

## **CORO**

Hoy cantamos con voces de júbilo  
Entonando un himno de gloria  
Ensalzando tú nombre a la historia  
Fortaleza de ciencia y virtud.

## **1**

Cuna noble de hombres valientes  
Alma mater, de grandeza y sapiencia,  
El compás y la escuadra te guían  
Siempre altiva serena caminas.

## **2**

La docencia que pule el diamante  
Titilante destella esfuerzo y valor  
Irradiando al mundo la ciencia  
Que en el aula cincela la luz.

## **CORO**

Hoy cantamos con voces de júbilo  
Entonando un himno de gloria  
Ensalzando tú nombre a la historia  
Fortaleza de ciencia y virtud.

## **3**

Tú has labrado los surcos profundos  
Que germina la vida y la ciencia  
Son tus hijos que hoy te veneran  
Para hacerte exaltar con honor.

## **4**

Levantaste columnas de imperios  
Que se asientan en la grande llanura  
De las faldas del gran Chimborazo  
Reverente se inclina a tus pies.

## **CORO**

Hoy cantamos con voces de júbilo  
Entonando un himno de gloria  
Ensalzando tú nombre a la historia  
Fortaleza de ciencia y virtud.

## 1.2. Principios de la música

### 1.2.1. Cualidades del sonido:

**Altura:** Cuando un sonido suena agudo, medio o grave.

**Duración:** Es el tiempo que se mantiene un sonido, si es largo o corto los instrumentos de cuerda con arco como el violín pueden mantener el tiempo que quiera.

**Intensidad:** Cuando un sonido suena débil o fuerte.

**Tímbre:** El sonido característico de un instrumento musical.

### 1.2.2. Elementos de la música:

**Melodía:** Se toca una nota a la vez.



**Armonía:** Se tocan varias notas a la vez.



**Ritmo:** Es el tiempo o pulso

### 1.2.3. Búsqueda y acción musical

**7 pasos para una correcta interpretación vocal. (fuente Patricia Guzmán)**

1. **Respiración:** Tomamos aire y expendemos nuestras caderas realizando una respiración diafragmática, abdominal e intercostal.
2. **Dicción:** Nuestra pronunciación al cantar debe ser siempre vertical
3. **Emisión:** La voz debe proyectarse hacia adelante.
4. **Afinación:** Es importante cantar en la tonalidad de la canción, para eso usaremos un instrumento musical de preferencia el piano.
5. **Ritmo:** El tiempo es fundamental al interpretar una canción.
6. **Matiz:** Es la dinámica de la canción es decir que en momentos de debe cantar suave, fuerte, un poco fuerte, etc.
7. **Expresión:** Como llegamos al público con nuestra interpretación.

*Taller – Principios de la música:*

**1. *La intensidad nos permite distinguir sonidos:***

- Agudos y fuertes
- Fuertes y débiles
- Débiles y cortos
- Fuertes y graves

**2. *La duración nos permite distinguir sonidos:***

- Largos y débiles
- Cortos y fuertes
- Largos y cortos
- Agudos y largos

**3. *Con que cualidad del sonido está relacionado este fragmento sonoro***

- Timbre
- Altura

**4. *Con que cualidad del sonido está relacionado este fragmento sonoro***

- Timbre
- Altura

**5. *Memorice los elementos de la música.***

**6. *Enumere los 7 pasos para una correcta interpretación vocal***

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.

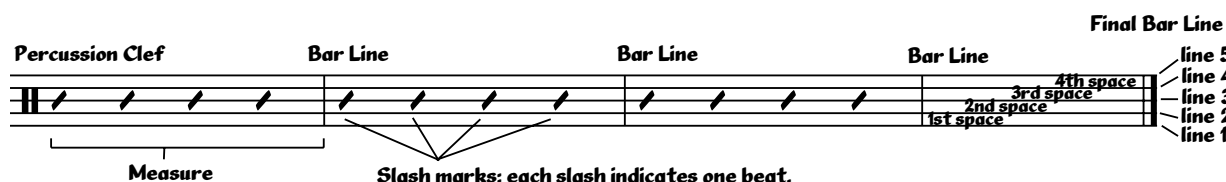
**7. *Práctica en clase***

# Lesson 1. Pulse and Meter

A regular pulse (**beat**) is fundamental to music. It establishes the tempo—how fast or slow the music is played. The pulse is usually divided into groups of beats. Each group of beats is called a **measure** (bar). On the musical staff, **bar lines** separate measures. Longer compositions end with a final bar line.

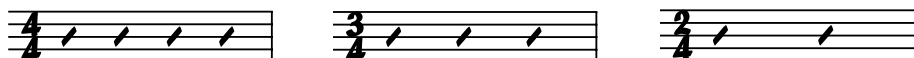
## The Musical Staff

The **staff** is where music notation is written. It includes five parallel lines and the four spaces between them. The lines and spaces of a staff are referred to by number, and are always counted from the bottom up. The percussion clef sign appears at the beginning of this staff; it is most commonly used for rhythmic notation.



When beats are grouped into measures, the pulse is said to be in **meter**. Meter is indicated by a time signature. The **time signature** has two numbers, one above the other, and appears at the beginning of the first line of music.

The top number of the time signature indicates how many beats are in each measure, and the bottom number indicates the duration of each beat. (You'll learn more about duration in lesson 2.)



- 1  $\frac{4}{4}$  time is also known as “common time,” because it is used so often. Common time is indicated with a **C**. **C** and  $\frac{4}{4}$  mean the same thing: four beats per measure.

The first beat of a measure is called the **downbeat**. It is stressed more than the other beats. When words are set to music, usually the accented syllables are placed on the downbeats.



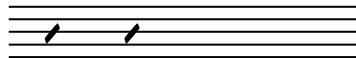
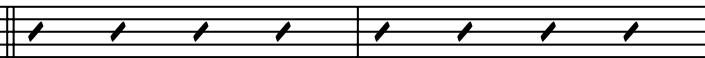
Sometimes, the accented syllable is not the first syllable of a word, as in the word “guiTAR,” “comPUter,” and “satisFACtion.” In cases like these, the beat on which the word begins may be shifted to the previous measure. This allows the accented syllable to fall on the downbeat.



## Practice

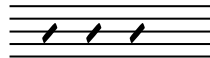
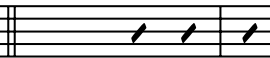
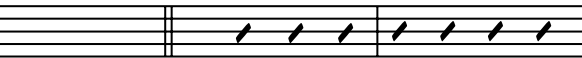
Circle the best rhythm for the following words, and underline the accented syllables.

1.

**a.**  **b.** 

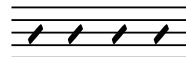
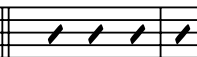
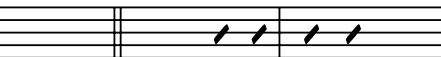
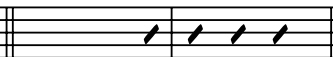
**riv - er** **riv - er**

2.

**a.**  **b.**  **c.** 

**en- gin-eer** **en - gin - eer** **en - gin-eer**

3.

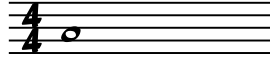
**a.**  **b.**  **c.**  **d.** 

**au-to-mat-ic** **au-to-mat-ic** **au-to-mat-ic** **au-to-mat-ic**

## Lesson 2. Notes

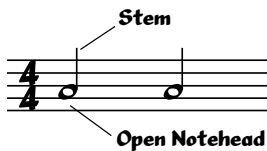
**Notes** are the building blocks of music. A note's length (**duration**) is measured in beats.

**Whole notes** last for four beats, which is a whole measure in  $\frac{4}{4}$  meter. The symbol for a whole note is an open notehead.



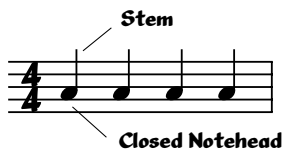
- 2 On track 2, the piano plays whole notes and the metronome (click track) plays every beat. Listen carefully to hear both instruments.

**Half notes** last for half as long as whole notes: two beats in  $\frac{4}{4}$  time. Their symbol is an open notehead with a vertical line called a stem.



- 3 On track 3, the piano plays half notes and the metronome plays every beat.

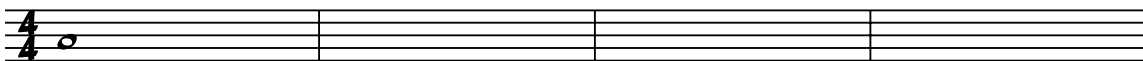
**Quarter notes** last for a quarter of a whole note: one beat. Their symbol is a closed notehead with a stem.



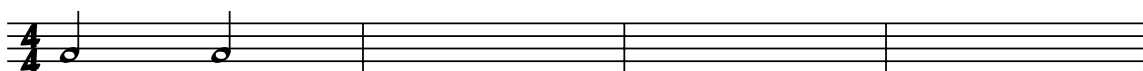
- 4 On track 4, the piano and the metronome play quarter notes, that is, every beat together.

## Practice

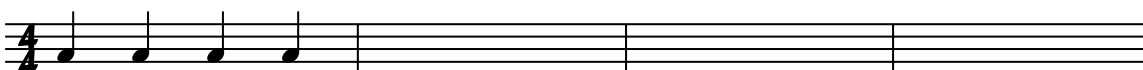
1. Practice writing one whole note in each measure. Notice the oval shape (not a circle) and its placement at the beginning of the measure.



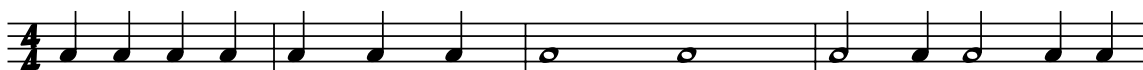
2. Practice writing half notes in the measures provided.



3. Practice writing quarter notes in the measures provided.



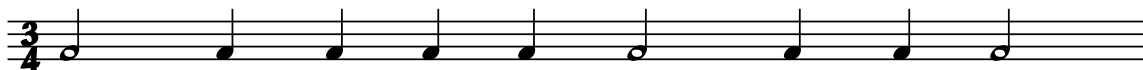
4. Circle the measure that has the correct number of beats.



5. Add bar lines to make three measures of  $\frac{4}{4}$ . All measures should be the same size.



6. Add bar lines to make four measures of  $\frac{3}{4}$ . All measures should be the same size.



7. Add bar lines to make six measures of  $\frac{2}{4}$ . All measures should be the same size.



## Lesson 3. Rests

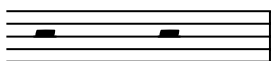
**Rests** are used to indicate silence, just as notes are used to indicate sound. Like notes, rests can last for any number of beats.

**Whole rests** represent four beats of silence. Their symbol is a small, solid rectangle that hangs down from the fourth line up from the bottom of the staff.



- 5 On track 5, the piano plays whole notes and is silent for four beats during whole rests. The metronome plays every beat.

**Half rests** last for two beats. Their symbol is a small rectangle that lies on top of the fourth line up from the bottom of the staff.



- 6 On track 6, the piano plays half notes and is silent for two beats during half rests. The metronome plays every beat.

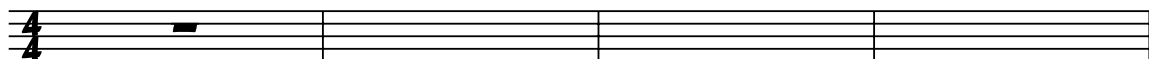
**Quarter rests** last for one beat. Their symbol looks like a sideways W with a thick middle.



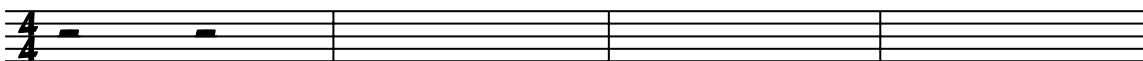
- 7 On track 7, the piano plays quarter notes and is silent during quarter rests. The metronome plays every beat.

### Practice

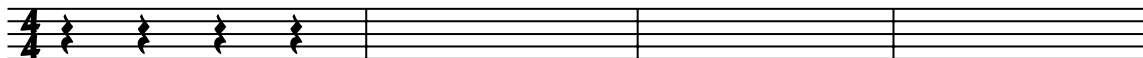
- Practice writing whole rests in the measures provided. Unlike the whole note, the whole rest is placed in the middle of the measure.



2. Practice writing half rests in the measures provided, two per measure. Notice that the rest value is placed on the line and each is equally spaced in its own half of the measure.



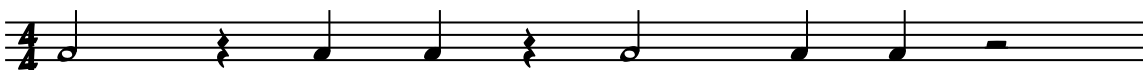
3. Practice writing quarter rests in the measures provided, four to a measure.



4. Circle the correct measure.



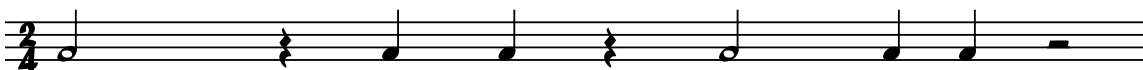
5. Add bar lines to make three measures of  $\frac{4}{4}$ .



6. Add bar lines to make four measures of  $\frac{3}{4}$ .

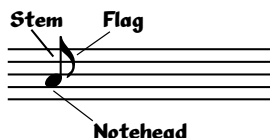


7. Add bar lines to make six measures of  $\frac{2}{4}$ .



## Lesson 4. Eighth Notes and Rests

The **eighth note** has the duration of half a quarter note. Eighth notes have a closed notehead, a stem, and a flag.

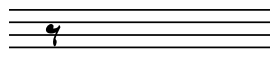


Eighth notes subdivide each quarter-note pulse into two equal parts—counted as “1 + 2 + 3 + 4 +” (say “and” for +). Eighth notes occur either “on the beat” or “off the beat.” The off-beat is also referred to as the “and” of the beat.

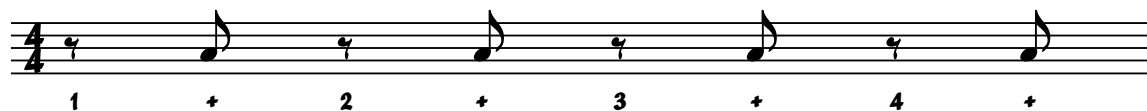
- 11** On track 11, the piano plays eighth notes and the metronome plays every beat.



Eighth rests also last for half a quarter note or quarter rest. They look like this:

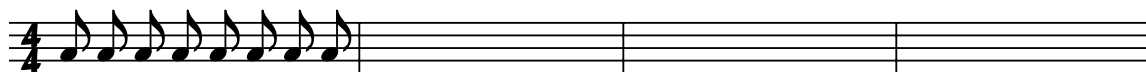


- 12** Play track 12 to hear eighth rests alternating with eighth notes. The piano plays the eighth note and the metronome plays every beat. Count aloud as you listen. Be sure to continue counting through the rest values.



### Practice

- Write eighth notes in the measures provided, eight per measure. Notice the length of the stem, the shape of the flag, and their equal placement within the measure.



2. Write eighth rests in the measures provided. Notice their shape and equal placement within the measure.



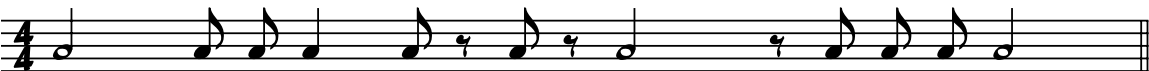
3. Circle the measure that has the correct number of note and rest values for the time signature.



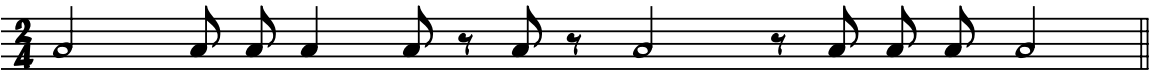
4. Add bar lines to form four measures of  $\frac{3}{4}$ .



5. Add bar lines to form three measures of  $\frac{4}{4}$ .



6. Add bar lines to form six measures of  $\frac{2}{4}$ .



## Lesson 6. Dots and Ties

Dots and ties increase a note's duration.

A **dot** increases a note's value by half of the note's duration. For example, a dotted half note lasts for three beats: two for the half note, plus half of that duration (a quarter note) for the dot.



The dotted quarter note lasts for one and a half beats: one beat for the quarter note, plus half a beat (an eighth note) for the dot.

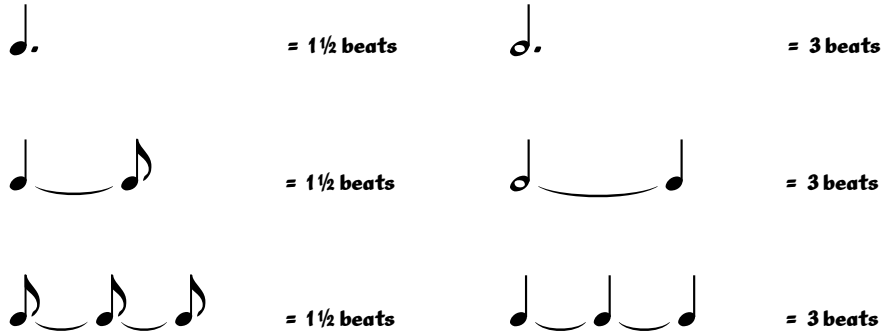


- 13** Play track 13 to hear an example of dotted rhythm values. Count carefully as you listen.



If the notehead is in a space, the dot is placed to the right in that same space; if on a line, the dot is placed in the space above.

A **tie** combines the durations of two or more notes. Ties and stems are always placed on opposite sides of the notehead. (Rests cannot be tied.)



### Practice

- Practice writing dotted notes in the measures provided.



- Add one note value to complete each measure.



- Notate the following rhythm using dotted note values instead of ties. Do not change the duration or beat on which any note begins.



- Practice tying notes that are on the same line or space.



## Lesson 9. Other Time Signatures

As we have learned, the top number of a time signature indicates how many beats are in the measure.

The bottom number indicates the duration of each beat. If "4" is on the bottom, the beat is a quarter note long. If "2" is on the bottom, the beat is a half note long. If "8" is on the bottom, the beat is an eighth note long.

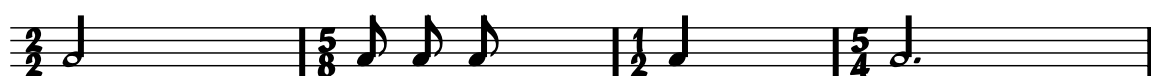


- 17 Sometimes, the meter and time signature change within a piece of music. When this happens, usually the note value that receives the beat (bottom number in the time signature) remains the same, but the number of beats per measure (top number) changes.

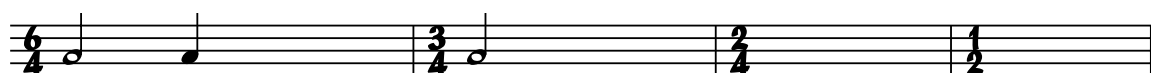
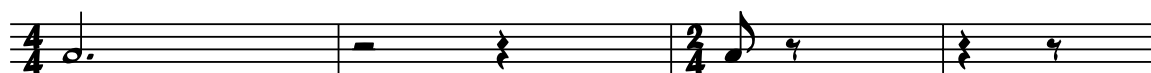


### Practice

1. Add one rest value to complete each measure.



2. Add just one note value to complete each measure.

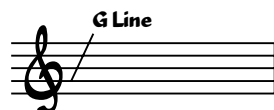


## Lesson 11. The Treble Clef

A **clef sign** is placed at the beginning of the staff to indicate the pitch of a specific staff line or space. The most commonly used clefs are the G clef and the F clef.

 = G clef

The **G clef**, also called **treble clef**, indicates that the second line on the staff is G. Note that the bottom loop surrounds the G line on the staff.



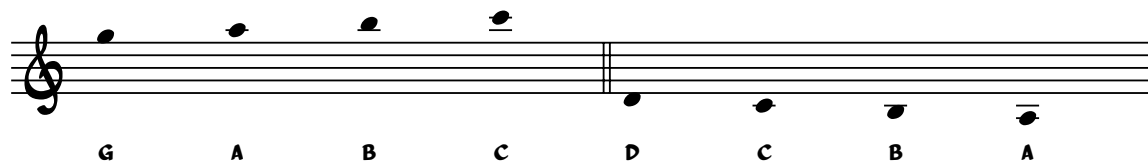
### Reading Treble Clef

Notes are named with the letters A, B, C, D, E, F, and G. Once G is reached, start over with A again.

In treble clef, the notes from G upward are G, A, B, C, D, E, F, and G. The notes from G downward are F, E, and D.



The range may be extended using ledger lines:



## Stem Direction

The direction of stems on noteheads written in treble clef depends on where the notes are located on the staff. Notes placed on or above the middle line (B) are notated with stems down. Notes placed on or below the middle line are notated with stems up. Notice that the stems are attached to the right side of the notehead if up and the left side if down.



## Practice

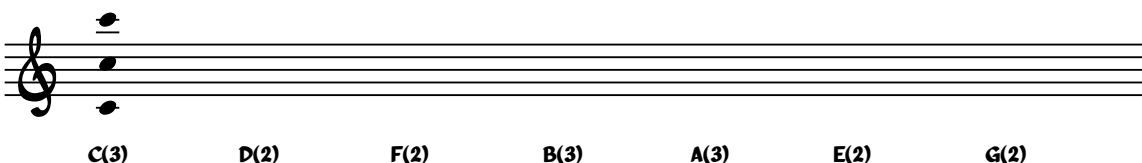
1. Practice drawing the treble clef sign in the measures provided.



2. Write the letter names below each note.



3. Write the indicated number of each note in the measure provided. The first one is completed for you. "C(3)" = write three Cs.



4. Add stems to the following noteheads.



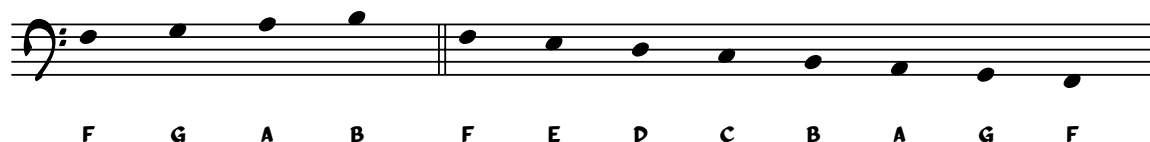
## Lesson 12. The Bass Clef

The **F clef** indicates the F line on a staff by placing its two dots on either side of the fourth line. It is also called **bass clef** (pronounced “base”).

♭ = bass clef

### Bass Clef Notes

In bass clef, the notes from F upward are F, G, A, and B. Downward from F, they are E, D, C, B, A, G, and F.



The range may be extended using ledger lines:

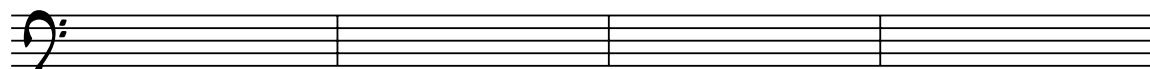


Stem direction for the bass clef is determined the same way as in treble: notes placed on or above the middle line (D) are notated with stems down; notes placed on or below the middle line are notated with stems up.

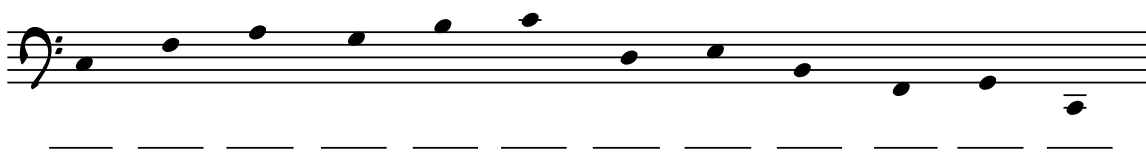


### Practice

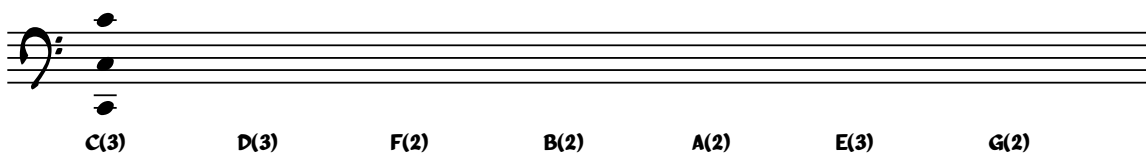
1. Practice drawing the bass clef sign in the measures provided.



2. Identify the letter names of these bass clef notes.



3. Write the number of notes indicated on the staff provided.



4. Add stems to the following noteheads.



## **TONOS Y SEMITONOS**

Son las distancias básicas entre dos notas seguidas. El semitono es la menor distancia, y es la mitad de un tono. El tono es igual a dos semitonos.

En la música oriental hay distancias menores al semitono, como el cuarto de tono por ejemplo. También es común escuchar hablar de estas mínimas distancias cuando se afina un instrumento, y está bajo o alto sin llegar a tener un semitono de diferencia con la afinación real.

Todos los sonidos naturales están separados entre sí por un tono, excepto MI - FA, y SI - DO.

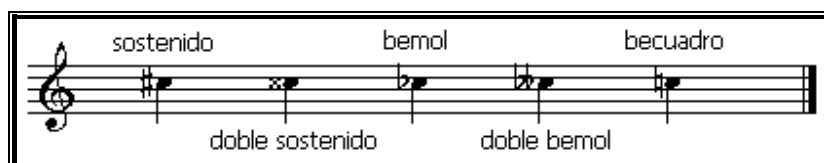
DO - RE = UN TONO  
 RE - MI = UN TONO  
 MI - FA = UN SEMITONO  
 FA - SOL = UN TONO  
 SOL - LA = UN TONO  
 LA - SI = UN TONO  
 SI - DO = UN SEMITONO

## **ALTERACIONES**

Son unos signos que se colocan a la izquierda de las notas y modifican su altura.

Las alteraciones son cinco:

SOSTENIDO - DOBLE SOSTENIDO - BEMOL - DOBLE BEMOL - BECUADRO



El SOSTENIDO le sube a la nota un semitono.

El DOBLE SOSTENIDO le sube dos semitonos (o un tono).

El BEMOL le baja un semitono.

El DOBLE BEMOL le baja dos semitonos (o un tono).

El BECUADRO mantiene a la nota en su altura natural, o sirve para anular alteraciones anteriores.

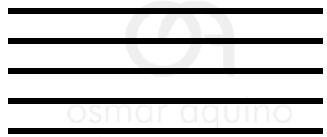
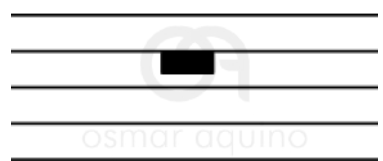
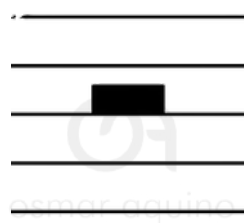
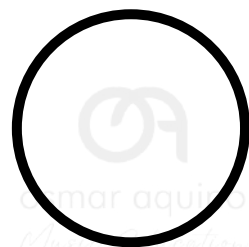
En algunos casos, las dobles alteraciones hacen que en la práctica, al subir dos semitonos, estemos en la nota siguiente. Por ejemplo, DO DOBLE SOSTENIDO sería en realidad la nota RE, RE DOBLE SOSTENIDO sería MI, FA DOBLE SOSTENIDO sería SOL, SOL DOBLE SOSTENIDO sería LA y LA DOBLE SOSTENIDO sería SI. Lo mismo ocurre con el doble bemol. Un RE DOBLE BEMOL sería un DO.

No se escribe directamente la nota que se toca en realidad, por reglas de armonía y tonalidad. Pero en muchos casos el que escribe la partitura, por una cuestión de practicidad, omite estas reglas y escribe la nota que se debería tocar, lo cual facilita la lectura.

En el caso del becuadro, sirve para descender un sostenido, o para ascender un bemol, es decir para volver la nota a natural. Si está después de una doble alteración, sólo anula una de ellas. Por ejemplo, un becuadro para un MI que venía de un DOBLE BEMOL, hace que quede un MI BEMOL simple.



20





Negra



Corchea



Clave de Fa



Semicorchea

21



Redonda



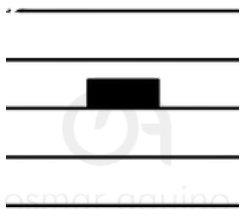
Silencio de Negra



Blanca



Silencio de Corchea



Silencio de blanca



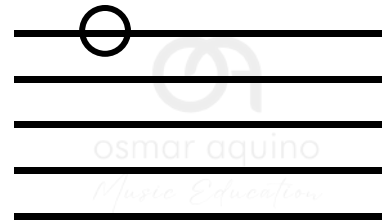
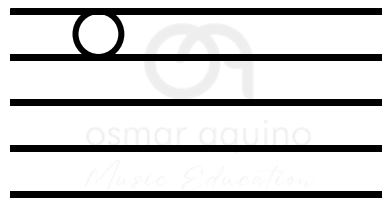
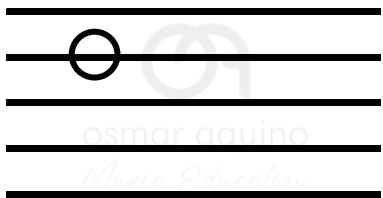
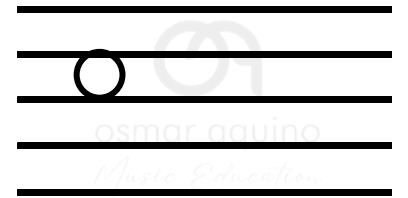
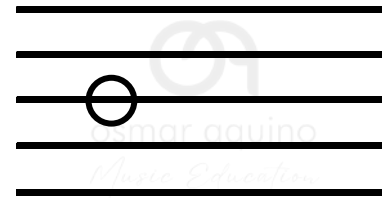
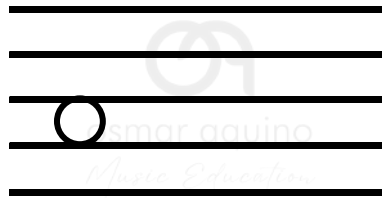
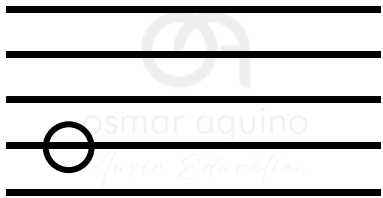
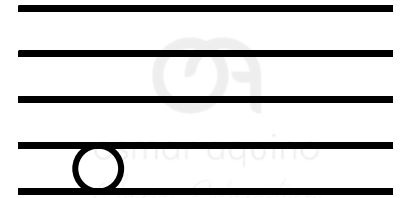
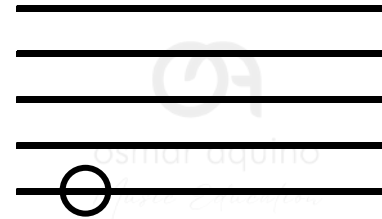
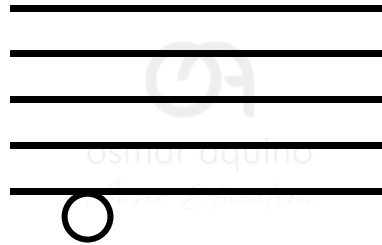
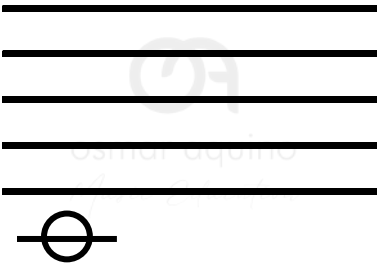
Silencio de redonda

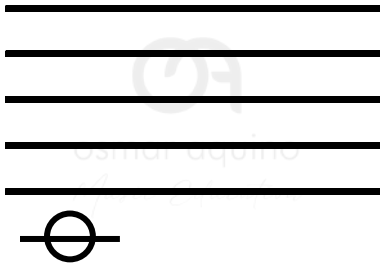


Clave de Sol

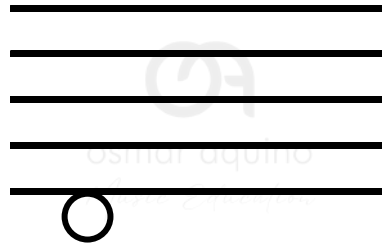


Pentagrama





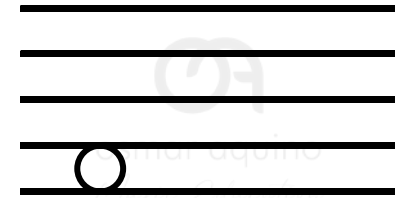
**Do**  
.....



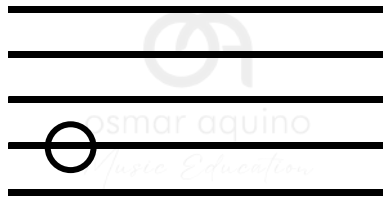
**Re**  
.....



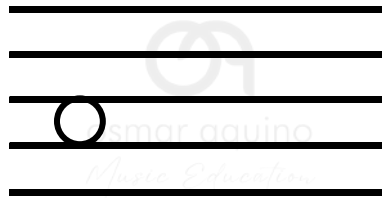
**Mi**  
.....



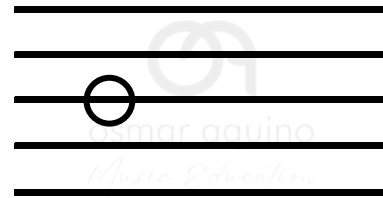
**Fa**  
.....



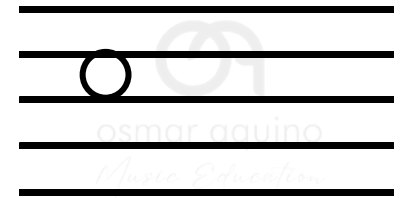
**Sol**  
.....



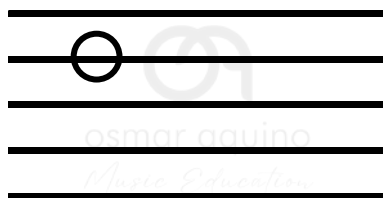
**La**  
.....



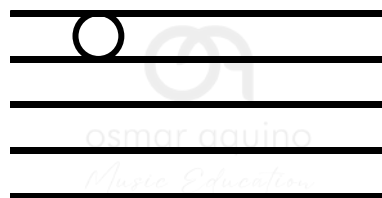
**Si**  
.....



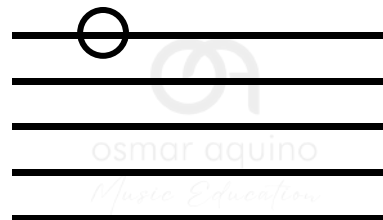
**Do**  
.....



**Re**  
.....



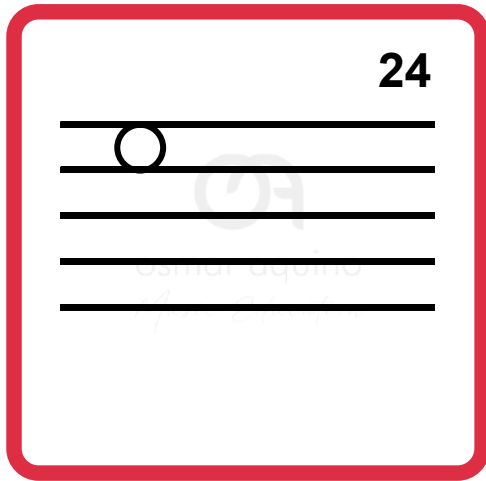
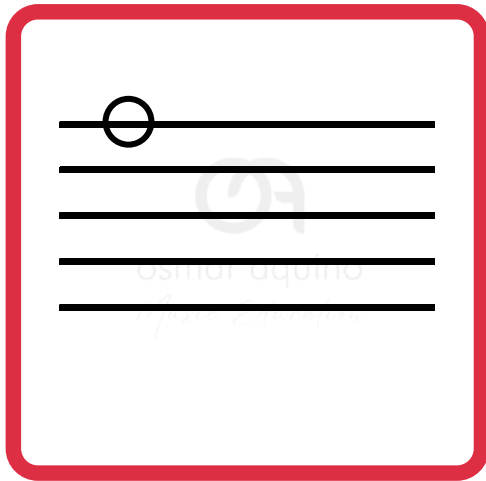
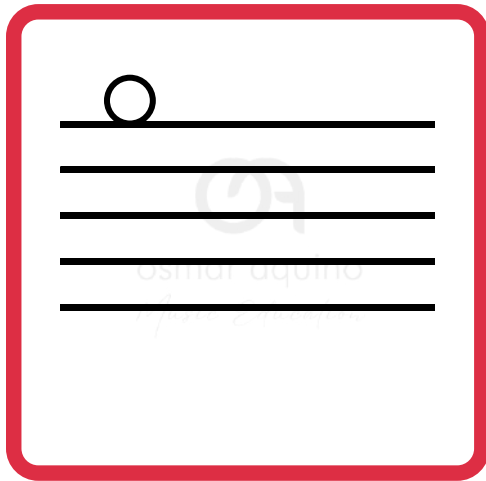
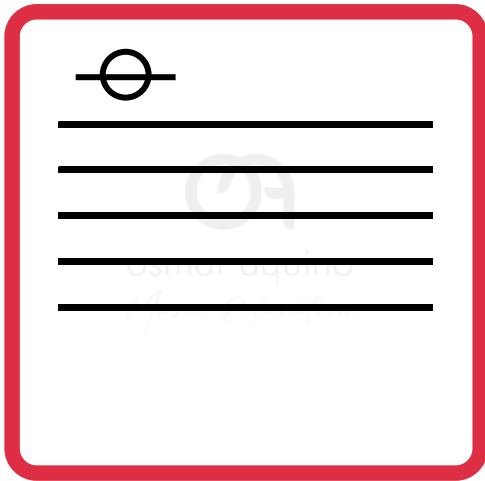
**Mi**  
.....



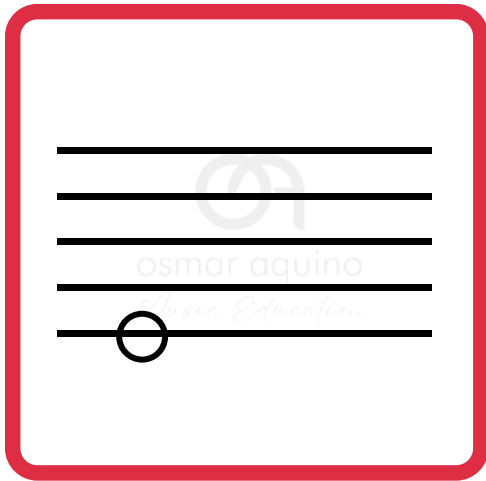
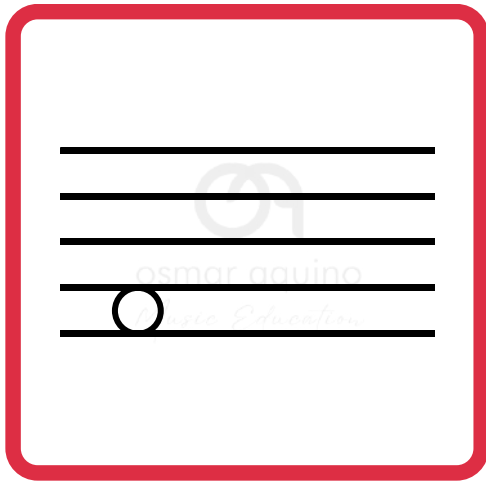
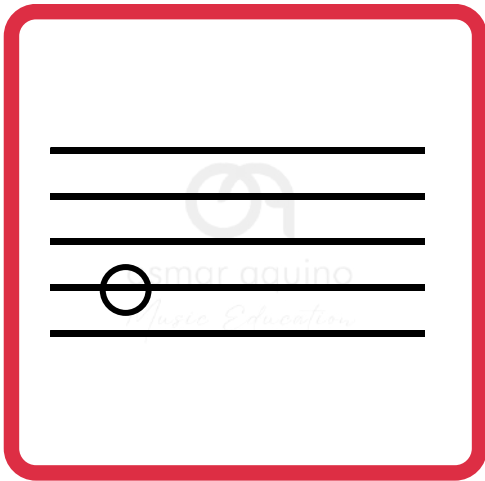
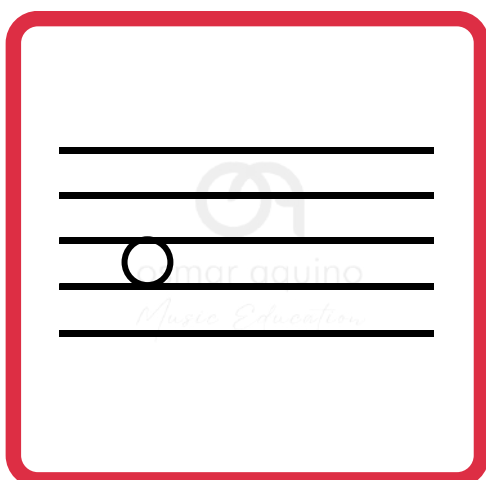
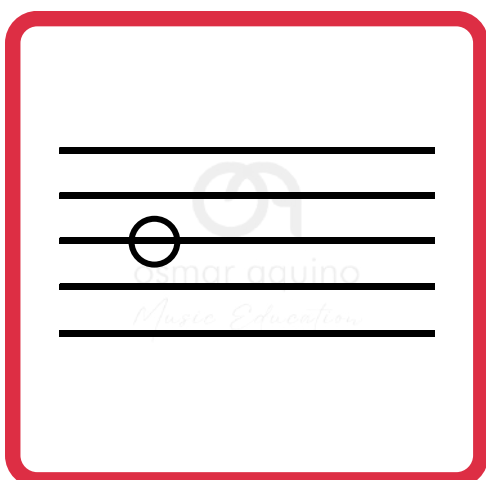
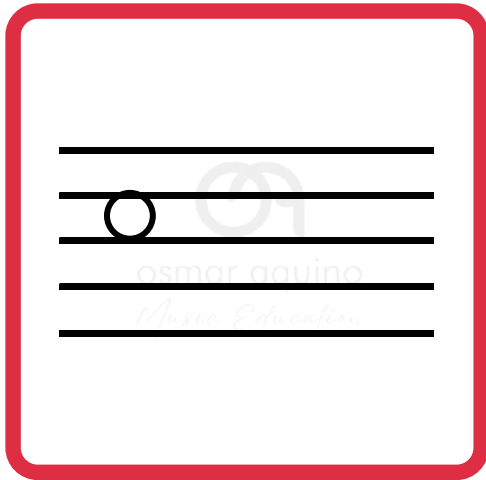
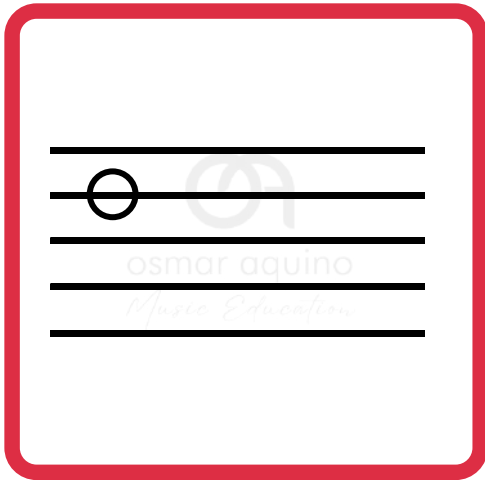
**Fa**  
.....



**Clave de Sol**  
.....



24





**Do**  
.....



**Si**  
.....



**La**  
.....



**Sol**  
.....

25



**Fa**  
.....



**Mi**  
.....



**Re**  
.....



**Do**  
.....



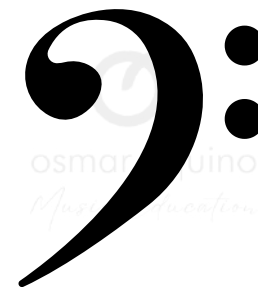
**Si**  
.....



**La**  
.....



**Sol**  
.....



**Clave de Fa**  
.....

## MuseScore: Editor libre de partituras

*Federico Miyara*

### 1 Introducción

#### 1.1 Software libre

En el caso del software comercial o corporativo, en general no se adquiere el software sino una licencia con limitaciones. Entre otras cosas no suele ser gratuito, o si lo es se trata de versiones con funcionalidad limitada o con publicidad invasiva que aparece intercalada en ventanas que se abren cada tanto o en los menús de ayuda. No se puede compartir o instalar en más de una computadora, ni siquiera del mismo usuario. No se puede descompilar (descubrir el código fuente) o realizarle ingeniería inversa (algo poco importante para el usuario común pero muy interesante para programadores deseosos de corregir una falla o mejorar una característica, o simplemente estudiar cómo funciona). Si bien existe una suerte de soporte técnico, en la práctica es de limitada utilidad.

El software libre se presenta como la antítesis de todo esto. El usuario es libre de hacer con el software lo que quiera sin infringir ninguna normativa. Puede compartirlo con quien quiera, incluso venderlo (aunque en general nadie compraría algo que puede descargar gratis de Internet, a menos que venga acompañado por algún servicio extra). No sólo está autorizado a descompilarlo, sino que ni siquiera hace falta ya que el código fuente también se puede descargar gratis de Internet. Más aún, existe una comunidad entusiasta de desarrolladores que alientan a los interesados a integrarse al equipo y colaborar. Por otro lado, en general tienen un muy buen soporte brindado por la comunidad. Siempre habrá alguien a quien se le presentó la misma dificultad, y la resolvió, que está dispuesto a ayudar a otros.

Por otro lado en muchos casos el software libre es, además, multiplataforma, esto es, se presenta en versiones compatibles con cada uno de los tres principales sistemas operativos: Linux, Windows y Mac.

Por último, en general es traducido a numerosos idiomas por los propios usuarios de diferentes países.

#### 1.2 MuseScore

El nombre del programa (pronunciado *mius-scor*) juega con las palabras *muse* (*musa* en inglés y además raíz de *música*) y *score* (*partitura* en inglés). Es un software libre, multiplataforma (hay versiones para los tres sistemas operativos más difundidos (Linux, Windows y Mac) y multiidioma para editar partituras musicales. Esto significa que es posible transcribir la partitura de una obra musical utilizando una tipografía de alto valor estético para uno o muchos instrumentos e imprimirla. También permite guardarla en un formato propio o exportarla a formatos compatibles con otros programas. Permite también reproducir la obra agregando incluso rasgos expresivos como dinámicas o fluctuaciones de tempo, acentos agógicos, rubatos, etc. Permite, en el caso de obras con varios instrumentos, silenciar algunos, aplicar paneo de modo que los instrumentos parezcan ubicados en diferentes ubicaciones, así como reproducir la obra a menor o mayor velocidad. Por último, permite importar archivos en otros formatos, por ejemplo formato MIDI o formatos de partituras de otros programas.

### 1.3 Aplicaciones

Es de utilidad para compositores, intérpretes, musicólogos, educadores y editores. Los compositores y arregladores pueden escuchar su obra mientras la van escribiendo, ajustando combinaciones tímbricas, tempo o dinámicas en forma objetiva, además de trabajar indicaciones interpretativas. Esto también permite obtener un demo que puede exportarse en formatos reproducibles como MIDI, WAV o MP3 lo cual es útil para presentar a los intérpretes como referencia, sobre todo en el caso de música contemporánea de difícil lectura. Una vez concluida la partitura general el programa permite exportar en forma automática las partes de los diferentes instrumentos.

Los intérpretes, por otro lado, pueden utilizar el programa para escuchar pasajes difíciles a menor velocidad y así comprender mejor la estructura subyacente. En el caso de música de cámara u orquestal, pueden realizar una versión de las denominadas “minus one”, es decir donde están todos los instrumentos menos el instrumento específico que ellos tocan, lo cual permite insertar su parte en el contexto del conjunto antes de llegar al ensayo real. En el caso de conciertos para solista y orquesta esto es sumamente útil ya que permite familiarizarse con las entradas y la sonoridad del conjunto. Existen muchos sitios de Internet donde es posible descargar obras de cámara, sinfónicas o para solista y orquesta o de numerosos compositores en formato MIDI, que es fácilmente importable por MuseScore. Con un poco de práctica es posible retocar dinámicas e incluso fluctuaciones de tempo para lograr una interpretación más cercana a la real. También se puede modificar a voluntad la velocidad, aumentando o reduciendo las indicaciones metronómicas en el porcentaje deseado. Esto último es también útil para directores de orquesta, ya que permite probar diferentes formas de expresión antes de llegar al ensayo.

Los musicólogos pueden también beneficiarse con este programa al poder extraer fragmentos, analizarlos, compararlos, exportarlos como imagen para insertar en otros documentos, realizar análisis armónico, etc.

Los docentes de música pueden utilizar MuseScore para preparar y mostrar ejemplos de escalas, arpeggios, patrones armónicos o cualquier otra estructura, separar en voces, mostrar ritmos complejos que serán ejecutados con precisión por la computadora (en algunos casos demostrando que la ejecución exacta es completamente antimusical) y una variedad de otros recursos sólo limitados por la creatividad del docente.

Finalmente, los editores, especialmente quienes preparan los originales para su publicación, encontrarán sumamente interesante este software dado que el resultado que presenta es de una elevada calidad estética sin pagar un solo centavo por el programa que posibilita hacerlo, permitiendo personalizar la diagramación, por ejemplo mejorar o uniformar la densidad de elementos presentes en cada página, elegir estratégicamente los puntos de vuelta de página, así como agregar notas aclaratorias, ossias, digitación, etc.

### 1.4 Descarga e instalación

Si bien el programa se puede descargar en versiones para Linux, Mac y Windows, sólo mencionaremos aquí los pasos a seguir para el caso de Windows. La interfaz en sí es igual para todos. Todas las versiones pueden descargarse de

<https://musescore.org/es/download>

En el caso de Windows hay dos variantes posibles. La primera es la versión instalable, ubicada en

<https://musescore.org/es/download/musescore.msi>

|                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1855.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1856.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1857.                                                                                                            | En la exposición de 1857, la obra de Manuel Zaporta: "Catecismo Musical", (texto para piano).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| 1858. Nacen: Virgilio Chávez Orbe, (11 de diciembre, violinista, compositor); Luis panta Rodríguez (compositor). |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1859. Nace: Carlos Amable Ortiz ( 12 de marzo, compositor, pianista).                                            | Actúa en Quito la Compañía Lírica de Pablo Ferreti (italiano).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| 1860.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1861.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1862.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1863.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1864.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1865.                                                                                                            | Llega a Quito el español Marcos Jiménez de la Espada, pide a Juan Agustín Guerrero, coleccionar "melodías indianas y populares", para el Museo de Ciencias Naturales de Madrid.<br>El argentino Juan José Allende, musicaliza la Canción Nacional de José Joaquín Olmedo, y presenta al Congreso de Ecuador, como propuesta de Himno Nacional.<br>Juan León Mera: letra del Himno Nacional del Ecuador, 26 de noviembre.                                                                                                                        |
| 1866.                                                                                                            | Juan León Mera: letra del Himno Nacional del Ecuador, se publica en el periódico semanal "El Sud Americano", 16 de enero.<br>Juan Agustín Guerrero, es Director de la Banda de Músicos del Batallón N° 2 (Quito).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 1867.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1868.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1869.                                                                                                            | Antonio Neumane, en Guayaquil, en el mes de septiembre, compone la música del Himno Nacional del Ecuador.<br>Se funda el Conservatorio de Quito (Decreto 128 del 28 de marzo, "Sobre la enseñanza de la música y Conservatorio", Director: Antonio Neumane.<br>García Moreno ordena la organización de una Banda Militar, con 28 jóvenes músicos.<br>En Quito, el 10 de agosto, en la Plaza de la Independencia, la Banda de Músicos de Batallón N° 2 y el Coro de la Compañía Lírica de Pablo Ferreti, estrenan el Himno Nacional del Ecuador. |
| 1870. Nace Rafael Enrique Valdivieso (10 de marzo; compositor).                                                  | Decreto N 128 - 28 II 1870, sobre la enseñanza de la música y Conservatorio. Director Antonio Neumane.<br>García Moreno ordena la organización de una banda militar, con 28 jóvenes músicos.<br>El 10 de Agosto, estreno del Himno Nacional del Ecuador, (Mera, Neumane), Plaza de la Independencia de Quito, banda de músicos del Batallón N 2 y Coro de la Compañía Lírica de pablo Ferreti                                                                                                                                                   |
| 1871. Nace: Ulpiano Benítez Endara (compositor). Muere en Quito, Antonio Neumane (3 de marzo).                   | Juan Agustín Guerrero, es nombrado Director del Conservatorio de Quito.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1872.                                                                                                            | Francisco Rossa (italiano), es nombrado Director del Conservatorio de Quito; Antonio Casarotto, profesor de trombón; Pedro traversari, profesor de flauta; Vicente Antinori, profesor de canto.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1873.                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| 1874. Nace Pedro Pablo Traversari Salazar                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |

"*Vasija de Barro*", que tenemos un paradigma, antes, era un género musical de poca importancia.

2 La palabra *danzante*, *tushuy*, *ángel huahua*, tiene relación con un "disfrazado", un personaje indígena que danza o baila en las fiestas andinas de: Pujilí (Cotopaxi); Salasaca (Tungurahua); Yaruquíes, Cacha, San Vicente (Chimborazo); Amaguaña (Pichincha); Socarte, Cañar (Cañar), etc., este personaje, luce una vestimenta especial.

2.3. El yumbo. La palabra *yumbo* (*yumpu*), es polisémica, significa: *danzante*, bailarín, saltador, brujo (*yáchaj*), curandero, bebedor de *ayahwasca*, yerbatero, *danzante* guerrero; indio de guerra, disfrazado que participa en varias celebraciones festivas. Fue el indígena que habitaba en zonas aledañas a Quito, en los bosques de las estribaciones de ambas cordilleras andinas<sup>586</sup>. La provincia de Yumbos es mencionada por varios cronistas e historiadores, como por ejemplo, por el Capitán Hernando de la Parra<sup>587</sup>.

Juan Lobato, padre del primer compositor quiteño, Diego Lobato de Sosa Yarucpalla, uno de los primeros vecinos de Quito, recibió de Francisco Pizarro, "*la encomienda sobre los indios de los Yumbos, de Chillogallo, Cotocollao y Angamarca*"<sup>588</sup>.

En 1548 hubo un enfrentamiento entre Niguas y Yumbos, es la llamada "Guerra de Canzacoto", posiblemente esto motivó a Cieza de León a describir a los Yumbos como "indios de guerra"<sup>589</sup>. En la anónima "Relación de los Indios que hay en la provincia de los Yumbos y pueblos que en ella hay" (1582), se mencionan los siguientes pueblos: *Nuestra Señora de Gualla, San Juan de los Niguas, Llulluto, Nanical, Alambí, Camoquí, Cachillata, Zarabullo, Napa, Alaquí, y Canzacoto. "Desde esta ciudad de Quito al pueblo de San Juan de los Niguas, de la encomienda de Carlos Salazar, que es el postrer pueblo del corregimiento de los Yumbos, hay 18 leguas; es camino para la Bahía de San Mateo donde están al presente los negros, y desde dicho pueblo de los Niguas a la dicha Bahía de San Mateo y asiento donde residen los dichos negros, hay 30 ó 35 leguas que desde esta ciudad hasta; a dicha bahía hay 50 leguas, 2 más o menos"*<sup>590</sup>.

<sup>586</sup> Hubo dos grandes grupos: 1. Los Yumbos que habitaron la banda sur del río Guayllabamba (Yumbos septentrionales); y 2. Los Yumbos que ocupaban la zona de los afluentes del río Blanco, (Yumbos meridionales). La provincia de los Yumbos, sus comunidades, llegaban hasta las costas del Pacífico. "Los Yumbos tuvieron como vecinos a dos grupos étnicos, cuyo radio de acción parece haber interpenetrado con el territorio Yumbo. Los Niguas que se concentraron en dos zonas diferentes: en el norte, y colindantes con los Yumbos septentrionales, Bolaniguas o San Juan de Niguas, y en el Sur, Coca Niguas cerca de Yambe. El segundo grupo fue el de los Colorados, cuyo territorio estuvo situado cerca de los ríos Toachi y Quinindé". (Rueda Novoa, 2001:29)

<sup>587</sup> "Fundada la villa de Quito (...) Era menester de acabar de pacificar la tierra, y Parra fue uno de los capitanes que bajo el mando de Ampudia emprendió la persecución de Rumiñahui por los Yumbos y luego por Quijos: 'Yo fui a las provincias del Yumbo, partes muy montuosas y fragosas, donde con grandes trabajos y trasnochadas prendimos ciertos hijos de Atabalipa y otra mucha gente'. Historia del Ecuador, Salvat Vol. 3, Quito, Barcelona, 1980:112

<sup>588</sup> Tomado del Libro Primero de Cabildos de Quito, tomo I, descifrado por José Runazo González, Archivo Municipal, Quito, p. 27.

<sup>589</sup> Rueda Novoa, 2001:29.

<sup>590</sup> Ponce Leiva, 1992:324-331.

Según Miguel Cabello de Balboa, "la región de los yumbos a la que se refiere Cieza se extendía al oeste de Quito, hasta el mar"<sup>591</sup> y especifica que no toda la gente entre Quito y la Costa son Yumbos. Según Ronald D. Lippi:

*"...En la parte septentrional del país de los yumbos, se ha podido ubicar los pueblos desaparecidos de Alambi, Ilambo y Cachillacta, con mucha seguridad, y los pueblos de Nanegal Antiguo y Bolaniguas de una manera aproximada... Ilambo probablemente corresponde al asentamiento grande con un impresionante conjunto de tolas al norte del caserio de La Armenia...El pueblo de Bolaniguas no fue propiamente de los yumbos sino de sus vecinos hacia el oeste, los niguas..."*<sup>592</sup>

Los Yumbos fueron vecinos de los Colorados y los Niguas. En el Memorial Impreso sobre Esmeraldas, Pedro Vicente Maldonado, menciona que "los habitantes Yumbos pasaron la mayor parte de su tiempo fuera de sus pueblos por tener sus sementeras lejos, donde se ocupan de rozar y plantar tierra, recoger los frutos y llevarlos a vender a Quito..."<sup>593</sup>

Desde el siglo XVIII, a los *quijos*<sup>594</sup> suele llamarse "yumbos". En 1773, el jesuita Bernardo Recio menciona que toda la tierra baja y cálida se llama "adonde los yumbos". Posteriormente el nombre de *yumbos* fue extendido a todos los grupos indígenas del Oriente ecuatoriano que hablan quichua<sup>595</sup>. El inglés William Bennet Stevenson, sobre su viaje de Ibarra a Baeza, a inicios del siglo XIX, dejó este testimonio: "Me acompañaron seis indios de Quito y cuatro indios yumbos. Estos últimos viven el valle que hay entre Quito y Baeza, y frecuentemente traen a este lugar piñas, bananas, yucas, camotes, además de otras frutas y vegetales. Los yumbos fueron nuestros guías..."<sup>596</sup>

En la actualidad, en el Barrio La Magdalena de Quito, coincidiendo con la celebración católica de la Navidad, los indígenas del sector se disfrazan de yumbos, realizan un ritual, la "yumbada" y participan del "yumbo bailana". También en la provincia de Chimborazo, en la temporada navideña, hasta carnaval, hay indígenas que se disfrazan de "yumbos" (selvícolas con una lanza de chonta), y bailan en los Pases de Niño. Frank Salomon<sup>597</sup> sugiere que esta temporada "bien pudo haber estado asociada

<sup>591</sup> Jijón y Caamaño, ed., OBRAS DE MIGUEL CABELLO DE BALBOA, VOL. I, Quito, Editorial Ecuatoriana, pp. 62 y ss. Citado por Bravomalo de Espinosa, 2006:210.

<sup>592</sup> Ronald D. Lippi, EL REDESCUBRIMIENTO DE LOS PUEBLOS YUMBOS, en NUEVA HISTORIA DEL ECUADOR, Vol. 2, Quito, Corporación Editora Nacional, 1983. P. 73-74. Citado por Bravomalo de Espinosa, 2006:210.

<sup>593</sup> Citado por Rueda Novoa, 2001:29.

<sup>594</sup> La región de los *Quijos*, se encuentra situada en la parte occidental de la provincia de Napo, comprende parte de los cantones Napo y Quijos: Archidona, Loreto, Puerto Napo, Tena, Baeza, el Chaco, Papallacta, San Francisco de Borja, al sur y sureste está limitada por el río Napo; al norte, y noreste por el río Coca.

<sup>595</sup> Oberem, 1980:32

<sup>596</sup> W. B. Stevenson, 1994:442.

<sup>597</sup> Frank Salomon, sobre los yumbos dice: "La palabra yumbo en su aceptación moderna, es término genérico y más que ligeramente despectivo. Se aplica a cualquier miembro de cualquier etnia tropical o selvática. Es más comúnmente usada para designar a la gente de la montaña de la cuenca amazónica, particularmente los Quijos. En el moderno folklore quichua de la sierra está asociado con la idea del 'natülmensch', una persona feroz, voraz, impulsiva, imperfectamente socializada y con cierto dominio de los poderes mágicos.

Por el otro lado, en el siglo XVI no era un nombre de arquetipo cultural, sino un vocablo Etimológico, que se refería a los nativos de los flancos occidentales del volcán Pichincha. La distinción entre Yumbos y Quijos es bastante clara en Cieza (1553):

'Entre este pueblo de Panzaleo y la ciudad del Quito hay algunas poblaciones a una parte y a otra en unos montes. A la parte del poniente (sic) está el valle de Uchillo y Langazí, adonde se dan, por ser la tierra muy templada, muchas cosas de las que escribí en el capítulo de la fundación de Quito, y los naturales son amigos y

con la temporada de mayor tránsito sierra-montaña<sup>598</sup> y que fueron estrategias para cubrir sus antiguos ritos y fiestas.

*Yumbo* y *danzante* son palabras con muchos significados (palabras polisémicas), propias del lenguaje cotidiano; sin una especificación del discurso al que pertenecen. Conviene recordar que entre los mestizos, a veces, *yumbo* o *danzante*, son términos peyorativos<sup>599</sup>. Esta realidad ha contribuido para que estos vocablos causen confusiones.

El *yumbo* se consolidó como género musical, en los años sesenta del siglo XX, para ello contribuyeron entre otros aspectos, la grabación del "yumbo" tradicional "*Apamuy Shungu*" (Dame el Corazón). El Coro de la Universidad Central de Quito, en los años setenta y ochenta del siglo XX, propició la difusión de este género, en su repertorio incluía entre otros temas, el *yumbo* "*wawaky*", de Gerardo Guevara, y el *yumbo* tradicional "*Apamuy Shungu*", arreglo coral del maestro Guevara. Entre las bandas institucionales, es conocido el *yumbo* "*Bombo y Bomba*", de Ángel Pulgar. En la provincia de Chimborazo, algunos campesinos cantan el *yumbo* "*Linda Golondrina*".

El *yumbo*, es un género musical, canción y baile "mestizo"; es un producto innovado de antiguas danzas indígenas, erróneamente se cree que su origen y vigencia corresponden a la región amazónica u oriental, los *yumbos* (repertorios) conocidos, más bien son tradicionales o de compositores de las provincias andinas. Tienen metro binario compuesto, se escriben en compás de 6/8; la percepción psicomotora (ritmo), capta lo que se representa por una nota corta, seguida por una nota larga, conocido como ritmo "*yámbico*"<sup>600</sup>. El tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra con punto = 124.

#### 2.4. Tonada.

*"San Pedro se divertía*

---

*confederados. Por estas tierras no se comen los unos a otros ni son tan malos como algunos de los naturales de las provincias que en lo de atrás tengo escrito. Antiguamente solían tener grandes adoratorios a diversos dioses según publica la fama de ellos mismos. Después que fueron señoreados por los reyes ingas hacían sus sacrificios al sol, al cual adoraban por Dios.*

*De aquí se toma un camino que va a los montes de Yumbo, en los cuales están unas poblaciones, donde los naturales de ellas son de no tan buen servicio como los comarcanos a Quito, ni tan domables, antes son más viciosos y soberbios; lo cual hace vivir en tierra tan áspera y tener en ella, por ser cálida y fértil, mucho regalo. Adoran también al sol, y parecen en las costumbres y afectos a sus comarcanos; porque fueron, como ellos, sojuzgados por el gran Topainga Yupangue y por Guaynacapa, su hijo.*

*Otro camino sale hacia el nacimiento del sol, que va a otras poblaciones llamadas Quixu, pobladas de indios de la manera y costumbres destos".* Salomon, 1980:111-112.

<sup>598</sup> Salomon, 1980:128-129.

<sup>599</sup> Por ejemplo, a la mujer que se maquilla mal le dicen: "pareces yumba"; a los glotones les dicen: "comes como danzante", etc.

<sup>600</sup> Luis H. Salgado, en su ensayo "Música Vernácula Ecuatoriana. Microestudio", señala: "Danzas genuinamente haliolátricas y preincásicas son el *yumbo* y el *danzante*. Las células rítmicas de la primera (*yumbo*) son esencialmente *trocáicas*, es decir, constituidas por una figura de valor largo y otra de valor corto, sometidas al compás binario compuesto y en movimiento *allegretto vivo*. En cambio el *danzante*, si bien se encuentra ubicado dentro del mismo compás, difiere en su célula, pues, su ritmo es *yámbico*, esto es, constituido por un valor corto y otro largo (a la inversa de la anterior) y de movimiento más tranquilo, pero pesante". (Salgado, 1989:92). Esa era la manera de conceptualizar al *yumbo* y *danzante*, en los años cincuenta del siglo XX. Con esta visión teórica, Carlos Bonilla compuso su célebre "*yumbo*" Atahualpa. Ahora, la conceptualización, es a la inversa, se dice: el *yumbo* tiene células rítmicas *yámbicas*, y el *danzante* células rítmicas *trocáicas*.

Hidrovo; etc. Algunos músicos viejos, nominan a los mencionados repertorios, con el nombre de "chilenas".

Algunos aires típicos antiguos, llamados "chilenas", tienen un tempo más lento, la cifra metronómica aproximada es: Negra = 168.

2.7.5. En la provincia del Azuay, para referirse a los "aire típicos", algunos músicos usan el nombre de "guara"<sup>624</sup>.

El compositor ecuatoriano, Luis H. Salgado, "*cree que impropriadamente a los aires típicos se les llamaba cachullapis y reconoce que algunos los denominaban también rondeñas*"<sup>625</sup>. Segundo Luis Moreno, proponía que la "rondeña"<sup>626</sup>, se convierta en el "símbolo distintivo del país".

**2.8. Sanjuanito** (*San Juan, Sanjuán, San Juanito*). El sanjuanito es un género musical binario simple (2/4), danza con texto, estructurado en tonalidad menor, de mucha aceptación, especialmente en la región andina.

Aunque no hay datos concretos, algunos autores creen que el sanjuanito fue una danza ceremonial indígena y su origen estaría en la antigua celebración del Inty Raymi, evento que los españoles lo sustituyeron por la fiesta del 24 de junio, en homenaje a San Juan.

Existen sanjuanitos indígenas y mestizos, los primeros usan en el nivel melódico, una escala anhemitónica - pentatónica, o una escala diatónica. Los sanjuanitos indígenas, especialmente de Imbabura<sup>627</sup>, Pichincha - Cayambe, Chimborazo, tienen distintas métricas, son muy diferentes al convencional sanjuanito mestizo, difieren en la

<sup>624</sup> Información facilitada por los músicos cuencanos: Marcelo Bustos, ex integrante del Conjunto Los Locos del Ritmo, y ex percusionista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca; Arturo Sack, saxofonista, y Luis Torres Gómez, compositor y director de orquesta. (Al solicitarles ejemplos de "guaras", me mencionaron varios "aire típicos"). Entrevista, Washington, DC., julio del 2000.

Guara, fue el nombre usado para mencionar a balsas navieras del golfo de Guayaquil, o también son los tablones "que se acomodan verticalmente en la... popa y en...proa" de estas embarcaciones. (Andrés Baleato, Monografía de Guayaquil, escrita. Guayaquil, Imprenta de la Nación, 1887)

<sup>625</sup> Salgado, citado por Guerrero Gutiérrez, 1997:60.

<sup>626</sup> Alejo Carpentier, citando a Curt Sachs, al referirse a los "fandangos", escribe: "*El fandango, con sus variaciones, la malagueña, la rondeña, la granadina y la murciana, que recién llegaron a Europa en el siglo XVII, remontan sus orígenes a los 'Reinos de Indias' americanos*". Carpentier, 1988:53.

<sup>627</sup> El diplomático Friedrich Hassaurek, quien vivió en Ecuador, entre 1861-1865, escribió: "...las fiestas de San Juan que se celebran en esta provincia [Imbabura] con mucha pompa y entusiasmo. Para los indios en especial, estas fiestas producen un profundo regocijo. Es la semana más feliz del año (...) En una de las calles me encontré con un grupo de hombres vestidos de un atuendo muy extraño. Algunos de ellos tenían coronas de grandes plumas sobre sus cabezas según era la costumbre indígena antigua. Estaban vestidos con unas batas largas, con pañuelos o mandiles (nuestros mandiles normales no son conocidos aquí) atados a sus hombros y cayéndoseles por la espalda. Estaban encabezados por unos hombres disfrazados de mujeres que llevaban un atuendo bastante soberbio. Todo el grupo llevaba en las manos arcos de madera cubiertos con encajes y adornados con flores. Les acompañaba una orquesta formada por un grupo bastante burdo de guitarras y violines. La banda tocó una especie de contra - danza que consistía en diferentes figuras musicales. Primero bailaban en las calles y después en la plaza. Toda la semana de San Juan está dedicada a la diversión y la parranda (...) dejé a los danzantes y crucé la plaza, siguiendo mi camino a través de todo el pueblo. En los suburbios vi grupos de indios divirtiéndose en grupos pequeños. Llevaban atuendos muy festivos. Bailaban todo el tiempo y sólo paraban para seguir bebiendo. Incluso los que tocaban las flautas iban bailando con el grupo, dando suaves vueltas, inclinándose a un lado y saltando en un pie para mantener el paso. Otros acompañaban la música con canciones monótonas y poco agradables. Otros bailaban solos en la vía. Era extremadamente chistoso ver a un indio solitario en el camino, en su ridículo disfraz, bailando y cantando sin compañeros que lo observaran". Hassaurek, 1997:295-296

rítmica, los modos de tocar los instrumentos, el rasgueado o rasgueo de la guitarra, las danzas, coreografías, la diversidad de movimientos, usos rituales, etc.

El sanjuanito mestizo es un género festivo que a su vez tiene otros subgéneros. La forma de marcar el sanjuanito mestizo imbabureño, el rasgueado de la guitarra, es diferente del sanjuanito mestizo de Pichincha o Chimborazo. Es necesario profundizar los repertorios, las categorías estilísticas, para entender las filiaciones genéricas.

Según Luis H. Salgado:

*"La forma binaria simple de esta danza [sanjuanito], en compás de 2/4 y en movimiento allegro moderato, va precedida por corta introducción (con substratum rítmico) que a la vez sirve de interludio a sus dos partes, con respectivos ritornellos"*<sup>628</sup>.

Hay "interfluencia" entre el sanjuanito mestizo y el "huayno peruano - boliviano"; no es una derivación exclusiva y directa del huayno; tampoco creo que nació en San Juan de Ilumán - Imbabura, o en San Juan Bautista de Chambo - provincia de Chimborazo, como lo señalan algunos autores. El sanjuanito, al igual que los otros géneros musicales mestizos, es el producto de un largo proceso de innovación, variación, invención, préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social; fusión y síntesis de elementos musicales, sociales y culturales. En los "procesos" musicales, culturales, no hay espacio para la "generación espontánea", ni para la dádiva.

En los sanjuanitos mestizos, es evidente la influencia de la música europea, especialmente en los diseños cromáticos. Aunque estoy en el campo de la especulación, en el siglo XIX, en el proceso de innovación del sanjuanito mestizo, hubo una fuerte influencia de la contradanza<sup>629</sup> europea en compás de 2/4.

En el sanjuanito se traduce la sicología de nuestro pueblo, paradójicamente los ecuatorianos *"nos alegramos con una música triste"*; bailamos alegremente con el sanjuanito *"Pobre Corazón"* (Pobre corazón entristecido/ ya no puedo más soportar...). (Para el sanjuanito, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 114).

**2.9. El pasillo.** Género musical, sistema rítmico de danza, canción y baile criollo de pareja entrelazada. Su origen es multinacional<sup>630</sup>, se gestó en el siglo XIX, en la época de las guerras de la independencia Sud Americana. El pasillo es la simbiosis de una compleja diversidad de ritmos, aires o géneros musicales, asociados a otros elementos, sociales y culturales, tanto en los niveles: melódico, acórdico, armónico, rítmico, tímbrico, y lingüístico. El pasillo es el ejemplo de un proceso de innovación, donde el préstamo cultural produce un crisol, que es la síntesis de la conjunción del waltz, el bolero español, con el yaraví andino y otros elementos de la idiosincrasia regional.

<sup>628</sup> Salgado, 1989:92.

<sup>629</sup> Recomiendo leer el artículo: *"Rasgos de la Identidad Musical en América Latina y el Caribe tras la óptica de la Contradanza"*, escrito por la musicóloga Rocío Cárdenas Duque. Quito: IADAP, 1995.

<sup>630</sup> El pasillo tiene origen multinacional, al igual que el tango que se originó en el área cultural del Río de la Plata (Uruguay y Argentina); o el huayno, de la zona actualmente ocupada por territorios de Perú y Bolivia.

Inicialmente este género se llamó “El Colombiano(a)”. Con el nombre de *Colombia*, durante las primeras décadas del siglo XIX, se denominó a los países que conformaron lo que históricamente se llamó *La Gran Colombia*. No es posible determinar el sitio exacto donde nació el pasillo, tampoco es posible encontrar su “partida de nacimiento”, el proceso de “interfluencia” e innovación del “pasillo”, duró varias décadas. El nombre de pasillo, se debe a la forma como se bailaba, “*con pasos cortos y rápidos*”.

Inicialmente, el pasillo fue un género musicalailable, de “pareja entrelazada”, propio de los estratos populares, que rápidamente fue ganando espacio, por ser un “baile de pareja unida”; surgió como una respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía criolla. Los primeros pasillos, por varias décadas se transmitieron de un grupo a otro, sin partituras, a través de la tradición auditiva.

Hay partituras de pasillos ecuatorianos, que datan de fines del siglo XIX; posteriormente apareció el “pasillo canción”. Las bandas de música, en los siglos XIX y XX, propiciaron la difusión y primeras grabaciones de pasillos.

En el siglo XIX, hubo pasillos instrumentalesailables, preferentemente en tonalidad mayor. El pasillo se bailó en Ecuador, hasta los años cincuenta del siglo XX. Desde el punto de vista estructural, el pasillo, como sistema rítmico de danza, usa un ritmo de base:



La métrica del pasillo, actualmente también usa la forma: dos corcheas, silencio de corchea, corchea, y negra. El pasillo ecuatoriano, se escribe en compás de 3/4, generalmente su estructura responde a la forma: A – B – B; a veces A – B – C, con introducción o estribillo de 4 a 8 compases, es decir, “*construido en esquemas bistróficos o tristróficos, en donde sus partes van precedidas y continuadas por introducciones o interludios instrumentales*”<sup>631</sup>. Ahora predominan los pasillos en tonalidad menor. En la melodía de varios de ellos, se evidencia la pentafonía andina con notas de paso o “*píen*”, o la eptafonía, con base pentafónica.

El pasillo se encuentra vigente en Ecuador, Colombia, parte de Venezuela (región andina – Estado de Táchira, parcialmente el Estado Lara, Mérida<sup>632</sup>), México<sup>633</sup> y Costa Rica (pasillo guanacasteco). Sin duda, es en Ecuador donde mejor se adaptó, llegando a convertirse en un género musical emblemático.

Para el pasillo serrano, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 96. Para el pasillo costeño, el tempo, la cifra metronómica aproximada<sup>634</sup> es: negra = 114.

<sup>631</sup> Bueno, 2010:7.

<sup>632</sup> Información facilitada por el musicólogo Walter Guido. Quito, septiembre de 1995.

<sup>633</sup> En Latinoamérica son muy conocidos los pasillos mexicanos: El Lírico (Ancló la embarcación de tu tristeza...) del compositor Luis Felipe Bermejo; Luz De Luna (Yo quiero luz de luna...) de Álvaro Carrillo; Imploración (Dios, dame valor para arrancar del corazón este cariño...) de Luz Celiana Tirado.

<sup>634</sup> Ejemplo de pasillo costeño: “Guayaquil de mis Amores”; ejemplo de pasillo serrano, “Sendas Distintas”. Ahora, al menos en las grabaciones, la velocidad metronómica, el tempo, tiende a unificarse a: negra = 114.

**2.10. El pasacalle.** Género musical de danza con texto, baile de pareja enlazada, de metro binario simple (2/4), generalmente en tonalidad menor. Hay "interinfluencia" (relación dinámica, aportes mutuos, fusión), entre el pasacalle ecuatoriano [melodías y armonías de la región ecuatorial], con el pasodoble español<sup>635</sup>, la polka (polca), europea<sup>636</sup>, la polka peruana<sup>637</sup>, el corrido mejicano<sup>638</sup>. (No hay vinculación directa con el antiguo pasacalle español<sup>639</sup>, de metro ternario). La polka fue un género musical en boga, en las últimas décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX. La influencia del *pasodoble*, fue a través la discografía, el cine, y del repertorio español interpretado por las bandas, especialmente en las corridas de toros y en las retretas. La influencia del *corrido* mejicano, se dio en la primera mitad del siglo XX, a través del cine y la discografía. El pasacalle, se usa preferentemente para: animar verbenas, corridas de toros y a las comparsas que participan en desfiles, en las fiestas urbanas y rurales del Ecuador.

La palabra pasacalle era un vocablo que servía para referirse en general, a la música mestiza ecuatoriana. En los años cuarenta del siglo XX, luego de la guerra con el Perú de 1941 y la mutilación territorial de 1942; el terremoto de Ambato de 1949; y el auge de la radiodifusión ecuatoriana; la antigua "polka", alcanzó su propia personalidad, convirtiéndose en el "*Pasacalle Ecuatoriano*", en la canción que canta a las ciudades, al terruño, a las bellezas naturales, a la mujer ecuatoriana, al perdido orgullo nacional. En oposición a los formales, marciales, y ceremoniosos "himnos oficiales" de las ciudades (himnos de carácter marcial), el pasacalle se convirtió en el "Himno Popular"<sup>640</sup> de muchas urbes. Como ejemplos se pueden mencionar los pasacalles: *Guayaquileño (madera de guerrero)*, del compositor Carlos Rubira Infante; *La Chola Cuencana* de Rafael Carpio Abad; *El Chulla Quiteño*<sup>641</sup>, de Alfredo Carpio; *Riobambeñita*, de Guillermo Vásquez Pérez; *Romántico Quito*, de César Baquero; *Soy del Carchi*, de Jorge Salinas; *Ambato Tierra de Flores*, y *Altivo Ambateño* de Carlos Rubira Infante; etc. En este género predomina la tonalidad menor. El pasacalle, sirve preferentemente para: animar verbenas, corridas de toros, desfiles, y a grupos de comparsas que participan en las fiestas urbanas y rurales de Ecuador. En los cosos

<sup>635</sup> "Paso doble (pasodoble). España. Danza, baile, música incidental o música de concierto de carácter marcial, escrito en compás de 2/4, con tiempo más movido que la marcha, pero no precipitado. Tradicionalmente se considera a ser interpretado por bandas militares para que los ejércitos marchen al paso, fijándose su velocidad en torno a 120 o 140 pasos por minuto, lo que corresponde al ritmo de la marcha militar acelerada o de paso ligero – el paso redoblado reglamentario de la infantería se fija en 2 pies de longitud y 110 pasos por minuto, y el paso regular o marcha lenta es de 66 por minuto, según Lacal. (...) 'pieza musical para marcar el movimiento de una tropa, de una procesión, etc. Se usa en todo género de música, hasta en el religioso, pero generalmente es ejecutada por bandas militares o charangas. En ellas pueden combinarse toques especiales de corneta, tambores, etc." (Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Tomo 8, SGAE, Madrid, España, 2001, pág. 502).

<sup>636</sup> Por ejemplo, la polka europea: "*Barrilito de Cerveza*". (Polka, polca, apócope de polaca. En la segunda mitad del siglo XIX, la polka tuvo gran acogida, las bandas de música fueron las encargadas de su difusión).

<sup>637</sup> Por ejemplo, la polka (polca) peruana: "*La Chollita*" – (*Chollita, no te enamores*. Muchos creen que este tema musical es un pasacalle ecuatoriano).

<sup>638</sup> Por ejemplo, el corrido "*Jalisco*".

<sup>639</sup> "Pasacalle (paseo). España. Forma de música instrumental utilizada sobre todo en el período barroco. Se basa en la variación continua sobre un bajo que normalmente realiza un movimiento armónico I – IV – V – VI, en un ritmo ternario". Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Tomo 8, SGAE, Madrid, España, 2001, pág. 483.

También en España, en los siglos XVII, XVIII, el pasacalle era el prelude de las canciones, interpretadas en la guitarra o grupo de acompañamiento. "Muchas veces, éste se limitaba a una fórmula cadencial básica del tipo I-IV-V-I. Por medio de ésta, el cantante se introduce en el modo – tono de la canción. El pasacalle también tenía la función de ritornello: era reintroducido de vez en vez entre porciones largas de la letra". Citado por López Cano, 2004:81

<sup>640</sup> La mayoría de ciudades ecuatorianas tienen su "himno popular", en "ritmo" de pasacalle; la populosa Guayaquil, Loja, la Provincia de Manabí, tienen sus "himnos populares", en ritmo de pasillo.

<sup>641</sup> El Chulla Quiteño fue grabado por Luis Alberto Valencia, para Discos Ecuador, en 1947.

taurinos, en las fiestas de Quito - diciembre, las fiestas de las "Flores y Frutas" de Ambato - Carnaval, las Fiestas de Independencia de Riobamba - 21 de abril, etc., en las corridas de toros urbanas y rurales, las bandas institucionales o las bandas de pueblo, acostumbran animar la "Fiesta Brava", alternando: pasodobles españoles o pasodobles de compositores ecuatorianos, como por ejemplo, el conocido tema "*Sangre Ecuatoriana*", y un extenso repertorio de pasacalles ecuatorianos.

El Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, desde 1988, por las fiestas de Quito (fines de noviembre, primeros días de diciembre), organiza el "Festival del Pasacalle", con la participación de destacados artistas ecuatorianos. La primera edición de este festival se realizó en el Teatro Bolívar, bajo la coordinación del Señor Rodrigo Leguísamo, participaron: Gonzalo Benítez, Dúo de las Hnas. Mendoza Suasti, el saxofonista Olmedo Torres<sup>642</sup>, Conjunto Los Barrios, Dúo de los Hnos. Yépez y el Conjunto de Paco Godoy<sup>643</sup>.

(Para el pasacalle, el tempo, la cifra metronómica aproximada es: negra = 140).

Relacionado con el *pasacalle*, la *polca* y el *pasodoble*, para evidenciar las preferencias que tenían nuestros músicos, a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, conviene conocer, por ejemplo, que el compositor y director de bandas Carlos Amable Ortiz (1859 - 1937), compuso 7 polkas. En el primer catálogo de discos ecuatorianos "Favorita" de Guayaquil, (ca. 1912 -1918), de una muestra de 136 discos grabados, se mencionan: 67 pasillos; 47 valeses; 43 "canciones"; 17 marchas; 13 *polcas*<sup>644</sup>; 12 pasodobles (Paso Dobles)<sup>645</sup>; 10 habaneras; 9 danzas; 7 chilenas; 5 boleros; 5 jotas; 4 bambucos; 4 himnos; 4 tonos serranos; 3 barcarolas; 2 yaravíes; 2 tangos argentinos; 2 mazurcas; 1 *polca jocosa*; 1 *polca schotish*, etc.<sup>646</sup> En los años treinta del siglo XX, en la Estación El Prado de Riobamba, para Discos El Prado, entre otros temas se grabó la *polka Proezas del Matón*, de Remigio Romero Cordero y Edmundo Sierra, interpretada por el Trío Los Bohemios.

<sup>642</sup> Olmedo Torres, al descubrirle entre el público al acordeonista Gonzalo Godoy, solicitó su participación musical.

<sup>643</sup> En presentaciones, superando el viejo formato de acompañamiento de guitarras y requinto, el conjunto a Paco Godoy innovó los marcos musicales de música popular ecuatoriana, al añadir a las guitarras: sintetizador, acordeón, bajo eléctrico y batería.

El conjunto de Naldo Campos, (Discos Onix, Guayaquil), desde los años setenta incluía en su ensamble de grabaciones, al organista Carlos Regalado, al baterista Julio Lalama, y esporádicamente al saxofonista Lucho Silva o al arpista Gonzalo Castro. Campos tocaba el requinto y el bajo eléctrico, las guitarras tocaban Pedro Chinga y Lucho González. En escenarios, la música popular ecuatoriana, era acompañada por pequeños ensambles de guitarras y requinto.

<sup>644</sup> En ese catálogo constan las polkas: "Grasiella", interpretada por el Cuarteto de cuerdas Silva, Moreno, Villafuerte y Mendoza. "Dos Canarios", "Conchita", y "La Campanilla", grabaciones interpretadas por la Banda del Batallón Vencedores N. 1; "Amar en Secreto", Banda del Regimiento de Artillería Bolívar N. 1; "Puntos Suspensivos", polca con guitarra cantado por Aquiles Rivas; "Las Hijas de María" polca con guitarra cantado por Pedro S. Sandoval; "La Ofrenda", polca con guitarra cantada por Landívar y Galarza; "Mi Negra Victoria", polca Shotisch interpretado por la Orquesta Favorita de Guayaquil, etc. (Catálogo de Discos Favorita, Fondo Histórico del Banco Central del Ecuador. Citado por Guerrero Gutiérrez, 2002:554-558).

<sup>645</sup> En ese catálogo constan los pasodobles (paso dobles): "Viva Guayaquil", interpretado por el Dúo de acordeón y guitarra integrado por Rocafuerte y Poveda; "Viva El Carchi", interpretado por la Banda del Batallón Vencedores N. 1, "Al Oriente Paso de Vencedores", interpretado por la Banda del Regimiento de Artillería Bolívar N. 1; "Rusia y Japón", "Sol y Sombra", "Año Nuevo", "Tomasito", paso dobles interpretados por la Orquesta Favorita, etc. En el catálogo de Discos de la RCA Victor (1913), constan los *paso dobles*: "Chimborazo", "Ymbabura", "Tungurahua" y "Salamandra", temas interpretados por la Orquesta Victor. En los títulos de estas canciones, nótese el uso de lugares geográficos, ciudades, provincias, montes: *Guayaquil, Carchi, Rusia, Japón, Chimborazo, Ymbabura*. Posteriormente se compondrán varios pasacalles dedicados a las ciudades del Ecuador. (Catálogo de Discos Favorita, Fondo Histórico del Banco Central del Ecuador. (Citado por Guerrero Gutiérrez, 2002:554-560).

<sup>646</sup> Archivo Sonoro N.- 4, p. 44. Nótese que no se menciona el término pasacalle.

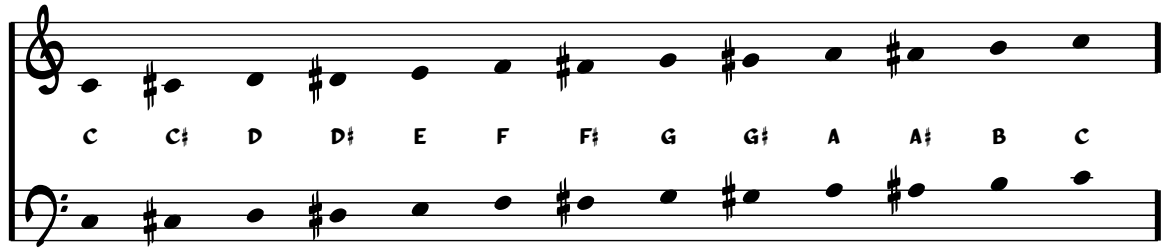
## Lesson 18. The Chromatic Scale

A series of notes that move in a consistent direction, and begin and end on the same note, is called a **scale**. There are many kinds of scales.

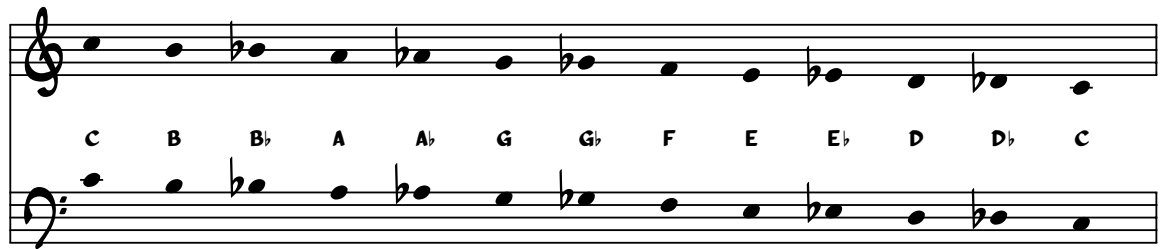
The **chromatic scale** moves by half steps up or down and can begin on any note. It has twelve notes. Listen to the chromatic scale on track 28.

28

The ascending chromatic scale uses sharps to help point in the upward direction of the scale.

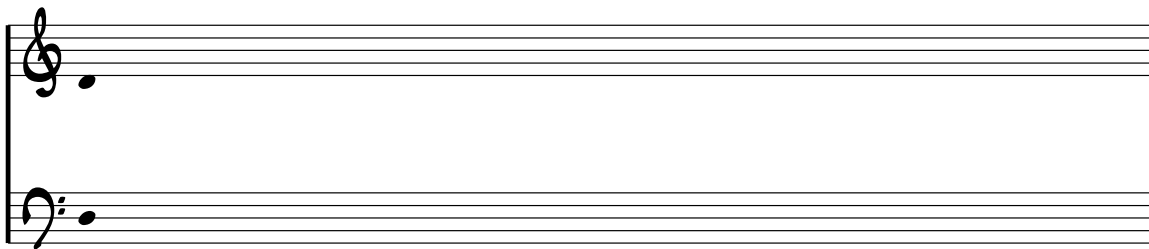


The descending chromatic scale uses flats to point in the downward direction of the scale.

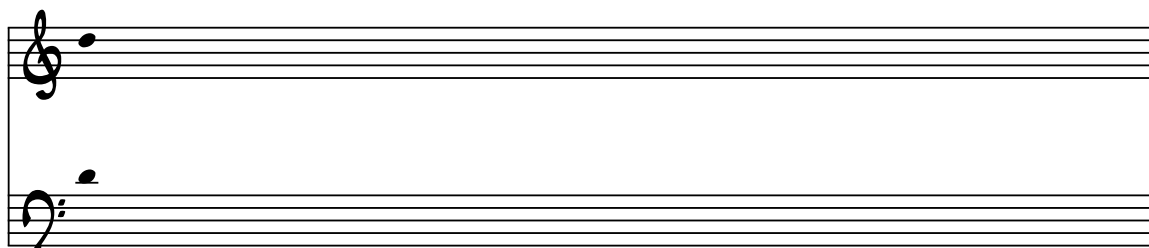


**Practice**

1. Write an ascending chromatic scale starting on the note given. Remember to raise (sharp) notes in order to point the scale upwards.

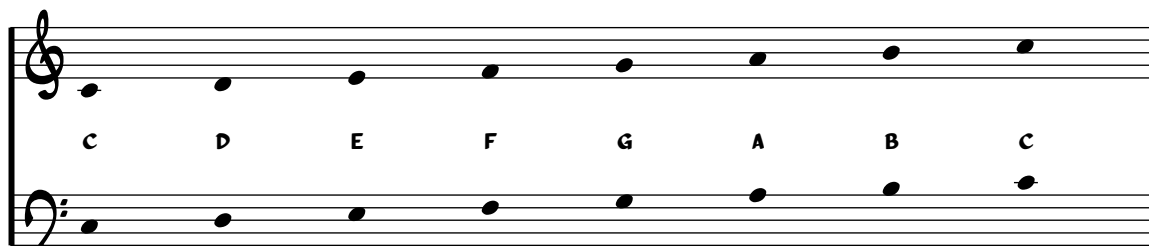


2. Write a descending chromatic scale starting on the note given. Remember to lower (flat) notes in order to point the downward direction.



## Lesson 20. The Major Scale

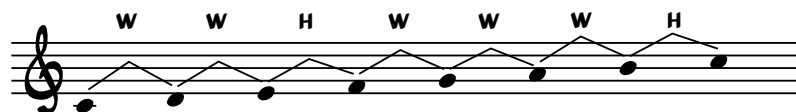
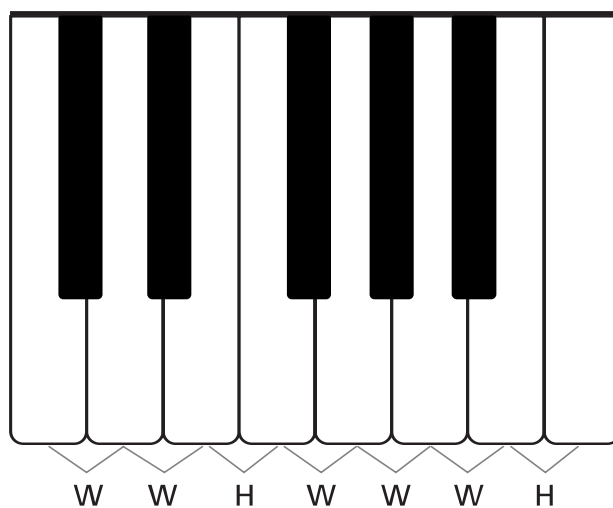
The most common scale in Western music is the **major scale**. Here is the C major scale. The major scale uses all seven letter names successively, with none repeating until the octave. Listen to its sound.



**32** Listen to the major scale on track 32.

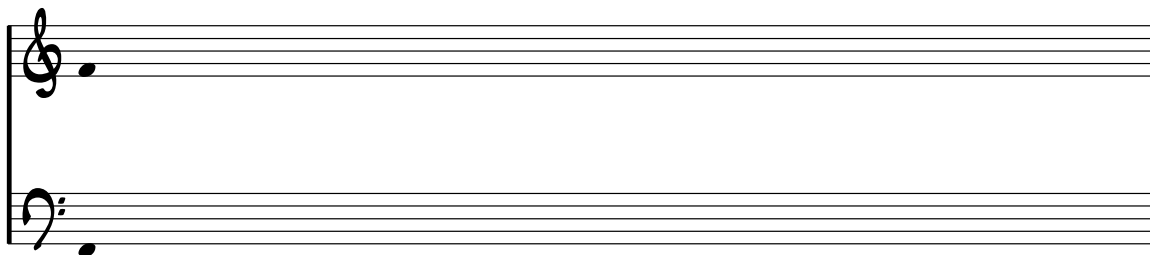
The notes follow this pattern of whole steps (W) and half steps (H):

WWH WWWH

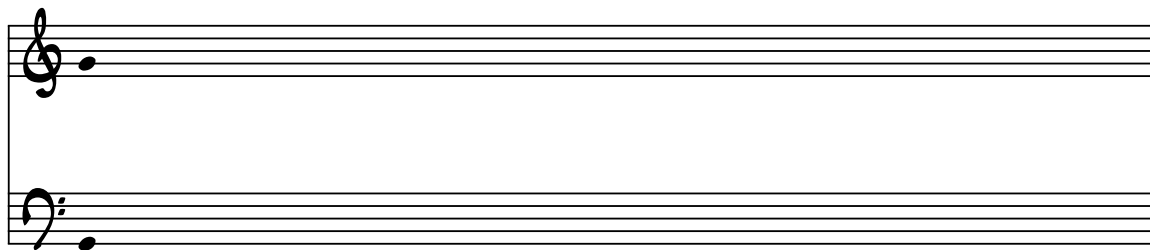


**Practice**

1. Write out the F major scale using the whole-step/half-step formula. You will need one accidental. Remember: use all seven letter names.



2. Write out the G major scale. Again, you will need one accidental.



## Lesson 24. The Natural Minor Scale

In the **natural minor scale**, scale degrees 3, 6, and 7 are a half step lower than the same scale degrees in the major scale. A natural minor scale based on the same note as the major is called its **parallel minor**. Listen and compare major to natural minor.

**35** C minor is the parallel minor scale to C major:

The image displays two musical staves in treble clef. The first staff is titled "C Major" and shows the C major scale with notes C, D, E, F, G, A, B, and C. Below the notes are the scale degrees 1 through 8. The second staff is titled "C Natural Minor" and shows the C natural minor scale with notes C, D, E-flat, F, G, A-flat, B-flat, and C. Below the notes are the scale degrees 1 through 8, with flats indicating the lowered third, sixth, and seventh degrees.

**C Major**

1 2 3 4 5 6 7 8

**C Natural Minor**

1 2  $\flat$ 3 4 5  $\flat$ 6  $\flat$ 7 8

**Practice**

1. Write first the indicated major scale and then the parallel natural minor scale.

Major Natural Minor

This block shows a musical staff with two systems. The first system is for the C major scale, starting with a treble clef and a C4 note on the first line. The second system is for the C natural minor scale, starting with a bass clef and a C3 note on the first line. The labels 'Major' and 'Natural Minor' are placed below the first notes of each system.

Major Natural Minor

This block shows a musical staff with two systems. The first system is for the D major scale, starting with a treble clef and a D4 note on the second line. The second system is for the D natural minor scale, starting with a bass clef and a D3 note on the second line. The labels 'Major' and 'Natural Minor' are placed below the first notes of each system.

Major Natural Minor

This block shows a musical staff with two systems. The first system is for the E major scale, starting with a treble clef and an E4 note on the third line. The second system is for the E natural minor scale, starting with a bass clef and an E3 note on the third line. The labels 'Major' and 'Natural Minor' are placed below the first notes of each system.

Major Natural Minor

This block shows a musical staff with two systems. The first system is for the F major scale, starting with a treble clef and an F4 note on the first space. The second system is for the F natural minor scale, starting with a bass clef and an F3 note on the first space. The labels 'Major' and 'Natural Minor' are placed below the first notes of each system.

Major Natural Minor

This block shows a musical staff with two systems. The first system is for the G major scale, starting with a treble clef and a G4 note on the second space. The second system is for the G natural minor scale, starting with a bass clef and a G3 note on the second space. The labels 'Major' and 'Natural Minor' are placed below the first notes of each system.

Major Natural Minor

This block shows a musical staff with two systems. The first system is for the A major scale, starting with a treble clef and an A4 note on the third space. The second system is for the A natural minor scale, starting with a bass clef and an A3 note on the third space. The labels 'Major' and 'Natural Minor' are placed below the first notes of each system.

## **NIVEL V**

|                                                    |                                           |
|----------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| <u><b>INTERVALOS</b></u>                           | <u><b>INVERSIÓN DE ACORDES</b></u>        |
| <u><b>INTERVALOS MELÓDICOS Y ARMÓNICOS</b></u>     | <u><b>ACORDES ABIERTOS Y CERRADOS</b></u> |
| <u><b>INTERVALOS SIMPLES Y COMPUESTOS</b></u>      | <u><b>ACORDE SEMIDISMINUIDO</b></u>       |
| <u><b>UNÍSONO, HOMÓNIMO Y ENARMONÍA</b></u>        | <u><b>ACORDE DISMINUIDO</b></u>           |
| <u><b>INVERSIÓN DE LOS INTERVALOS</b></u>          | <u><b>ACORDE CON 4TA. SUSPENDIDA</b></u>  |
| <u><b>ASPECTOS PRÁCTICOS DE LOS INTERVALOS</b></u> | <u><b>ACORDES CON SEXTA</b></u>           |
| <u><b>ACORDES</b></u>                              | <u><b>CIFRADO</b></u>                     |
| <u><b>TRÍADAS</b></u>                              | <u><b>ARPEGIOS</b></u>                    |
| <u><b>ACORDES CON SÉPTIMA</b></u>                  |                                           |

### **INTERVALOS**

Un intervalo es la distancia entre dos sonidos.

Para analizar cualquier intervalo, hay que colocar primero el número que corresponde a la distancia entre las notas, y luego la clasificación, que sale de la suma de tonos y semitonos (ver tonos y semitonos en NIVEL II) de esa distancia.

Saber cuál es el intervalo es sencillo. Sólo hay que contar la cantidad de notas que hay entre la primera y la segunda de dicho intervalo.



Ejemplo 1): entre DO y MI hay tres notas, DO - RE - MI. El intervalo es una TERCERA.

Ejemplo 2): entre MI y LA hay cuatro notas, MI - FA - SOL - LA. El intervalo es una CUARTA.

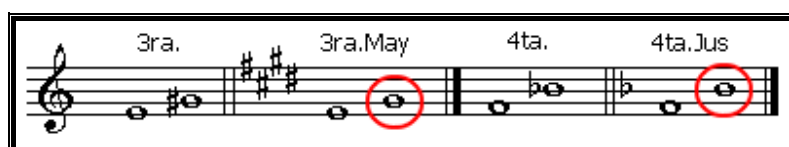
El tema es clasificar cada intervalo. Pueden ser:

**MAYORES - MENORES - JUSTOS - AUMENTADOS - DISMINUIDOS - SUPER  
AUMENTADOS - SUB DISMINUIDOS**

Un sistema bastante rápido para no tener que acordarnos de memoria la clasificación según los tonos y semitonos, es saber que entre la tónica y cada uno de los grados de una escala mayor (ver escalas mayores en NIVEL IV), hay sólo intervalos mayores y justos. Los mayores son la segunda, la tercera, la sexta y la séptima, y los justos son la cuarta, la quinta y la octava. No existen cuartas, quintas u octavas ni mayores ni menores.



A partir de un intervalo cualquiera, se puede tomar la nota más grave como tónica de la escala mayor (ver escalas mayores en NIVEL IV), y colocarle al intervalo la armadura de clave (ver escalas mayores con sostenidos y con bemoles en NIVEL IV) que corresponda según esa escala (Fig. A.3). Si la nota pertenece a la escala, el intervalo va a ser mayor (2das, 3ras, 6tas o 7mas) o justo (4tas, 5tas u 8vas).



En el primer ejemplo, el SOL# pertenece a la escala de MI mayor (ver escalas mayores en NIVEL IV), por consiguiente, después de verificarlo con la armadura de clave, sabemos que es una tercera mayor. En el segundo caso, el SIb también pertenece a la escala, en este caso de FA mayor, y sería una cuarta justa.

Si la nota no pertenece a la escala, puede que esté medio tono arriba o abajo de la nota de esa escala, lo cual indica que el intervalo se achica o se agranda, según este concepto:

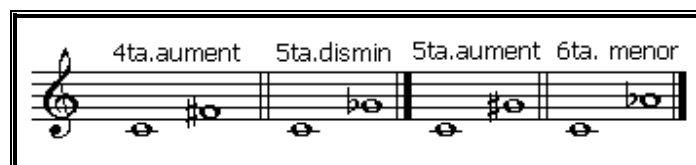
- si se aumenta 1/2 tono un intervalo justo, se convierte en aumentado
- si se disminuye 1/2 tono un intervalo justo, se convierte en disminuído
- si se disminuye 1/2 tono un intervalo mayor, se convierte en menor
- si se aumenta 1/2 tono un intervalo mayor, se convierte en aumentado

Básicamente esos son los más usados. Los super aumentados o los sub disminuídos, son intervalos teóricos fácilmente deducibles. Los super aumentados, son los aumentados con medio tono más, y los sub disminuídos son los disminuídos con medio tono menos.

**CUADRO DE TODAS LAS CLASIFICACIONES SEGÚN LOS TONOS Y SEMITONOS.**

| INTERVALO         | DISTANCIA     |
|-------------------|---------------|
| segunda menor     | 1/2 tono      |
| segunda mayor     | 1 tono        |
| tercera menor     | 1 tono y 1/2  |
| tercera mayor     | 2 tonos       |
| cuarta justa      | 2 tonos y 1/2 |
| cuarta aumentada  | 3 tonos       |
| quinta disminuída | 3 tonos       |
| quinta justa      | 3 tonos y 1/2 |
| quinta aumentada  | 4 tonos       |
| sexta menor       | 4 tonos       |
| sexta mayor       | 4 tonos y 1/2 |
| séptima menor     | 5 tonos       |
| séptima mayor     | 5 tonos y 1/2 |
| octava justa      | 6 tonos       |

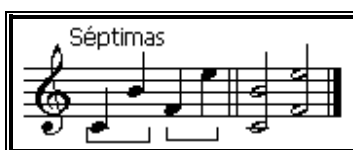
Hay que tener en cuenta sólo una cosa más. Dos intervalos diferentes pueden tener la misma distancia en tonos y semitonos, pero no la misma cantidad de notas, por lo cual es necesario colocar siempre en *PRIMER LUGAR EL NÚMERO DEL INTERVALO*, según la cantidad de notas que tenga.



En el primer ejemplo, la cuarta aumentada y la quinta disminuída tienen 3 tonos. Pero del DO al FA, y del DO al SOL, no importa qué alteración tengan, hay cuatro y cinco notas respectivamente. FA# y SOLb son notas enarmónicas, por lo cual éstas, son diferencias teóricas, que dependen de aspectos armónicos.



**SÉPTIMAS:** el intervalo de séptima es utilizado en los acordes con séptima. La podemos encontrar como mayor, menor, o también disminuída.



## **ACORDES**

Se llama acorde a un grupo de notas tocadas simultáneamente. Pueden estar formados por tres o más notas.

Hay varios tipos de acordes. Cada uno está formado por intervalos diferentes, que son los que van a determinar la clase de acorde.

Los acordes son la base armónica de los temas.

Uno de los problemas que tenemos todos como estudiantes, es tratar de controlar la ansiedad de tocar, y que los temas suenen aunque más no sea con un acompañamiento sencillo. Estudiando acordes y arpeggios, podemos empezar a usarlos aplicados a pequeños arreglos simples. Siguiendo la melodía y los acordes que estarán con el cifrado, podemos usar algunas combinaciones de acompañamiento, que se pueden probar de a una durante todo el tema, o ir combinándolas:

- Poner un bajo (la tónica en un registro más grave que el acorde) y el acorde.
- Usar las inversiones del acorde.
- Colocarle a la melodía las notas del acorde que le corresponda para que suene más completa.
- Usar los arpeggios de cada acorde como un sistema de acompañamiento con más movimiento.
- Los acordes y arpeggios pueden probarse abiertos y cerrados.

## **TRÍADAS**

Son acordes de tres sonidos, separados por intervalos de terceras. Hay cuatro tipos de tríadas:

MAYOR: formada por una tercera mayor y una quinta justa (los intervalos se toman en relación a la tónica).

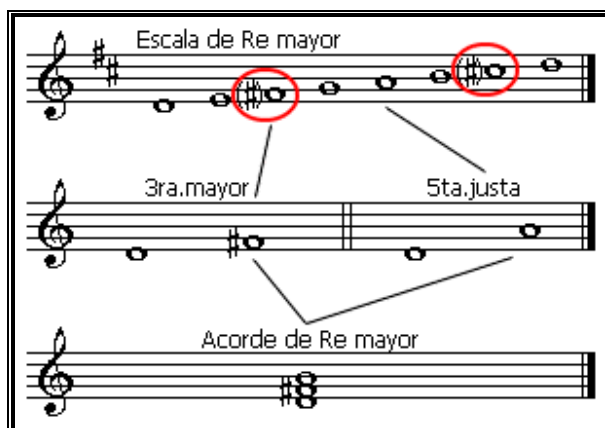
MENOR: formada por una tercera menor y una quinta justa.

AUMENTADA: formada por una tercera mayor y una quinta aumentada.

DISMINUÍDA: formada por una tercera menor y una quinta disminuída.

Se puede usar el mismo concepto explicado en intervalos para poder manejar las tríadas más rápidamente, que consiste en dominar las escalas mayores (ver escalas mayores en NIVEL IV) y sus armaduras de clave.

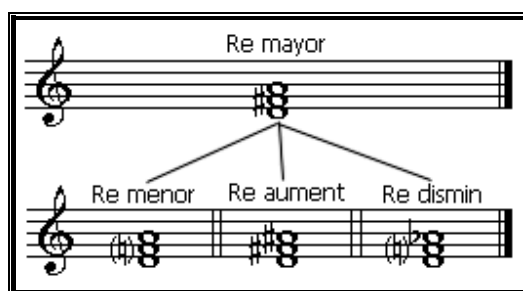
De cada escala mayor, obtenemos intervallos mayores y justos. Los acordes mayores están formados por terceras mayores y quintas justas, así que con recordar la armadura de clave de la escala mayor que corresponda a la tónica del acorde, es suficiente para saber qué notas lleva.



En la escala de Re mayor, tenemos FA y DO sostenidos en la armadura de clave. Si seguimos esas alteraciones, el intervalo de 3ra. mayor va a ser RE - FA#, y el de 5ta. justa, RE - LA. El acorde de Re mayor va a contener la tónica, el FA# y el LA.

Para formar las otras tríadas, a partir de los acordes mayores como base, podemos seguir estos parámetros:

- en el acorde menor, descendemos la tercera 1/2 tono
- en el acorde aumentado, ascendemos la quinta 1/2 tono (para transformarla en aumentada, que es la que le da el nombre a la tríada)
- en el acorde disminuído, descendemos 1/2 tono la tercera y 1/2 tono la quinta

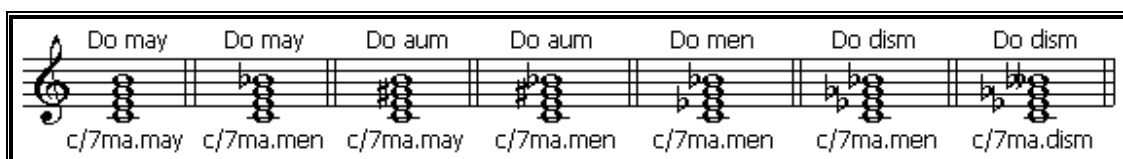


## **ACORDES CON SÉPTIMA**

Son acordes de cuatro notas, separadas por intervalos de terceras igual que en la tríada. La base es el acorde de tres notas, más el séptimo grado de la tónica.

Las séptimas en estos acordes pueden ser mayores, menores o disminuías. Por una cuestión de sonoridad, lo más común es la siguiente combinación de notas:

- tríadas menores con séptima menor
- tríadas mayores o aumentadas con séptima mayor o menor
- tríadas disminuías con séptima menor o disminuía



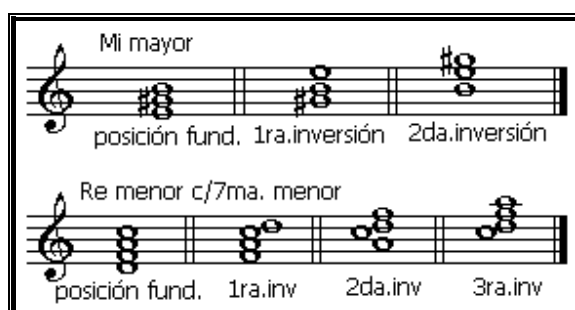
Para formar acordes con séptima seguimos el mismo sistema que usamos para intervalos o tríadas: escribimos la armadura de clave de la escala a la que pertenece la tónica o raíz del acorde. Si la séptima está incluída en dicha escala es mayor; si no, tengamos en cuenta lo siguiente:

- la séptima mayor está 1/2 tono abajo de la octava
- la séptima menor está 1 tono abajo de la octava

## **INVERSIÓN DE ACORDES**

Cuando se invierte un acorde, se coloca la nota más grave una octava arriba. En el caso de las tríadas, como son acordes de tres notas, tienen una posición fundamental en donde la tónica es la nota más grave, y dos inversiones. Si los acordes tuvieran más de tres notas, como pasa con los acordes con séptima, las inversiones van a ser tres, además de la posición fundamental.

Los acordes escritos en alguna de sus inversiones, son un poco más difíciles de reconocer que cuando están en posición fundamental, porque aparentemente se pierde de vista la tónica. En las tríadas, cuando escribimos alguna inversión, la tónica en realidad es la que queda separada de las otras notas. En los acordes con séptima, queda pegada a la séptima, formando para la vista, un intervalo de segunda.



Nº DE BLOQUE

01

TÍTULO DE LA PELÍCULA

Los Otros / The Others

NOMBRE / DESCRIPCIÓN DEL BLOQUE/ES

The Others (Títulos)

CÓDIGO DE TIEMPO DEL BLOQUE/ES

00:00:17

DERIVACIÓN DEL TEMA

Primera aparición (Temas 1A y 1B)

## 1) FICHA TÉCNICO - ARTÍSTICA

PRODUCCIÓN

Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Sunmin Park

DIRECTOR

Alejandro Amenábar

GUIÓN

Alejandro Amenábar

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Javier Aguirresarobe

MONTADOR

Nacho Ruiz Capillas

DISEÑO DE SONIDO

Goldstein &amp; Steimberg

INTÉRPRETES

Nicole Kidman, Fionnula Flanagan, Christopher Eccleston, Alakina Mann, James Bentley, Eric Sykes, Elaine Cassidy, Renée Asherson, Gordon Reid

PÓSTER



AÑO DE PRODUCCIÓN

2001

COMPOSITOR

Alejandro Amenábar

ORQUESTADOR / ES

Xavier Capellas, Lucio Godoy, Claudio Ianni

GÉNERO CINEMATOGRAFICO

Terror-Fantástico

NACIONALIDAD

EEUU / España / Francia / Italia

## 2) ARGUMENTO

ARGUMENTO

a) De la película completa

Isla de Jersey, 1945. La II Guerra Mundial ha terminado, pero el marido de Grace no vuelve. Sola en un aislado caserón victoriano, educa a sus hijos bajo estrictas normas religiosas. Los niños sufren una extraña enfermedad: no pueden recibir directamente la luz del día. Los tres nuevos sirvientes deben aprender una regla vital: la casa estará siempre en penumbra; nunca se abrirá una puerta si no se ha cerrado la anterior. El estricto orden que Grace ha impuesto hasta entonces será desafiado: comienzan a ocurrir sucesos extraños; Grace se pregunta si hay alguien más en la casa.

b) Del bloque analizado

Títulos de crédito. Imágenes de dibujos a lápiz.

## TÍTULO

LOS OTROS (TÍTULOS)

## 3) CÓDIGOS VISUALES

## 3.1. ENCUADRE, ESCALA, LUZ, COLOR

Una sucesión de dibujos a lápiz se suceden en una iluminación que simula la de una vela parpadeante, de tal modo que sólo queda iluminado el centro de cada dibujo, dejando en penumbra o total oscuridad los bordes. Los dibujos parecen haber sido hechos sobre un papel blanco, sin embargo la iluminación de la supuesta vela (se trata de un efecto visual) deja un colorido amarillento-anaranjado.

Los dibujos, en estilo de comic, son mostrados en un plano cercano, en alguna ocasión empleando el zoom para alejarse de ellos y permitir una visión más amplia.

## 3.2. MOVIMIENTO (DE LA CÁMARA)

La cámara recorre los dibujos en diferentes sentidos: de arriba a abajo, de abajo a arriba, de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. También lo hace diagonalmente.

## 4) CÓDIGOS SINTÁCTICOS

## 4.1. MONTAJE: FORMA Y RITMO

La presentación de la película es a modo de cuento: la voz en "off" ("over") de una madre (Grace) lee un cuento a sus hijos pequeños, mientras se muestra una colección de dibujos realizados a lápiz. El bloque se divide en dos partes: en primer lugar, una introducción, donde la voz de Grace cuenta la génesis del mundo (el sol, los planetas, los animales, las plantas y el hombre) por la gracia divina. En segundo lugar, la aparición del título de la película, donde la voz desaparece. En el primer caso, los dibujos se relacionan con la narración de la voz de Grace (el sol, animales, el mar...), pero cuando aparece el título, los dibujos muestran a los niños en situaciones en la mansión donde viven como anticipación de lo que va a acontecer. Las transiciones entre dibujos son fundidos a negro, destacando la del final del bloque musical, que da paso a la siguiente secuencia, transformando el dibujo de la mansión a imagen real (de B/N a color)

## 4.2. FORMA CINEMATOGRAFICA

Títulos de crédito

## 4.3. TIPO DE MONTAJE

No métrico

## 5) CÓDIGOS SONOROS

## 5.1. ELEMENTOS SONOROS

Sólo hay dos elementos: la voz en "off" ("over") de la madre, Grace, y la música. La voz está en primer plano sonoro, mientras la música acompaña en un segundo plano. Cuando la voz se retira, la música se sitúa en primer plano.

## 5.2. PLANO AUDITIVO MUSICAL (NIVEL SONORO)

Primer plano sonoro

## 5.3. ESPACIALIDAD

Dolby Digital 5.1

## 6) CÓDIGOS MUSICALES

## 6.1. CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA

## 6.1.1. Diégesis

Extradiegética

## 6.1.2. Procedencia de la música

Original

## 6.1.3. Tipo de música

Neutra o Decorativa

## 6.1.4. Tipo de relación música-imagen

Síncresis (música no integrada)

## 6.1.5. Forma de interacción música-imagen

Paralelismo (música empática)

## TÍTULO

## LOS OTROS (TÍTULOS)

## 6.2. FUNCIONES MUSIVISUALES

## - Funciones psicológicas

a) Función anticipativa: revelar implicaciones de una situación aún no vista, es decir, el género de la película, un thriller

## - Funciones técnicas

b) Función delimitadora: enmarcar la película completa sirviendo de introducción

c) Función estética: otorgar entidad artística al film

d) Función decorativa: acompañar las imágenes como fondo neutro

## 6.3. CÓDIGOS MELÓDICOS

## 6.3.1. Morfología melódica. Tipo de melodía

Las melodías que aparecen en este bloque podrían definirse como de "fantasía", de cuento, "mágicas". Son melodías tonales, pero con ciertos cromatismos que les otorgan algo de exotismo que se asocia perfectamente a la idea de la narración del cuento por parte de Grace, la madre de los niños.

## 6.3.2. Motivos y temas. "Leitmotivs"

Se presentan por vez primera dos de los temas centrales de la película:  
El tema que hemos denominado 1A está basado en una escala Lidia b7, b13 que le confiere una sonoridad claramente exótica. Se inicia en un salto de octava que luego va descendiendo prácticamente por grados conjuntos por dicha escala. El tema 1B es una canción infantil cantada por un niño en un ámbito de una quinta.

## 6.4. CÓDIGOS RÍTMICOS

## 6.4.1. Análisis rítmico-visual. Compás. Tempo

Se trata de una música lenta, de carácter calmado. El pulso es de negra igual a sesenta. Se producen frecuentes cambios de compás (2/4, 3/4, 4/4) sobre todo al principio del bloque.

Los motivos rítmicos más representativos de los temas son las dos semicorcheas en parte débil y la corchea con puntillo y semicorchea.

## 6.4.2. Tipo de sincronía

Sin sincronía

## 6.4.3. Puntos de sincronía

Sólo hay cuatro puntos de sincronía claros, donde la sincronía es blanda:

- Inicio del bloque: imagen del dibujo del sol
- Compás 12: aparición del título "Los Otros"
- Compás 28: la coda musical coincide con el cartón de los productores ejecutivos y el dibujo de la mano femenina con una marioneta
- Fin del bloque: aparición de la mansión por disolución del plano anterior (mansión dibujada)

## 6.5. CÓDIGOS ARMÓNICOS

## 6.5.1. Sistema de organización armónica

Tonalidad difusa

## 6.5.2. Tipos de acordes

Triadas

## 6.5.3. Análisis armónico musical

La música de los títulos de crédito es tonal, con uso de melodías de sonoridad modal, pero no define claramente sus acordes en un principio. Es a partir del compás 16 cuando se pueden apreciar acordes de tríada. Al final del bloque cadencia en Sol m. Gran parte de la armonía se basa prácticamente en melodías superpuestas y un acompañamiento de acordes de dos sonidos basados en quintas. En algún compás el arpa hace sonar algo más claramente los acordes (compás 26). La escala utilizada para el tema 1A otorga un toque exótico (lidia b7, b13). La coda final es una pedal de tónica (G), por lo que el centro se sitúa en Sol menor.

## 6.5.4. Análisis armónico-visual

El uso de escalas modales exóticas y acordes sin definición claramente tonal se asocian a la perfección con el entorno de los títulos de crédito, un contexto de imaginación, infancia y cuentos.

El acorde final, un C/G, que queda sin resolver en la tónica, permite realizar la transición entre los títulos de crédito y la secuencia inicial de la película, dando paso suavemente a la imagen de la mansión y creando una expectativa al espectador, dejando sin cerrar la sonoridad en la tónica.

## TÍTULO

LOS OTROS (TÍTULOS)

## 6.6. CÓDIGOS TÍMBRICOS

## 6.6.1. Instrumentación

Orquesta sinfónica

## 6.6.2. Análisis tímbrico-visual. Efectos. Matices

Los instrumentos empleados se asocian a la idea de "exotismo" y de cuento o mito que se quiere transmitir:

Flauta: dulzura, feminidad, infancia...; Arpa: fantasía, delicadeza, infancia...; Celesta: fantasía, infancia...; Cymbalon: exotismo...

El tema de la canción infantil es cantada por un niño, realzando la idea de infancia e inocencia. Las melodías que van apareciendo son tocadas por diferentes instrumentos, otorgando a la pieza mucho colorido; además de los ya citados, aparecen: trompeta, corno inglés, vibráfono, clarinete bajo...

## 6.8.4. Estructura temática

Tema inicial

## 6.8.5. Características de la forma musical

Tras una introducción comienza el tema 1A (sección A). El tema 2A, la canción infantil, abre la sección B. La coda de los 4 últimos compases cadencia la música para enlazar con la primera secuencia de la película: INTRO - A - B- CODA

## 6.7. CÓDIGOS TEXTURALES

## 6.7.1. Tipo de textura

Melodía acompañada

## 6.7.2. Asociaciones por textura

Las melodías "exóticas" e infantiles que van sonando se relacionan con el ámbito de la narración de un cuento para niños. Son melodías que hacen alusión al mundo de los niños.

## 6.9. CÓDIGOS ESTILÍSTICOS

## 6.9.1. Caracterización del estilo musical

Cinematográfico moderno

## 6.9.2. Influencias de otros estilos / compositores de cine

Tintes mágicos en un estilo similar al de Danny Elfmann, compositor de las películas de Tim Burton.

## 7) CONCLUSIONES

## 7.1. Resumen y conclusiones

La música anticipa los temas centrales de la película exceptuando el tema de la madre, Grace, con una música "de cuento", exótica, infantil, evocadora, y descriptiva junto a los dibujos de los títulos de crédito de la película. Sin embargo, no expone de modo claro el género de la película, una película de terror fantástico, sino que se centra más en el mundo de los protagonistas, los dos hermanos.

## 7.2. Análisis realizado por:

Alejandro Román

## 6.8. CÓDIGOS FORMALES

## 6.8.1. Tipo de bloque (ubicación en el montaje)

Bloque genérico de entrada

## 6.8.2. Forma musical

Cinematográfica

## 6.8.3. Tipo de forma musical

Musivisual (A B C ...)



## TÍTULO

## LOS OTROS (TÍTULOS)

- Los Otros (Títulos) -

3

B

[illegible]

## TÍTULO

## LOS OTROS (TÍTULOS)

- Los Otros (Títulos) -

## CODA

[illegible]

equilibrio o proporción, siendo en el sincretismo la convergencia de ambas visiones de mundo y, por ende, musicales.

En cuanto al concepto de adición cultural, Deva explica que lo más significativo es cuando una cultura toma elementos de otra y los superpone; es decir, no hay literalmente un proceso de fusión o de relevancia de un estilo con respecto al otro, sino que se trata de yuxtaponer los distintos elementos. Sobre los conceptos de revitalización, abandono y empobrecimiento la autora define al primero como una manera de ser de la transculturización o aculturación; en este sentido, ciertos géneros que van desapareciendo pueden cobrar vida en otros contextos, como por ejemplo la música del altiplano peruano puede ser hoy en día reproducida y ejecutada por estudiantes de jazz de la Universidad de Berkeley o del Conservatorio de Boston. Como abandono, y tal como su nombre lo indica, aquellas prácticas que caen en desuso en una sociedad determinada; en las sociedades modernas dicho fenómeno se presenta a veces en las transiciones generacionales. Un ejemplo de ello se dio en América Latina cuando en los años cincuenta el bolero fue cediendo terreno al rock and roll; es decir, aproximarnos al abandono desde una perspectiva de desistir de ciertas prácticas. En el caso del concepto de empobrecimiento, la autora lo define como la continuidad de un patrón, la simplificación de un elemento o la reducción de los mismos que pueden afectar negativamente en el ámbito cultural.

### **Efervescencia de lo tropical: surgimiento de las músicas afrocaribeñas**

La música de la región del Caribe y aquella que en esta investigación hemos denominado ‘música tropical’, tiene como característica ser el resultado de un largo proceso de hibridación en el que confluyeron distintos aspectos políticos, sociales, raciales y culturales, siendo la conjunción de ellos el germen de los particulares ritmos caribeños. Esta música, que es a su vez producto del imaginario de una región multicultural y diversa, encontró en la región de las Antillas un flujo continuo e ininterrumpido de intercambio a nivel musical.

Tres son las razas que podemos enmarcar dentro del proceso colonizador del siglo XVI que darán paso a la mezcla racial (mestizaje), a la efervescencia de distintas creencias en otras (sincretismo) y al derivado de productos culturales (hibridación). El blanco europeo, el indio americano y el negro africano convivirán simultáneamente en un mundo donde «la diáspora africana, sometida durante varios siglos a la trata esclavista, desempeñó un papel fundamental en el proceso integrador de la cultura del Caribe».<sup>63</sup>

Se ha insistido en que la música es el resultado de los distintos fenómenos económicos, políticos y sociales de una época. En el caso de la música del Caribe, desde el siglo XVI hasta el siglo XX se produce la fusión de ritmos y cantos que desembocará en la música tropical. Al respecto, Eli nos ofrece una visión panorámica de esa época:

<sup>63</sup> Eli, «Fiesta y música en la santería cubana», 173.

En el Caribe, el incremento de la producción azucarera a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX no sólo fue conformando el paisaje y la economía, sino que constituyó en muchos territorios caribeños el eje de relaciones sociales y culturales de las colonias.<sup>64</sup>

Un elemento condicionante fundamental para comprender la efervescencia de la música del Caribe, lo constituye la mezcla racial y cultural que se produjo a lo largo de los siglos XVI al XIX. Estos aspectos estuvieron condicionados por el flujo migratorio ininterrumpido que se producía a lo largo de toda la región de las Antillas y que, si bien se podían diferenciar a nivel geopolítico en los distintos territorios que pertenecían a Francia, Inglaterra, Holanda y España, es más que evidente el intercambio cultural y por ende musical que se produjo en esta región. El Caribe, en un principio conformado por un conglomerado humano separado por mar era, al mismo tiempo, unido por éste, pues el intenso intercambio mercantil en productos como ron, café, cacao, tabaco y trata de esclavos, trajo de suyo la conformación de un individuo distinto al hombre europeo, indígena o africano, que existía antes de la eclosión racial.

Lo antes expuesto se sustenta con la siguiente cita de Eli:

Factores como la noción de pertenencia territorial, el uso generalizado de determinada lengua con sus matices locales, rasgos culturales y psicológicos condicionados por el tipo de actividad económico—productiva y estrechamente relacionados con el permanente proceso de información y transmisión a nivel social, desempeñaron un papel más significativo que las diferencias antropológicas, conllevando la formación de un individuo dialécticamente independiente de sus progenitores históricos.<sup>65</sup>

Hutchinson considera cuatro elementos que dieron lugar al desarrollo de la música del Caribe. Destaca en primer lugar la llegada de los esclavos a las islas del Caribe donde confluirán las razas traídas del Congo y Angola. Un segundo aspecto fue que, producto del dominio colonial, se encontrarán instrumentos de origen ibérico. Posteriormente, se genera el fenómeno de la migración que se produjo durante los procesos de gestas independentistas y sobre todo la migración de haitianos a la isla de Cuba cuando a inicios del siglo XIX se produce la Revolución haitiana.<sup>66</sup> Igualmente, esta autora destaca la llegada a Cuba de dominicanos durante el auge de la explotación de la caña de azúcar a finales del siglo XIX. Para finalizar, Hutchinson establece que el fuerte intercambio comercial trajo de suyo la creación de canales de comunicación por mar en el que la música del Caribe estaría en permanente ebullición:

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, 173-174.

<sup>66</sup> La revolución haitiana se produjo entre 1791 y 1804, y es considerada como la primera revolución independentista de América Latina.

El flujo triangular de bienes y personas producido por el comercio entre las islas, Europa y África, ayudó a diseminar bailes a través de ciudades portuarias como La Habana (Cuba), Puerto Príncipe (Haití), Santo Domingo y Puerto Plata (República Dominicana), Barranquilla (Colombia), Caracas (Venezuela) o San Juan (Puerto Rico). Factores como la noción de pertenencia territorial, el uso generalizado de determinada lengua con sus matices locales, rasgos culturales y psicológicos condicionados por el tipo de actividad económico—productiva y estrechamente relacionados con el permanente proceso de información y transmisión a nivel social, desempeñaron un papel más significativo que las diferencias antropológicas, conllevando la formación de un individuo dialécticamente independiente de sus progenitores. ¿Es mera coincidencia que se desarrollaran variantes locales de la danza o del merengue en la mayoría de estas ciudades?<sup>67</sup>

El aspecto religioso estuvo presente dentro del inicio de los procesos de mestizaje, sincretismo e hibridación en la fusión racial y cultural que se estaba armando en el Caribe. A nivel musical se debe reseñar este aspecto, pues al tocar el punto referente a las migraciones de la región del Caribe hacia Estados Unidos, el ritual de la santería y de las distintas expresiones africanas viajará con su carga cultural y, por ende, con sus prácticas religiosas. Eli señala que se obtuvo como resultado un proceso de mestizaje, sincretismo y transculturización en el cual «se fueron modelando religiones en correspondencia con los aportes del cristianismo y las concepciones religiosas del África».<sup>68</sup>

Estos procesos de hibridación, transculturización y mestizaje son característicos de América Latina a partir de su proceso de colonización en el siglo XV. Desde un comienzo y partiendo de los distintos conflictos de poder y relaciones jerárquicas que se establecieron en un principio, se comenzó a construir símbolos particulares que se fueron asentando en el imaginario colectivo, los cuales conformarán parte de elementos identitarios a nivel cultural. Al respecto, Madrid afirma lo siguiente:

Estos procesos (de apropiación) se dan siempre en condiciones de desigualdad de poder, cuestión que es fundamental tener en cuenta para comprender el carácter neocolonial de los proyectos nacionalistas y la forma en que tienden a despojar de su capital cultural a las comunidades social y étnicamente más marginadas en aras del espejismo de un pacto hegemónico supuestamente incluyente.<sup>69</sup>

Los elementos africanos serán los que se hibridarán de manera más rápida y fluida en el contexto latinoamericano. Los distintos ritmos se fusiona-

67 Sydney Hutchinson, «Los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música» en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. (Madrid: Akal, 2010:181-188).

68 Eli, «Fiesta y música en la santería cubana», 173.

69 Madrid, «Música y nacionalismos en Latinoamérica», 228.

rán en el ámbito de la música popular justo en una época que coincidirá con la aparición del jazz y el ragtime. Se señala a Cuba como el principal territorio en el cual estos géneros se mezclarán y sobretodo se difundirán hacia el resto de América; pese a ello, es indudable la presencia de lo afrohaitiano y afrobrasileño en la construcción de un imaginario de lo latino y de una identidad musical propia y característica.<sup>70</sup>

### Asimilación de los rasgos culturales en el Caribe

Entre los siglos XVIII y XIX el crecimiento económico del Caribe hizo que se convirtiera en un territorio donde el desarrollo de las prácticas corporales del baile, así como la asimilación de la contradanza como género popular, consiguieran unas condiciones favorables que permitirán la hibridación de éstas gracias a la fuerte presencia indígena y africana. Asimismo, la presencia de colonos británicos y franceses en el Caribe incentivó un crecimiento económico sin precedentes en la región, pero que al mismo tiempo se vería afectada por los innumerables huracanes, en especial en Haití, trayendo como consecuencia que ciertas regiones del Caribe se desarrollaran más rápido que otras. Ejemplo de ello lo hayamos en Cuba, donde además de tener condiciones climatológicas menos traumáticas, la presencia de corsarios y piratas se veía impelida debido al importante asentamiento de la marina real en esas costas. Establece Manuel que económica, demográfica y culturalmente, el siglo XIX será el periodo de consolidación de los asentamientos urbanos en el Caribe, permitiendo de esta forma, que dentro de la burguesía y las distintas clases sociales se desarrollara la contradanza como parte de las prácticas sociales de una época. Otro aporte fundamental lo hayamos en la ruta comercial continental en donde la extracción de oro, plata y cobre permitieron que también en los distintos virreinos se fueran asimilando gradualmente los ritmos y estilos criollos, muchos de ellos procedentes de las islas.<sup>71</sup> Cuba, República Dominicana y Puerto Rico eran centros neurálgicos de la trata de esclavos durante la época colonial, como lo atestiguan estudios de Abreu y Bernard.<sup>72</sup>

Como se ha hecho notar, si bien el Caribe es el caldo de cultivo de la música tropical, básicamente se pueden identificar a las islas de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana como los principales centros de generación de esta música. Esta coincidencia tiene que ver con el hecho de que, al mismo tiempo y para la época, son los principales centros urbanos y comerciales de la región del Caribe. En el ámbito rural, el siglo XIX nos presenta un amplio panorama de representación de prácticas de entretenimiento a lo largo de las plantaciones de azúcar, en especial en República Dominicana y Cuba, países

<sup>70</sup> Roberts, *The Latin Tinge*, 35-36.

<sup>71</sup> Peter Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean*. (Philadelphia: Temple University Press, 2009a:156-157).

<sup>72</sup> Abreu, «The Legacy of the Slaves Songs in the United States and Brazil», Carmen Bernard, «Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización». (*SciELO* 6, n.º11, 2009, <http://www.scielo.org.co/scielo.php>).

tancia por el auge económico que vivió la región desde la segunda mitad del siglo XIX, permitiendo la incorporación de música y costumbres criollas como propias de la vida cotidiana en el ámbito privado y social de la alta burguesía. Posteriormente, al desarrollarse la industria del entretenimiento —radio, cine, clubes sociales y cabarets—, la presencia de los elementos musicales ya destilados y definidos en su hibridación, permitirá una normalización de las costumbres y ritos sociales alrededor de la música caribeña.<sup>76</sup>

El proceso de hibridación de la música y el baile en la región del Caribe se dio a la par de los distintos movimientos migratorios trasatlánticos y regionales, junto al desmesurado mestizaje racial. En especial en el Caribe español, la contradanza tomaría los elementos de origen hispánico y francés en cuanto a la forma y el estilo, pero gradualmente se irá modificando dentro del nuevo contexto intercultural, incorporando incluso nuevos pasos de baile y variaciones en el sustrato rítmico.<sup>77</sup> En su ensayo sobre migración e interacción entre los Estados Unidos y el Caribe, Quintero Rivera menciona que, como estrategia de control y dominio, los esclavistas mezclaban a las distintas etnias africanas para evitar que se comunicasen entre ellas debido a sus distintos idiomas, ya que al no poseer una lengua en común, era más fácil evitar insurrecciones y amotinamientos de la ‘mercancía’ durante el traslado a América.<sup>78</sup> Si bien los problemas de comunicación efectivamente impedirían la sublevación de los esclavos por un margen de tiempo,<sup>79</sup> también abrirá el camino para la hibridación y mezcla de los ritmos ancestrales de cada región del África. Es por ello que hemos denominado como ritmos ‘afrocaribeños’ aquellos cuyo lugar de origen tenga su mezcla y procedencia en la región geográfica antes mencionada.

### **Hacia la construcción de los géneros latinos: mestizaje, hibridación y sincretismo en la contradanza**

La criollización es un largo proceso generativo que, aunado a la evolución de la música y el baile en la contradanza, hace que la misma, en el Caribe, asimile rasgos particulares. Los distintos procesos internos a nivel social y político que se vivieron en el Caribe a lo largo del siglo XIX y del siglo XX, condujeron no sólo a la metamorfosis de los territorios geopolíticos, sino que además, influyeron de manera decisiva en la construcción de los elementos estilísticos que dieron como resultado los distintos géneros musicales del Caribe.

Un ejemplo más bien elocuente lo vemos en el caos y la destrucción producidos durante la revolución haitiana, pues promovieron el éxodo masivo de la población blanca asentada en Haití junto con sus esclavos. Este proceso

<sup>76</sup> Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean*, 177. Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, 233.

<sup>77</sup> Peter Manuel. «From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music». *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 30, N° 2, 2009b: 184-212.

<sup>78</sup> Ángel G. Quintero Rivera. «Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture», *Latin American Perspectives*, (Vol. 34, N° 1, 2007: 83-93).

<sup>79</sup> Nótese que las primeras insurrecciones en la colonia surgen a más de cien años después de consolidadas las colonias y por ende, los idiomas francés, inglés y español ya eran de uso común entre los esclavos.

migratorio trajo consigo también que muchos esclavos libres y mulatos abandonaran la isla, encontrando refugio a lo largo de los distintos asentamientos franceses en el Caribe, en el oriente de Cuba y en otros casos en Nueva Orleans. Esta mano de obra se dedicó a las labores de explotación del cultivo del café, del cacao y del algodón, en algunos casos se dedicaron también al comercio. Y como es evidente, con la migración humana se trasplantaron asimismo las costumbres y tradiciones musicales que se habían asimilado dentro de la sociedad de la época. En el caso de Haití, la élite cultivada de origen francés mantenía la práctica de la contradanza como forma de recreación, la cual fue imitada por los esclavos y negros libres quienes las adoptaron y adaptaron con sus ritmos y sus bailes, generando un proceso de sincretismo que permitirá la criollización de esta práctica cultural y recreativa como algo específico de la región.<sup>80</sup>

Carpentier establece que posterior al proceso migratorio que se dio en el oriente de Cuba, rápidamente se inició la costumbre de veladas musicales por parte de los propietarios y terratenientes de los cultivos, en donde la participación masiva de instrumentistas era en su mayoría de origen negro. Explica Carpentier que se representaban comedias, óperas y existían la conformación instrumental de ensambles de cámara. Se debe señalar además, que se cultivaba la contradanza como género de danza y música.<sup>81</sup>

Quintero Rivera<sup>82</sup> aprecia en el proceso de colonización en la región del Caribe, que el hombre europeo realizó un ensayo en torno a lo que consideraba modernidad. En este ensayo gradualmente se complejizaron sobre todo los aspectos interraciales, siendo la región «un lugar de dramáticos ‘encuentros’ interétnicos y ‘traslados’ de población, donde se experimentaron por primera vez muchas tecnologías y procesos comerciales».<sup>83</sup> Es evidente que estos ensayos de ‘tecnologías’ y ‘procesos comerciales’ estuvieron aunados al momento perenne de sobrevivencia en el que se encontraron tres culturas, cada una enfrentada y obligada subsistir junto con la otra, siendo los elementos culturales un factor posterior para la definición de identidades del colectivo—nación.

Considera Quintero Rivera que a pesar de la diversidad idiomática, las distancias culturales, sociales y religiosas, el elemento festivo y las características aunadas a esto como la danza y la música, fueron rasgos distintivos prácticamente desde el principio del proceso de mestizaje:

En situaciones problemáticas de ‘encuentros’ entre ‘migrantes’ de diversas lenguas, la música y el baile antecedieron a los primeros ‘discursos’. La conformación de las identidades socio—culturales ha estado entre los caribeños indisolublemente vinculada al desarrollo de nuestras formas de expresión y comunicación sonoras.<sup>84</sup>

80 Ibid., 51-52.

81 Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. (La Habana: Letras Cubanas, 1988, 125).

82 Ángel G. Quintero Rivera, ¡Salsa, sabor y control! *Sociología de la música tropical!* (México: Siglo XX, 2005).

83 Quintero Rivera, ¡Salsa, sabor y control!, 14.

84 Quintero Rivera, ¡Salsa, sabor y control!, 14.

La danza en Latinoamérica es una de las manifestaciones culturales en la cual mejor se aprecia el amplio espectro de hibridaciones entre las distintas culturas que se asentaron en la región. Asimismo, el acercamiento de estas manifestaciones artísticas dentro del contexto de la geopolítica marca un punto de avanzada en los estudios de los bailes tropicales como géneros musicales. Si bien en algunos países las danzas conformarán parte del identitario y del acervo cultural producto de la criollización de la cultura, la posterior comercialización de los distintos géneros híbridos, como el chachachá y el mambo, permitirán un acercamiento de la misma como manifestación de las culturas populares urbanas.<sup>85</sup>

Hutchinson acuña el término ‘transnacionalismo’ para referirse a la interacción de elementos de la danza europea, indígena y africana en un contexto determinado. La autora piensa además como esencial considerar los procesos que resultaron de la migración regional, en donde las distintas comunidades aportan elementos y rasgos distintivos que se han de hibridar. Estos aspectos, aunados al auge de las tecnologías en beneficio del entretenimiento, incentivarán un desarrollo de la música tropical como un fenómeno que saldrá de las fronteras territoriales de carácter nacional para convertirse en géneros musicales y bailables que se asentarán dentro del imaginario social y cultural de otras sociedades.<sup>86</sup> Estos aspectos se consolidarán en especial por el desarrollo y la difusión que ejercerá la industria cultural aunada al auge económico de la sociedad estadounidense como de diversos países latinoamericanos. Con base en lo anterior, se deben considerar los diversos aspectos en torno a los contextos políticos, económicos y sociales en los que se abordará el baile dentro de un contexto de desterritorialización o asimilación de la danza dentro del aspecto recreativo y cultural.

Estos elementos no sólo son distintivos de una sociedad determinada sino que, al mismo tiempo, se pueden apreciar además de las construcciones identitarias, todos aquellos elementos que pueden constituir el constructo de una raza, conceptos en los cuales se definen rasgos de etnicidad, e incluso aspectos como los distintos roles de género.<sup>87</sup> Un aspecto esencial de esto será en la conformación de las orquestas de música tropical, en donde el rol del director en la mayoría de los casos se limitará a dirigir y arreglar la música, mientras que en otros casos pasará a ser parte del espectáculo cantando o bailando. Sin embargo, vale la pena destacar la figura de la bailarina, bien sea que cante o no, pues será parte de la conformación del imaginario que se construirá en torno a la mujer tropical y la representación de los espectáculos en vivo o televisados.

De acuerdo a Hutchinson, la presencia de cubanos en Nueva York, y en especial de Pérez Prado, contribuirá a la difusión del género producto de la presencia cultural, social y económica de la comunidad latina en la ciudad.

85 Sydney Hutchinson, «Latin American Dance in Transnational Contexts», *Journal of American Folklore*, (N° 122, 2009, 383).

86 *Ibid.*, 386.

87 *Ibid.*, 384.

Destaca la autora que sería precisamente en la zona latina de Harlem en donde la comunidad latina integrada especialmente por mexicanos, cubanos, puertorriqueños y dominicanos, convivirán en un área donde se conjugarán los distintos estilos musicales. Es en este sitio en donde se encuentra la mayor cantidad de músicos que integrarán las distintas orquestas, compositores y arreglistas, entre los cuales destacan Tito Puente y José Curbelo. La autora además afirma que el desarrollo y la hibridación de los distintos musicales se conjugan desde una perspectiva musicológica en la conjunción de la comunidad cubana y puertorriqueña. Esta apreciación viene sustentada desde la consolidación de Cuba como república independiente y la incorporación de Puerto Rico como estado libre asociado en a los Estados Unidos.<sup>88</sup>

Es interesante la perspectiva de Hutchinson frente al fenómeno social y cultural que ha significado la migración latina a los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, pues los cabarets y salas de baile no sólo eran frecuentados por latinos de poder adquisitivo notable, sino que la difusión de la música tropical a través del cine, la radio y la televisión consolidaría, aunada a la industria discográfica, el género de los ritmos latinos sin distinción de nacionalidades; en otras palabras, gracias a la masificación y comercialización de la música tropical, ésta logra penetrar en un mercado mucho más amplio que el mero consumo de las familias latinas presentes en territorio norteamericano.

### **Música mestiza y tropical, pero gringa**

De la presencia de la cultura negra, junto con la indígena, española y criolla, surgirá un fenómeno entendido como sincretismo, el cual permitirá la hibridación de estos ritmos en algunos que se consideran exclusivos de la región del Mar Caribe. Ha existido, no obstante, una confusión terminológica al tratarse los conceptos de sincretismo, mestizaje e hibridación que tienden a estar muy claros en el contexto de los estudios culturales, la antropología y la sociología que se desarrollan en países de habla inglesa. En el ámbito etnomusicológico en lengua castellana se encuentra divergencia entre estos tres términos. Es evidente que esto es producto del complejo proceso que se desarrolló América Latina. En relación a esto, Eli afirma que:

La música en la cultura caribeña posee una sorprendente resistencia y enraizamiento ancestral con sus orígenes, reforzando las particularidades étnicas de procedencia, pero a la vez se confronta y coexiste con el presente; es un referente con evidentes signos de ductibilidad y posibilidades de fusión, lo cual propicia manifestaciones de actualidad que son productos genuinos del mestizaje cultural que caracteriza a la región.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Hutchinson, «Mambo on 2», 115.

<sup>89</sup> Victoria Eli, «Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe». (*Abaco*. 2 Época, N° 59, 2009: 31-39)

## YA CANTAMOS JUNTOS

### Ya cantamos juntos

Canon a 3.

Alfonso Elorriaga

**Allegro**

**[1]**

Voz: Ho - la, ho - la - la, ho - la, ho - la - la - la, ho - la, ho - la - la, ho - la, ho - la - la

Palmas:

**[2]**

5: Ho - la, Ho - la, yo te sa - lu - do ho - la, ho - la, ya can - ta - mos jun - tos

**[3]**

9: ho - la, ho - la, flo - la, flo - la

Rodillas (\*): der. / izq.

(\*) Notas con plicas hacia arriba: mano derecha / Notas con plica hacia abajo: mano izquierda  
Línea superior: rodilla derecha / Línea inferior: rodilla izquierda.

## TOMA UN PENSAMIENTO

### TOMA UN PENSAMIENTO

Canon a 4

Alfonso Elorriaga

**Andante**

**[1]** **[2]** **[3]** **[4]**

Voz: To - ma, to - ma. to - ma, to - ma, to - ma un pen - sa - mien -

## EL SONIDO SE COMPARTE

### El sonido se comparte

Canon a 4

Alfonso Elorriaga

**Andante**

**[1]** **[2]** **[3]** **[4]**

Voz: Ten en cuen - ta cuan do can - tes que el so - ni do se com - par -

MINI-EJEMPLOS DE LOS EFECTOS INTERVÁLICOS:  
(PENTAGRAMAS)

TERCERAS Y SEXTAS

MINI-EJEMPLO 1

ETC.

Ten en cuen - ta cuan - do can -  
Ten en cuen - ta cuan - do can - tes ETC.

QUINTAS Y CUARTAS

MINI-EJEMPLO 2

ETC.

Ten en cuen - ta cuan - do  
Ten en cuen - ta cuan - do can - tes ETC.

SEGUNDAS Y SÉPTIMAS

MINI-EJEMPLO 3

ETC.

Ten en cuen - ta cuan -  
Ten en cuen - ta cuan - do can - tes ETC.

NEW AGE

New age

Alfonso Elorriaga Llor

**A Allegro**

Voz I  
Voz II  
Voz III  
Piano o Teclado

**B D.C tras la 2ª**

I  
II  
III  
Pro.

Chords: B<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>, Gmin<sup>2</sup>, Dmin<sup>2</sup>, Dmin<sup>2</sup>, Am, C<sup>b</sup>Maj<sup>6</sup>, C<sup>b</sup>Maj<sup>6</sup>, A<sup>b</sup>min<sup>2</sup>, F<sup>b</sup>Maj<sup>7</sup>, C<sup>b</sup>Maj<sup>6</sup>, Dmin<sup>2</sup>.

## SENSEMAYÉ

## SENSEMAYÉ

Coro de adolescentes / jóvenes

ALFONSO ELORRIAGA

## INTRO

Lento

Voz solista (hombre o mujer)

Coro tutti (mujeres y hombres 8ª grave)

Percusión corporal y danza

Palma  
Rodilla

Pies

Xilófonos Bajo y Alto

XB(8va)

Conga ó Djembé

Slap  
Abierto  
Grave

Sen - se - ma - yé u - le sen - se u - le sen - se - ma -



6

Voz solista

Coro tutti

XB-XA

Sen - se - ma - yé

yé u - le sen - se sen - se - ma - yé u - le sen - se



12

Voz solista

Coro tutti

XB-XA

Conga o Djembé

Slap  
Abierto  
Grave

Sen - se - ma - yé

u - le sen - se - ma - yé u - le sen - se

Rit.....

Vivo  $\text{♩} = 100$

17

PC { Palma  
Rodillas

Pies

XB-XA

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

giro por hombro derecho

22

PC { Palma  
Rodillas

Pies

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

27

PC { Palma  
Rodillas

Pies

XB-XA

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

giro por hombro derecho

30

Pies

XB-XA

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

**A**

33

Sopranos I

sen - se - ma - yé u le sen - se - ma - yé u le

Altos I

sen - se - ma - yé u le

PC { Palma  
Rodillas

Pies

XB-XA

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

37

Sopranos I

sen - se - ma - yé u le sen - se - ma - yé u le sen - se - ma -

Sopranos II

sen - se - ma - yé u le sen - se - ma - yé u le sen - se - ma -

Altos I

sen - se - ma - yé u le sen - se - ma - yé u le sen - se - ma -

Altos II

sen - se - ma - yé u le sen - se - ma - yé u le sen - se - ma -

PC { Palma  
Rodillas

Pies

giro por hombro derecho

XB-XA

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

42

Sopranos I

Sopranos II

Altos I

Altos II

PC { Palma  
Rodillas

Pies

XB-XA

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

yé u le sen - se u le sen - se - ma - yé u le

u - le sen - se - ma - yé u - le

45

Voz solista

Sopranos I

Sopranos II

Altos I

Altos II

PC { Palma  
Rodillas

Pies

XB-XA

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

Sen - se, sen - se - ma - yé

sen - se ma - yé u - le sen - se

sen - se - ma - yé u le sen - se

sen - se u - le sen - se - ma - yé u - le

sen - se sen - se - ma - yé u le

giro por hombro derecho

**B**

49

Sopranos I  
y  
Sopranos II

Altos I  
y  
Altos II

Hombres

PC | Palma  
Rodillas

Pies

XB-XA

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

53

Sopranos I  
y  
Sopranos II

Altos I  
y  
Altos II

Hombres

Pies

XB-XA

Conga o Djembé { Slap  
Abierto  
Grave

Dal Segno

Dal Segno

giro por hombro derecho

**FORMA :**

1. Introducción / 2. ABB / 3. ABB / 4. Boca cerrada (sin bailar): BB-A y solista improvisa
5. De nuevo con letra (sin bailar): BB y Calderón acorde c.56 (crear un final).

## DUBI-DUBI

### Dubi-dubi

Canon a 3

Alfonso Elorriaga

**Andante**

Voz <sup>1</sup> du bi du bi du bi da bi du bi <sup>2</sup>

Voz <sup>4</sup> du du bi da <sup>3</sup> du du bi du bi dum dum dum

## ALFA Y OMEGA

### ALFA Y OMEGA

a) BUENOS DÍAS, TARDES, NOCHES

Alfonso Elorriaga

**Tranquilo y legato**

Soprano *p* Bue - nos dí - as Bue - nos dí - as Bue - nos dí - as

Mezzo-soprano *p* Bue - nos dí - as Bue - nos dí - as

Contralto *p* Bue - nos dí - as Bue nos dí - as

Probar con: días, tardes, noches, good morning, egunon, bon dia  
Jen dobre, sawuona, sabuadika, Huomenta, bon giorno, guten morgen, etc...

B) HASTA PRONTO  
Canto de despedida

Alfonso Elorriaga

Coro Has - ta pron - to, te ve - o más tar - de, Has - ta lue - go a - díos, A - díos.

## OCAIRÍ-OCAIRÁ

## Ocairí-Ocairá

Arreglo de Alfonso Elorriaga

Solo:

Eólico-Mixolidio

Tradicional

Tutti:

Coro infantil

El sol le di-jo a la lu-na O-cai-ri, O-cai - rá

Carillón alto

Xilófono Soprano

Xilófono alto

Metalófono Alto

Xilófono Bajo



Coro

Re - ti - ra - té ban - do - le - ra, O-cai-ri, O-cai - rá Ni-ña

CA

XS

XA

MA

XB

7

Coro

que sa - le de no - che no pue - de ser co - sa bue - na O - cai -

XS

Pan

Tutti:

B

10

Coro

ri. O - cai - rá. O - cai - ri - ai - ri - ai - rá. O - cai - ri. O - cai - rá. O - cai - ri - ai - rá. O - cai

CA

XS

XA

MA

Pdeta

Pan

Bom

XB

14

Coro

ri, O cairá, O cai - ri - ai - ri - ai - rá, O cai - ri, O cairá, O cai - ri - ai - rá.

CA

XS

XA

MA

Pdeta

Pan

Bom

XB

#### LETRA:

- I. El sol le dijo a la luna, ocairi-ocaira  
retirate bandolera. ocairi-ocaira  
Niña que sale de noche no puede ser cosa buena.  
Ocairi.....
- II. A la mar fui por naranjas, ocairi-ocaira  
cosa que la mar no tiene, ocairi-ocaira  
Toda vine mojadita de olas que van y vienen  
Ocairi.....

#### COMENTARIOS:

1. Para tocar esta pieza es necesario que únicamente los xilófonos sopranos toquen con el fa sostenido durante toda la pieza.
2. A pesar del cambio de armadura en la partitura, el resto de instrumentos no deben hacer ningún cambio en las láminas al no ser necesario para tocar este arreglo.
3. Los metalófonos y carillones tocarán siempre con fa natural durante toda la pieza.
4. El arreglo es modal, y se trabajan los siguientes enlaces de triadas:

- a) Parte A: Eólico en Re: I-VII.
- b) Parte B : Mixolídio en Re : I-II y I-VII.

# EL SEÑOR DON GATO

Arreglo de Alfonso Elorriaga

## El Señor Don Gato

Dórico

Tradicional

Coro

Es - tan-do el se - ñor don ga - to, sen -

Carillones

Flauta de pico soprano  
Xilófono soprano I  
Xilófono alto I

Flauta de pico Alto  
Xilófono soprano II  
Xilófono Alto II

Bongoes

Pandero

Xilófono Bajo

(Si se considera conveniente,  
al comienzo de la 1ª estrofa  
se pueden tocar 4 compases  
de percusión a modo de  
introducción)

6

Coro

ta - di - to en su te - ja - do Ha te - ni - do la no ti -

CA

F.S.  
XS I  
XA I

F.A.  
XS II  
XA II

Bg.

Pd.

XB

## CUCUPATIN

13

Coro

cia que si quie - re ser ca - sa - do, A - lé a - le - pum, a - lé a - le

CA

F.S  
XSI  
XAI

F.A  
XS II  
XA II

Bg.

Pd.

XB

20

Coro

pum que si quie - re ser ca sa do.

CA

F.S  
XSI  
XAI

F.A  
XS II  
XA II

Bg.

Pd.

XB

# YA VIENE LA VIEJA

Arreglo de Alfonso Elorriaga

## Ya viene la vieja

Mixolidio

villancico tradicional

Coro infantil

Ya vie-ne la vie-ja

Carillones

Xilófono alto I

Xilófono alto II

Triángulo

Pandereta

Metalófono Bajo

5

Coro

con el a - gui - nal-do le pa-re - ce mu-cho

CA

XA

XA.

Tr.

Pdeta

MB

9

Coro

le vie-ne qui - tan-do le pa-re - ce mu cho

CA

XA

XA.

Tr.

Pdeta

MB

13

Coro

le vie-ne qui - tan do Pam-pa-ni-tos ver-des, ho-jas de li - món la vir-gen Ma

CA

XA

XA.

Tr.

Pdeta

MB

## P. L. NE LA VIEJA

17

Coro

ri - a ma - dre del Se - ñor Pam - pa - ni - tos ver - des, ho - jas de li -

CA

XA

XA

Tr.

Pdeta

MB

20

Coro

món la vir - gen Ma - rí - a ma - dre del Se - ñor

CA

XA

XA

Tr.

Pdeta

MB

# MORITO PITITÓN

Arreglo de Alfonso Elorriaga

Tradicional

Alegre

Voz 1

Mo - ri - to pi - ti tón del nom - bre vi - ru -

Voz 2

Mo - ri - to pi - ti tón del nom - bre vi - ru - lí hare

V.1

lí ha re - vuel - to con la sal pe - re - jil don

V.2

vuel - to con la sal la sal y el pe - re jil, pe - re - jil don

V.1

don, pe - re - jil don don las ar - mas son -

V.2

don, pe - re - jil don don las ar - mas son - del

V.1

del nom - bre vi - ru - lón

V.2

nom - bre vi - ru - lí del nom - bre vi - ru - lón

## LETRA:

1. Morito pititón del nombre virulí ha revuelto con la sal, la sal y el perejil, perejil, don, don, perejil, don, don, las armas son. Del nombre virulí, del nombre virulón.
2. Al tío Tomasón le gusta el perejil en invierno y en abril más con la condición, perejil, don, don, perejil, don, don, que llene el perejil la boca de un lechón.
3. Se ufana Melitón, un vago del lugar, de jamás anís catar, más cuando no le ven, perejil, don, don, perejil, don, don, el remolón, se toma sin chistar un frasco de chinchón.

# LAS OVEJUELAS

Arreglo de Alfonso Elorriaga

## Las Ovejuelas

Tradicional

Tranquilo

Voz 1

Las o-vejue las Ma dre, las o-ve- juc- las

Voz 2

Las o-vejue las Ma dre, las o-ve-

V.1

Co-mo no hay quién las guar-de se guar-dan c-llas. A-ci trón, ti-ra del cor-

V.2

jue- las A-ci trón, ti-ra del cor-

V.1

dón si vas a la J - ta-lia ¿Dón-de i-ras a-mor mí-o que yo no va - ya?

V.2

dón si vas a la J - ta-lia ¿Dón-de i-ras a-mor

V.1

1.2. 3. rit. . . . .

La ni-ña que a la Sin tu chi-qui-lla -

V.2

mí-o que yo no va-ya? qui-lla Sin tu chi-qui-lla -

### LETRA:

1. Las ovejuelas madre, las ovejuelas, como no hay quien las guarde se guardan ellas, acitrón tira del cordón si vas a la Italia, ¿dónde irás amor mío que yo no vaya?.
2. La niña que a la fuente sale temprano muy olorosas flores halla en el campo, acitrón tira del cordón si vas a Valencia, ¿dónde irás amor mío sin mi licencia?.
3. Cantan los pajaritos en la alameda, cantan en las mañanas de primavera, acitrón tira del cordón si vas a Sevilla, ¿dónde irás amor mío sin tu chiquilla?.

# AL LADO DE MI CABAÑA

## Al lado de mi cabaña

Arreglo de Alfonso Elorriaga

Tradicional

Movido

Voz 1

Al - la - do de - mi ca - ba - ña ten - go u - na huer - ta y un - ma - dro - ñal -

Voz 2

Oh - - - - -

V.1

Oh - - - - -

V.2

- Al - la - do de - mi ca - ba - ña ten - go u - na huer - ta y un - ma - dro - ñal -

V.1

- Con mi ca - ba - ña y la huer - ta, le - ré

V.2

Con mi ca - ba - ña y la huer - ta, le - ré

V.1

y los ma - dro - ños, le - ré, ¿Que quie - ro más?

V.2

y los ma - dro - ños, le - ré, ¿Que quie - ro más?

### LETRA:

Al lado de mi cabaña tengo una huerta y un madroñal

Con mi cabaña y la huerta, y los madroños, leré

¿Qué quiero más?

# Riobambeñita

## Pasacalle

C. Daniel Carrasco V.

Guillermo Vásquez Pérez

♩ = 140

Measures 1-7 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The melody is written in a treble clef with a 2-octave range. The guitar tablature is written below the staff, showing fret numbers 0, 1, 2, 3. The piece starts with a repeat sign and a key signature change to Bb.

8 To Coda

Measures 8-14 of the piece. The melody continues with a repeat sign at the end of measure 14. The guitar tablature shows fret numbers 0, 1, 2, 3. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

15

Measures 15-21 of the piece. The melody continues with a repeat sign at the end of measure 21. The guitar tablature shows fret numbers 0, 1, 2, 3. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



22

D.C. al Coda

Measures 22-28 of the piece. The melody continues with a repeat sign at the end of measure 28. The guitar tablature shows fret numbers 0, 1, 2, 3. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

29

Measures 29-35 of the piece. The melody continues with a repeat sign at the end of measure 35. The guitar tablature shows fret numbers 0, 1, 2, 3. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

2

36

Musical score for guitar, measures 36-40. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 36 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bass line in the bass clef consists of a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. Measure 37 has a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bass line in the bass clef consists of a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. Measure 38 has a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bass line in the bass clef consists of a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. Measure 39 has a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bass line in the bass clef consists of a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. Measure 40 has a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef consists of a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bass line in the bass clef consists of a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) in measure 40. The first ending leads back to measure 36, and the second ending leads to measure 41.

# Feliz Cumpleaños

C.Daniel Carrasco . V

**♩ = 90**

**System 1:**

- Measure 1: Chord D (xxo), notes A, A. Tab: 2-2.
- Measure 2: Chord D (xxo), notes B, A, D. Tab: 0 2 3.
- Measure 3: Chord A (xo o), notes A, A, B, A. Tab: 2-2 0 2.
- Measure 4: Chord D (xxo), notes D, A, A. Tab: 3 2-2.

**System 2:**

- Measure 5: Chord D7 (xxo), notes A, F#, D. Tab: 5 2 3.
- Measure 6: Chord G (oo), notes C#, B, G, G. Tab: 2 0 3 3.
- Measure 7: Chord D (xxo), notes F#, D, E, D. Tab: 2 3 0.
- Measure 8: Chord D (xxo), notes A, A, D. Tab: 3 2-2.

**Endings:**

- 1. Measure 9: Chord D (xxo), note D. Tab: 3.
- 2. Measure 10: Chord D (xxo), note D. Tab: 3.

# Oh, Pretty Woman

Roy Orbison

Daniel Carrasco

Marqui

8

$\text{♩} = 120$

E D E D

TAB

0-0-4-2-0 0-0-4-2-0

5

E D E D E D E D E D

TAB

0-0-4-2-0-4-2-0 0-0-4-2-0-4-2-0 0-0-4-2-0-4-2-0

8

E D

TAB

0-0-4-2-0-4-2-0

## PRIMAVERA

Antonio Vivaldi

Daniel Carrasco

Arreglo: Javier Alacio

Sheet music for guitar, featuring a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 4/4 time signature. The music is arranged in four systems, each with a guitar staff and a tablature staff. Chord diagrams are provided above the staff for various chords: G, D, C, and G.

**System 1 (Measures 1-5):**

- Measure 1: G (Chord diagram: G, 000)
- Measure 2: B, B, B, A, G
- Measure 3: D, D, C
- Measure 4: B, B, B, A, G
- Measure 5: D, D, C

**System 2 (Measures 6-10):**

- Measure 6: B, C, D, C, B
- Measure 7: A, F#, D
- Measure 8: G, B, B, B, A, G
- Measure 9: D, D, C
- Measure 10: B, B, B, A, G

**System 3 (Measures 11-15):**

- Measure 11: D, D, C
- Measure 12: B, C, D, C, B
- Measure 13: A, G
- Measure 14: D, C, B, C, D
- Measure 15: E, D

**System 4 (Measures 16-20):**

- Measure 16: D, C, B, C, D
- Measure 17: E, D
- Measure 18: E, D
- Measure 19: E, D, C
- Measure 20: B, A, G, A, G

The tablature staff shows fret numbers (0-4) and bar lines. The guitar staff shows notes and rests. Chord diagrams are provided for G, D, C, and G.

# De Música Ligera

Soda Stereo

C. Daniel Carrasco V.

Arreglo: Javier Alacio

$\text{♩} = 125$

8

Bm G D A Bm G D A Bm G

TAB

6

D A Bm G D A Bm G D A

11

Bm G D A Bm G D A Bm G D A Bm G

18

1. D A 2. D A Bm G D A Bm

# Colgando en tus Manos - Carlos Baute

Arreglo: Javier Alacio

Guitarra acústica

F# C# D#m B C#

Guitarra acústica

2 3 4 6 4 2

4 6 8 4 6 6

2 4 4 6 4 6

2 4 4 6 4 6

Guit.

F# C# D#m

2 4 6

Qui zá no fue coinden cia en con trar me con ti go Tal vez es

Guit.

4 4 4 4 1 1 1 3 3 3 1 4 1 3 3 4

4 4 4 4 1 1 1 3 3 3 1 4 1 3 3 4

Guit.

B C# F# C#

2 4 2 4

to lo hi zo el des ti no Quie ro dor mir me de nue vo en tu pe

Guit.

4 2 3 4 4 2 3 3 3 4 4 4 1 1 3 3 3 3 3 1 4

4 2 3 4 4 2 3 3 3 4 4 4 1 1 3 3 3 3 3 1 4

Guit.

D#m B C# F#

6 2 4 2

cho Y des pués me des pier teen tus be sos Tu sex to sen

Guit.

1 3 3 4 4 2 3 4 4 2 3 3 3 4 4 4 4

1 3 3 4 4 2 3 4 4 2 3 3 3 4 4 4 4

24

2

14

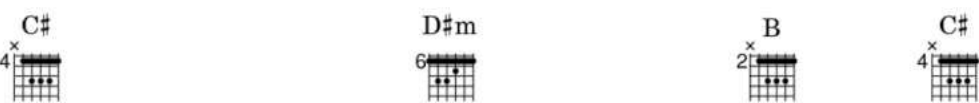
Guit. 

ti do sue ña con migo Se que pron to es ta re mos uni dos Esa

Guit. 



18

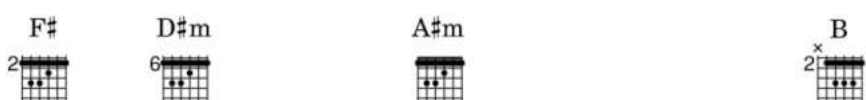
Guit. 

son ri sa tra vie sa que vive con migo Se que pron to es ta ré en tu

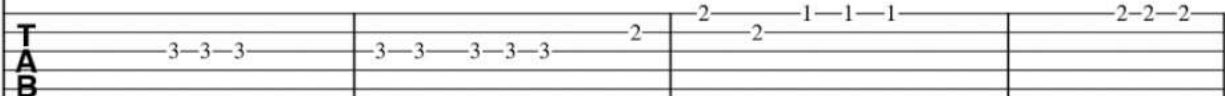
Guit. 



21

Guit. 

ca mi no Sa bes que es toy col gan do en tus ma nos A sí que

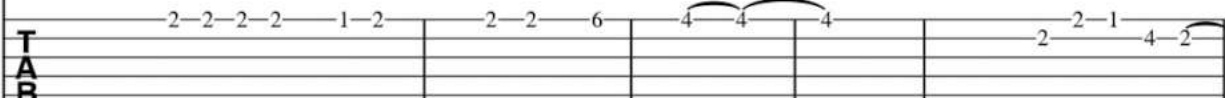
Guit. 



25

Guit. 

no me de jes ca e e er Te en ví o poe

Guit. 

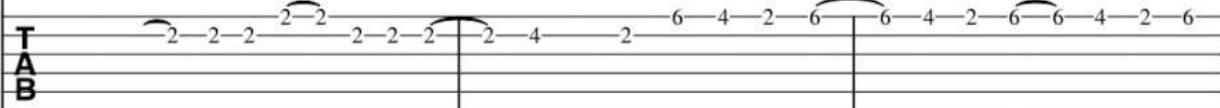


25

30

Guit.  

mas de mi pu ño y le tra Teen vío can cio nes de cua tro cua ren ta

Guit. 



33

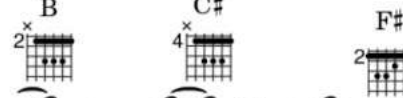
Guit.  

Te en ví o las fo tos ce nan doen Mar be lla Y cuan does tu vi

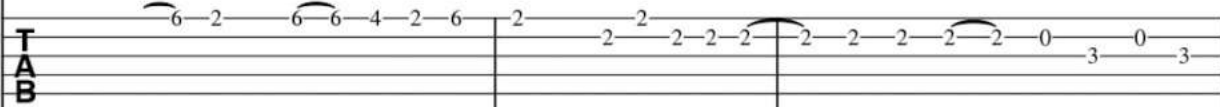
Guit. 



36

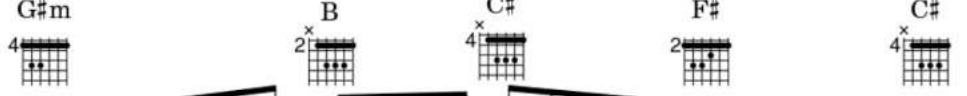
Guit.  

mos en Ve ne zue la Y a sí mere cuer des y ten gas presen

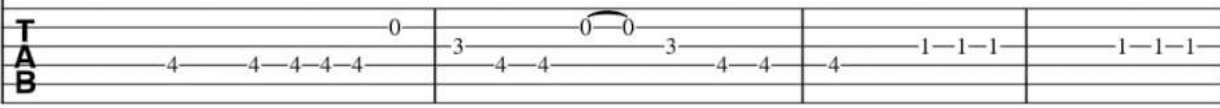
Guit. 



39

Guit. 

te que mi co ra zón es tá col gan doen tus ma nos cui da do cui da do

Guit. 

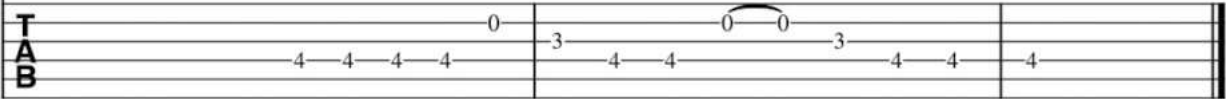


4

43

Guit.    

que mi co ra zón es ta colgando en tus ma nos

Guit. 



# Flaca - Andrés Calamaro

Arreglo: Javier Alacio

Guitarra eléctrica

Guitarra eléctrica

Guit. El.

Guit. El.

Guit. El.

Guit. El.

mal le jos en el cen tro de la tie rra las ra í ces del a mor

les por la es pal da tan pro fun do no me due len no me ha cen

Fla ca no me cla ves tus pu ña

5

11

15

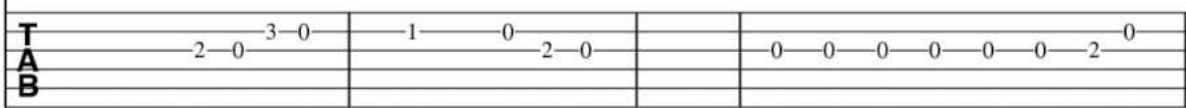
59

2

20

Guit. El. 

don de es ta ban que da rán. En tre no me ol vi des me de

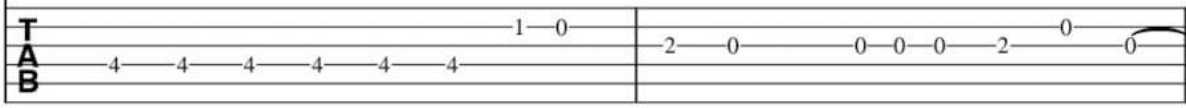
Guit. El. 



24

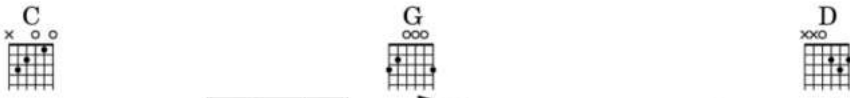
Guit. El. 

jé nues tros a bri les ol vi da dos en el fon do del pla

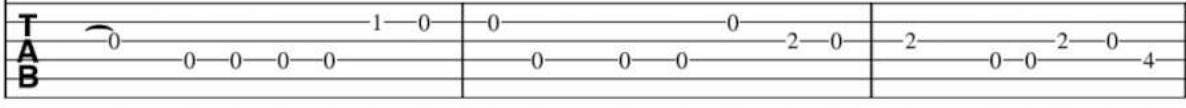
Guit. El. 



26

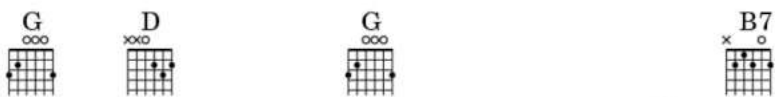
Guit. El. 

card en el cuar to de in vi ta dos eran tiem pos do ra dos un pa sa do me

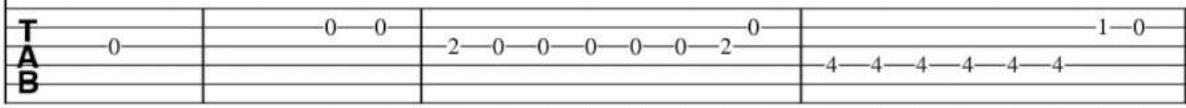
Guit. El. 



29

Guit. El. 

por Aunque ca si mee qui vo co y te di go po co a po co no me

Guit. El. 



60

33

Em C G

Guit. El. 8 mien tas no me di gas la ver dad no te que des ca a lla da no le van tes la

Guit. El. T A B 2 0 0 0 0 2 0 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0 0 2 0

36

D G G G B7

Guit. El. 8 voz ni me pi das per dón.

Guit. El. T A B 2 0 0 0 2 0 4 0 0 2 4 0 2 1 0 0 0 4 4

41

Em C G D

Guit. El. 8

Guit. El. T A B 2 0 0 0 3 1 1 1 0 3 3 0 2 3 2 0 0

# Vida de Rico - Camilo

Arreglo: Javier Alacio

**Guitarra clásica**

$\text{♩} = 80$

**G**

**Em**

Yo pue doo fre cer te una vi da mu y in te re san te pe ro de

**Guitarra clásica**

**T**

**A**

**B**

**C**

**D**

3 pen de pa ra ti que es in te re san te y

**Guit.**

**T**

**A**

**B**

**G**

**Em**

5 si estas pen san do en dis co te cas ca rros y dia man tes en ton

**Guit.**

**T**

**A**

**B**

**C**

**D**

**C**

7 ces pue da que pa ti se ain sig ni fi can te no es vi da de ri co pe ro se pa sa bien

**Guit.**

**T**

**A**

**B**

122

3

2

10

G

Am

D

Guit.

8

ri co y sien la ca sa no al can za pal ai re te pon go a ba ni co. Yo no

Guit.

TAB

2-0-0-0-2-0-0-0-0-0-0-3-0-2-0-2-0-0-2-0-2

13

G

Em

Guit.

8

ten go pa dar te ni un pe so pe ro si pa ra dar te mil be sos pa sa

Guit.

TAB

0-0-2-0-0-2-0-0-3-1-0-0-2-0-0-2-0-0-2-0

15

Am

D

Guit.

8

car te yo ten go po qui to pe ro es gra tis bai lar pe ga i tos. Yo no

Guit.

TAB

1-1-0-1-1-0-1-1-3-0-2-2-0-2-2-0-2-2-0-2

17

G

Em

Guit.

8

ten go pa a brir te cham pa ña pe ro sí cer ve ci ta en la pla ya aun que es

Guit.

TAB

0-0-2-0-0-2-0-0-3-1-0-0-2-0-0-2-0-0-2-0

19

Am

D

G

Guit.

8

po co lo que yo te ofrez con con or gu llo to do lo que ten goes tu yo

Guit.

TAB

1-1-0-1-1-0-1-1-3-0-2-2-2-2-2-2-3-0-2-0

123

# De donde vengo \*



Em G Bm Em A7 C

Mi re si si re re si re sol la la sol mi sol sol mi sol

8 Em Bm G Bm7 Em Em7 C

1 mi 2 re re re re re si si si re sol sol sol re

Ven go del hom bli go del pla ne ta tie rra don de  
so mos de to di tos los co lo res ca da pue blo

15 G/B A7/D Am7 B7 Em

re re re si la si si si si si la la sol la

nun ca fal ta\_el sol tan va na da\_y ni ca\_es su be lle  
tic ne su sa bor un cri sol de ra zas y cul tu

21 Em7 A7 A/C# Dsus4 D A7

mi la la la si si la la sol si la 2 la la mi

za que\_al ver la cual quie ra se\_c na mo ra pé ta los de  
ra

27 A/C# Dsus4 D7 G Bm7 Em

mi re re si re mi re si re mi re si sol

u na\_her mo sa flor Ay mi\_E cua dor ay mi\_E cua dor

33 G Bm7 Em C A/C#

mi re si re si mi re si sol sol sol sol si la sol mi sol

ay mi\_E cua dor mi lin do\_E cua dor don de quie ra que va ya te lle

39 C Em C A/C# C Bm

la sol sol la mi sol sol sol sol si la sol sol si re si la sol si

vo\_en mi co ra zón don de quie ra que va ya te lle vo\_en mi co ra zón

# De donde vengo



Albazo

Alex Albear

SOL            sim7            mim mim7  
Vengo del hombligo del planeta  
DO            SOL/SI            LAsus4 LA7  
Tierra donde nunca falta el sol  
lam7           SI7            mim7  
Tan variada y rica es su belleza  
DO            LA/DO#            RE7sus4 RE7  
Que al verla cualquiera se enamora

SOL            sim7            mim mim7  
Somos de toditos los colores  
DO            SOL/SI            LAsus4 LA7  
Cada pueblo tiene su sabor  
lam7           SI7            mim7  
Un crisol de razas y cultura  
DO            LA/DO#            RE7sus4 RE7  
Pétalos de una hermosa flor

SOL            sim7            mim  
Ay mi Ecuador, ay mi Ecuador  
SOL            sim7            mim  
Ay mi Ecuador mi lindo Ecuador  
DO            LA/DO#            DO            mim  
Donde quiera que vaya te llevo en mi corazón  
  
DO            LA/DO#            DO            sim7  
Donde quiera que vaya te llevo en mi corazón

SOL            sim7            mim mim7  
El sendero que a mi me ha tocado  
DO            SOL/SI            LAsus4 LA7  
Me ha llevado lejos de mi hogar  
lam7           SI7            mim7  
Pero la distancia no ha logrado  
DO            LA/DO#            RE7sus4 RE7  
Hacerme olvidar de donde vengo

SOL            sim7            mim mim7  
A la sombra de un recuerdo nuevo  
DO            SOL/SI            LAsus4 LA7  
Redescubro una vieja verdad  
lam7           SI7            mim7  
Puede el árbol extender sus ramas  
DO            LA/DO#            RE7sus4 RE7  
Pero sus raíces no se moverán

SOL            sim7            mim mim7  
Hoy quiero cantarte tierra mía  
DO            SOL/SI            LAsus4 LA7  
Llenarte de elogios y de amor  
lam7           SI7            mim7  
Con esta sencilla melodía  
DO            LA/DO#            RE7sus4 RE7  
Que al cantarla grita el corazón

SOL



si



mi



LA7



DO



RE7



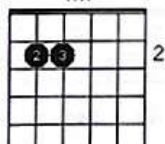
SOL



si



mi



DO



LA7



RE7



Un agradecimiento sincero al autor de este tema, Alex Albear que muy amablemente me autorizó publicar la partitura.



Pasillo

Música: Letra y música César Guerrero Tamayo

100



# El aguacate

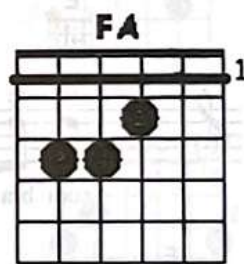
re MI7  
Tú eres mi amor,  
la  
Mi dicha y mi tesoro,  
FA MI7 la  
Mi solo encanto y mi ilusión.

bis

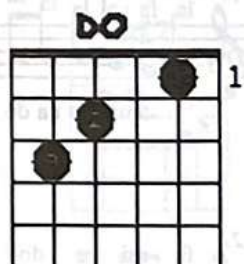
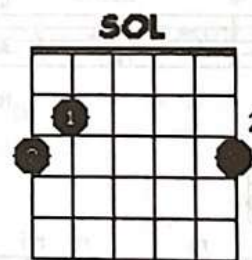


re  
Ven a calmar mis males  
SOL DO la  
Mujer, no seas tan inconstante  
MI7  
No olvides al que sufre y llora  
la  
Por tu pasión.

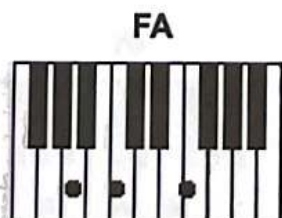
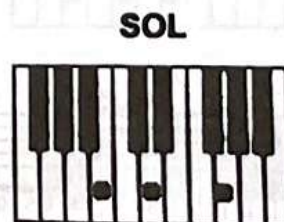
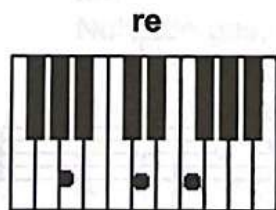
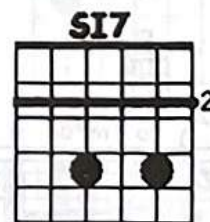
bis



FA re MI7  
Yo te daré mi amor, mi fe  
SI7 MI7  
Todas mis ilusiones tuyas son;  
MI7  
Pero tú no olvidarás  
la  
Al infeliz que te adoró  
re  
Al pobre ser



SOL DO  
Que un día fue tu encanto,  
MI7 la  
Tu mayor anhelo y tu ilusión.



# El aguacate

(Pasillo)

César Guerrero Tamayo

$\text{♩} = 108$

La fa fa mi mi sol# si re mi fa mi mi la sol# mi re

Tu/e res mi/a mor mi di cha/y mi te so ro mi so lo/en can to

mi si sol# la 1. la 2. la fa fa fa mi sol fa fa si la mi mi mi re fa mi

y mi/i lu sión tu/e ven a cal mar mis ma les mu jer no seas tan in cons tan te

mi la sol# mi re re do# mi re sol# mi re 1. do 2. do do si do re do

no/ol vi des al que su fre/y llo ra por tu pa sión ven sión yo te da ré mi/a

si la sol# si si si re# fa# si la sol# la si si do re do# mi re si si do re mi sol

mor mi fe to das mis i lu sio nes tu yas son pe ro tú no/ol vi da rás al in fe liz que

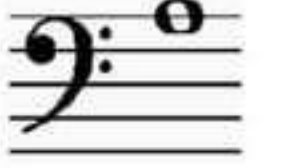
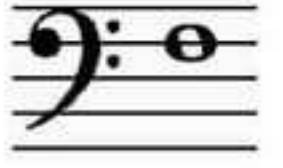
mi re do re re mi fa fa mi fa si la mi re# mi do la mi re si mi re do

te/a do ró al po bre ser que/un dí a fue tu/en can to tu ma yor an he lo/y: tu/i lu sión

## Acorde de Amigos

En el pueblo de  itario, tres amigos,  ura,  guel y

 beca, decidieron hacer una  unión especial en el

 boratorio de  ura. Los tres compartían una  cilidad

natural para  mú  ca.

 ura tocaba el piano con  cilidad,  entras  guel

era un virtuoso del violín y  beca tenía una  rada mágica

cuan  cantaba. Juntos, formaron un trío mu  cal que llenó el

 boratorio de  lencio cuan  comenzaron a tocar.

Desde ese día, en el pueblo de  tario, la mú  ca de

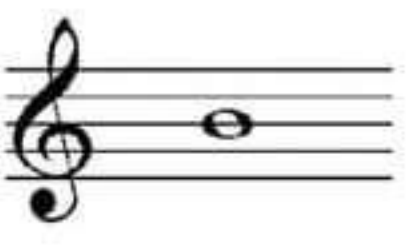
 ura,  guel y  beca siempre llenó el aire con alegría,

recordán  les a todos  magia de  amistad

y  mú  ca.

## Sofía y su Aventura Musical

Sofía, bajo el  radiante, inició su viaje

Mu  cal. Las notas  y 

eran como un dúo que  raba en su

mente. A pesar de los desafíos, no se dejó  Llar". Cada

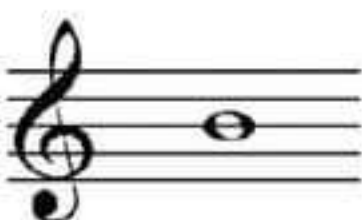
nota era un pequeño  to en su aventura

mu  sical.    litud entre

Sofía y su Mú  ca se hizo  ida. Cada

melodía era un  goce en su corazón y una

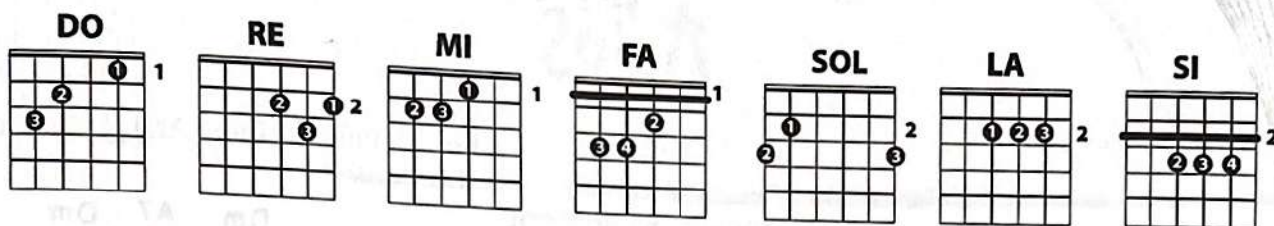
 nfonía" de inspiración para otros.

Sofía descubrió que la mu  ca era su compañera

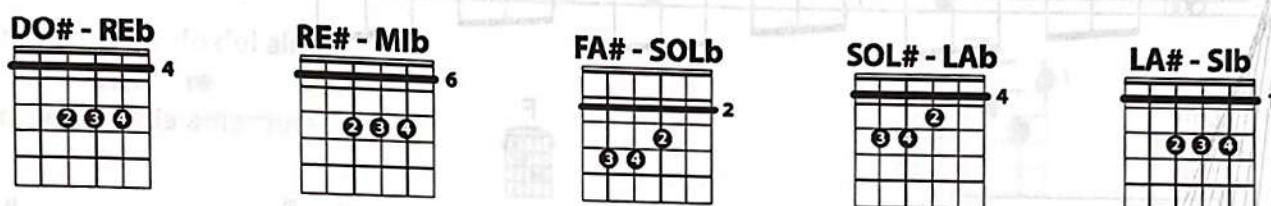
y razón para "soñar" cada día.

## ACORDES MAYORES

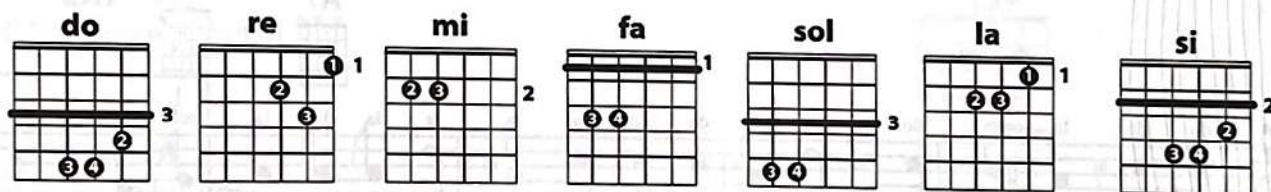
104



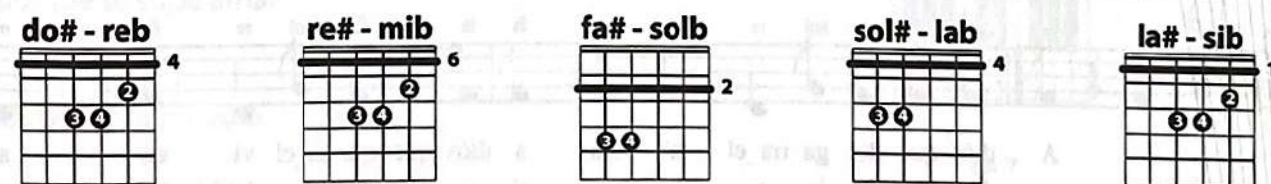
## ACORDES MAYORES ALTERADOS



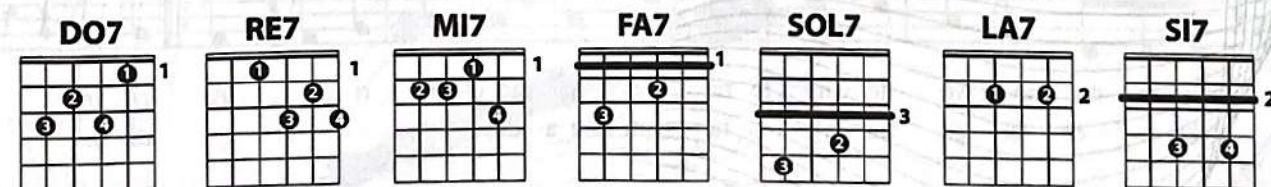
## ACORDES MENORES



## ACORDES MENORES ALTERADOS



## ACORDES MAYORES CON SEPTIMA



## ACORDES MAYORES

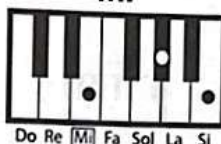
DO



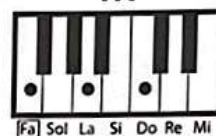
RE



MI



FA



SOL



LA

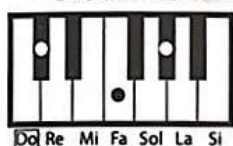


SI



## MAYORES ALTERADOS

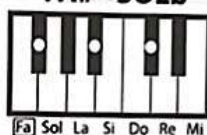
DO# - REb



RE# - Mib



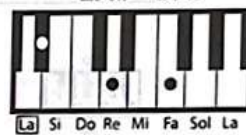
FA# - SOLb



SOL# - LAB



LA# - SI b



## ACORDES MENORES

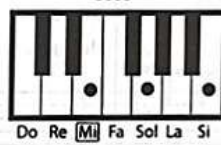
do



re



mi



fa



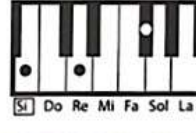
sol



la



si



## ACORDES MENORES ALTERADOS

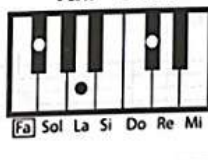
do# - reb



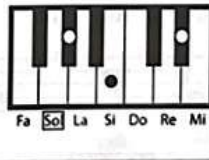
re# - mib



fa# - solb



sol# - lab



la# - si b

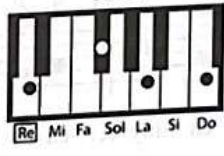


## ACORDES MAYORES CON SÉPTIMA

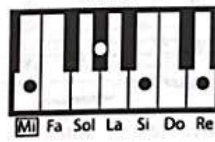
DO7



RE7



MI7



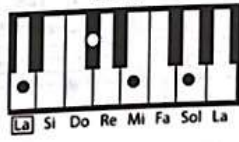
FA7



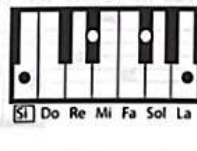
SOL7



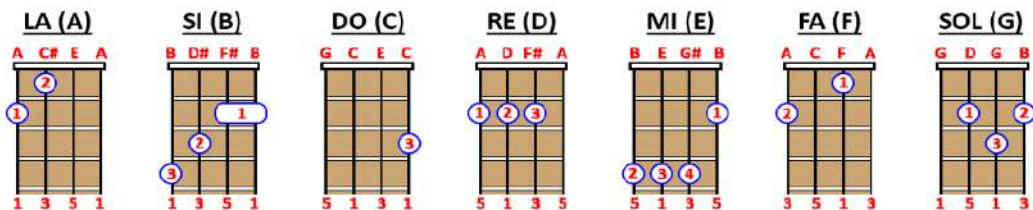
LA7



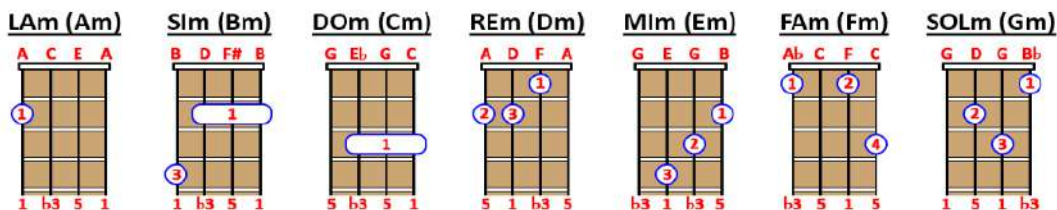
SI7



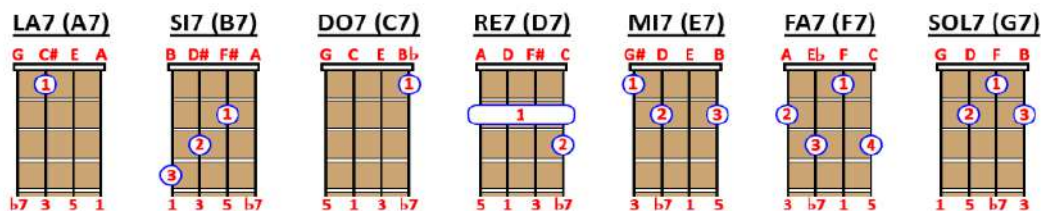
## ACORDES MAYORES



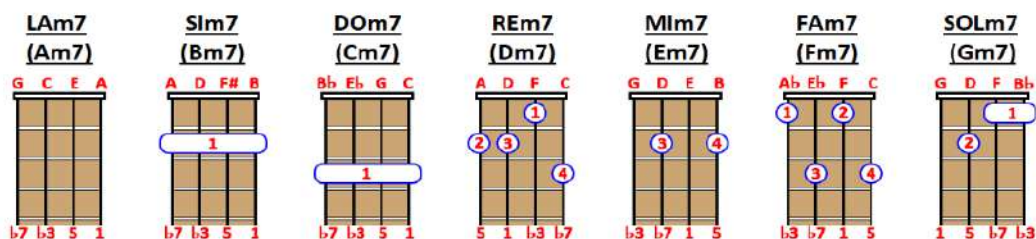
## ACORDES MENORES



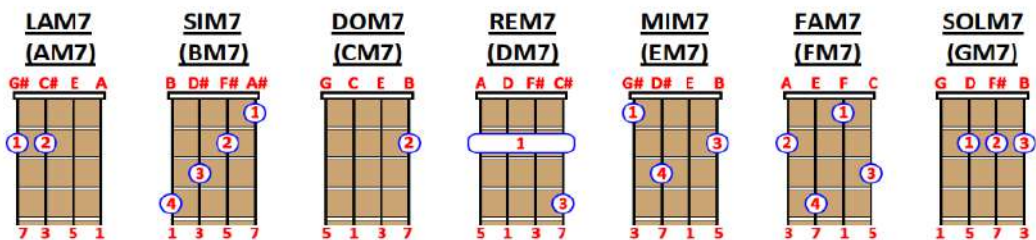
## ACORDES DE SÉPTIMA DOMINANTES



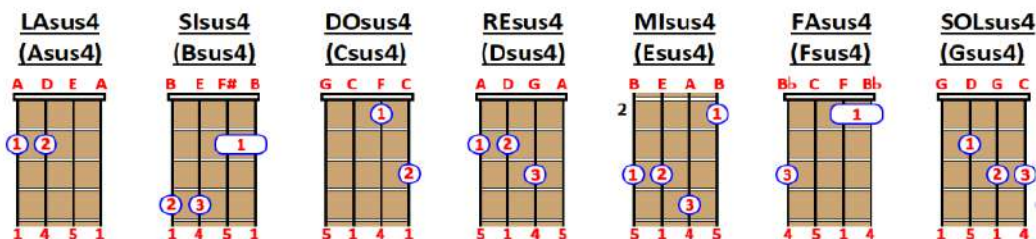
## ACORDES DE SÉPTIMA MENOR



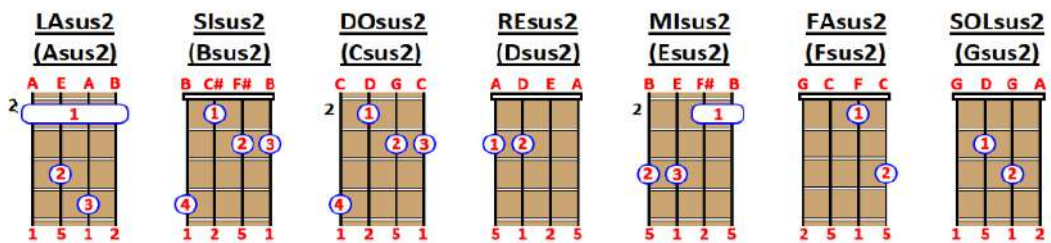
## ACORDES DE SÉPTIMA MAYOR



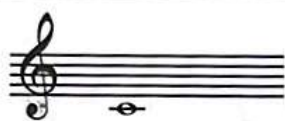
## ACORDES DE CUARTA SUSPENDIDA



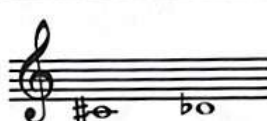
## ACORDE DE SEGUNDA SUSPENDIDA



# Digitación



DO



DO# REb



RE



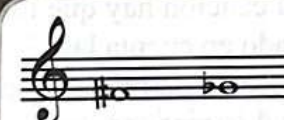
RE# MIb



MI



FA



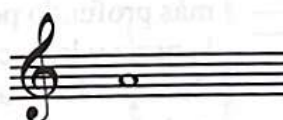
FA# SOLb



SOL



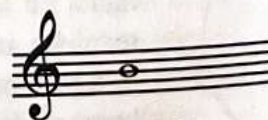
SOL# LAb



LA

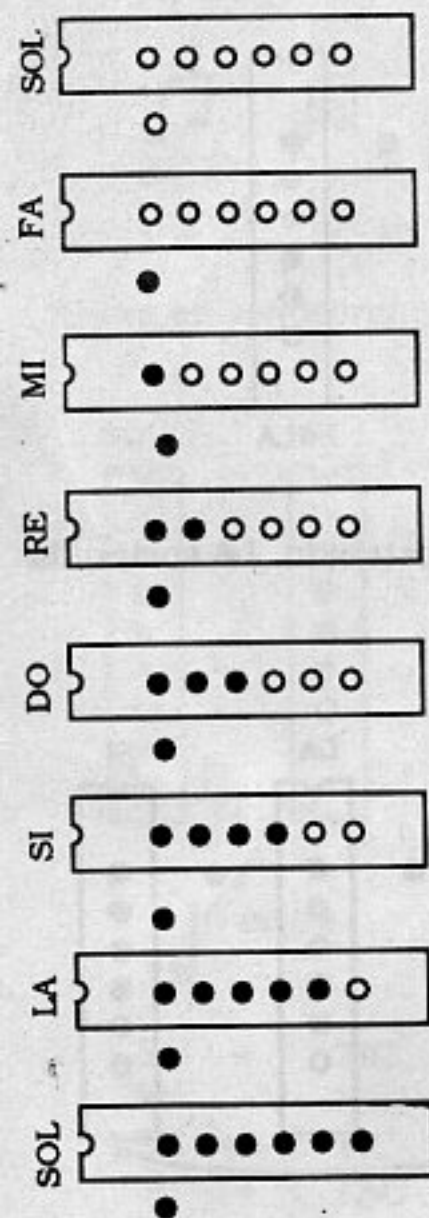


LA# SIb

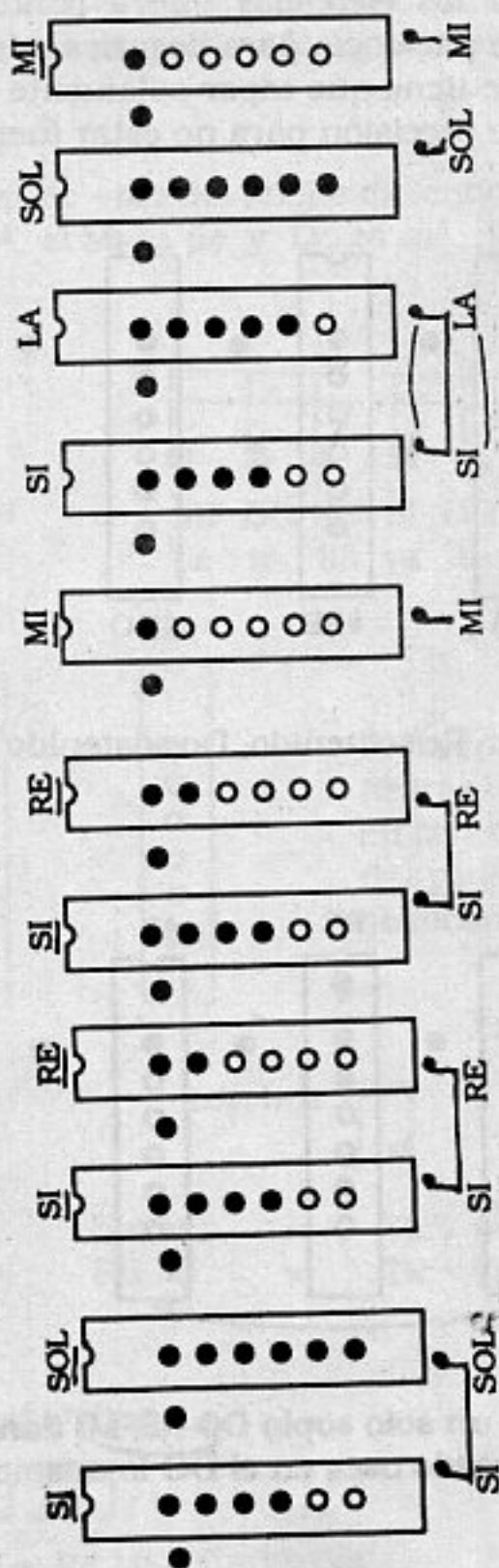


SI



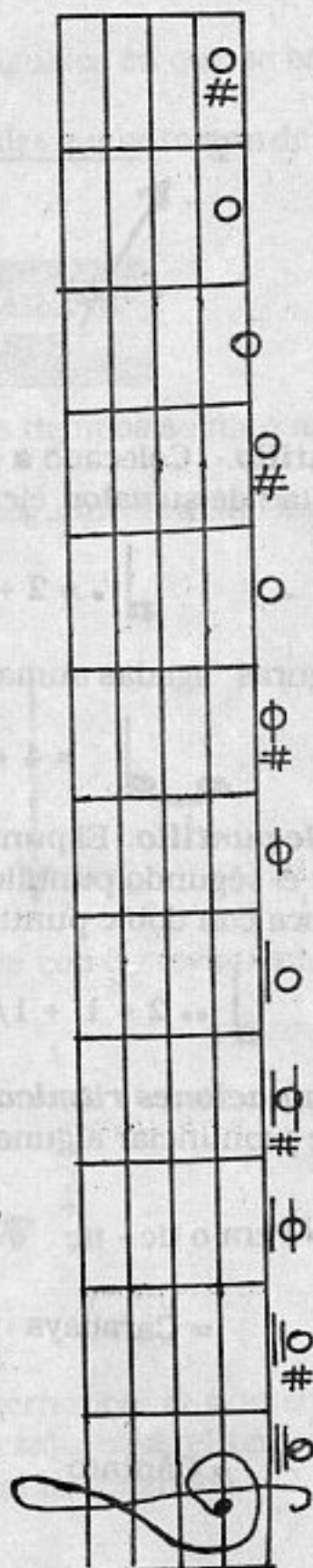
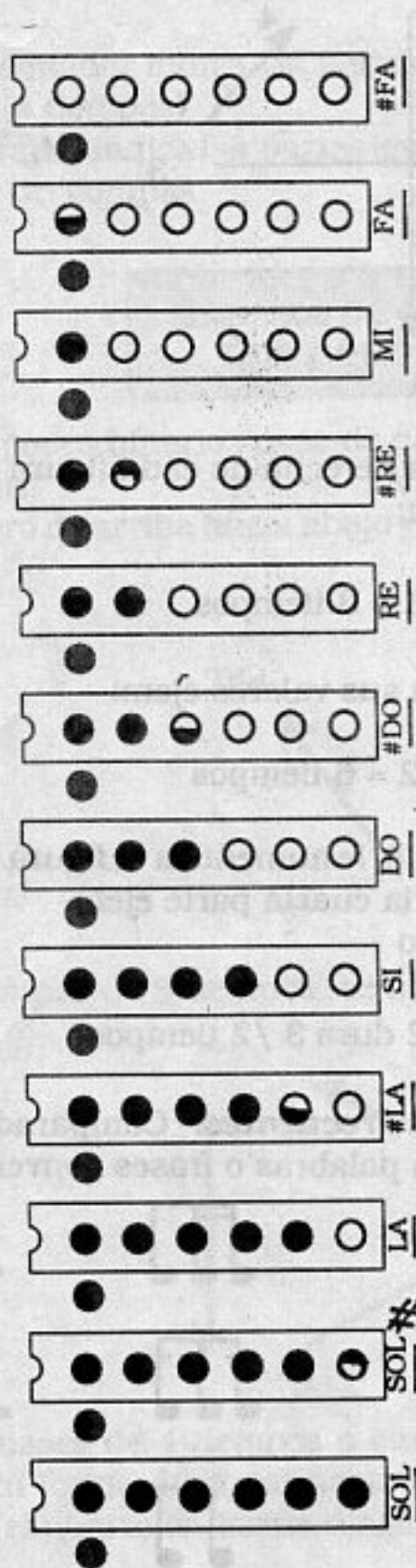


Con estos ocho sonidos (SOL-LA-SI-DO-RE-MI-#FA-SOL) formamos la escala de SOL que corresponde al tono de Mi menor.



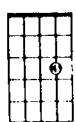
Practicar los ejercicios expuestos media hora diaria, tratando que durante la práctica no halla interrupciones y así veremos los resultados mucho mas pronto y se estará listo para tocar los mas difíciles temas que es el anhelo de todo quenista

# POSICION DE LOS DEDOS SOBRE LA QUENA

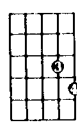


**Primera Octava.-** Esta escala corresponde a los sonidos más bajos (graves) en la quena. Para lo cual se sopla muy suavemente. Para reconocerlos la nota lleva una raya debajo (Si).

## Acordes de Do

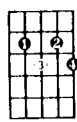


C



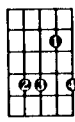
C

VIII



C

VIII



C

XII

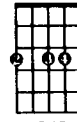


C

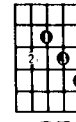
III



C7



C7



C7

VIII



Cm

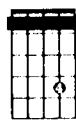


Cm



Cm7

## Acordes de Do# o Re,



C#

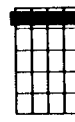


C#7



C#m

IV



C#m7

IV

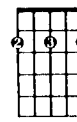
## Acordes de Re



D



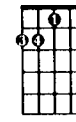
D



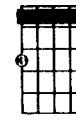
\*D7



D7



Dm



Dm

V



Dm7

V

## Acordes de Re# o Mi,



D#



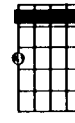
D#

III



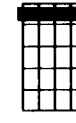
D#7

III



D#m

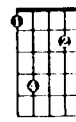
VI



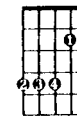
D#m7

VI

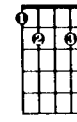
## Acordes de Mi



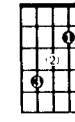
E



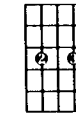
E



E7



Em



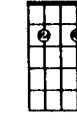
Em

VII

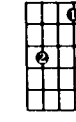


Em

XII



Em7



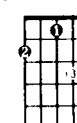
Em7

V

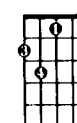
## Acordes de Fa



F



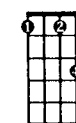
F



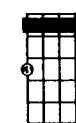
F7



F7



Fm



Fm

VIII



Fm7

VIII

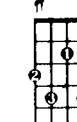


Fm7

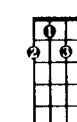
## Acordes de Fa# o Sol,



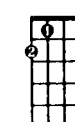
F#



F#



F#7

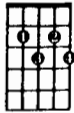


F#m

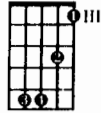
II



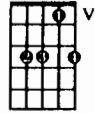
F#m7

**Acordes de Sol**

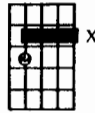
G



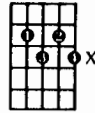
G



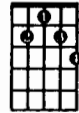
G



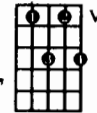
G



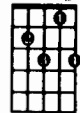
G



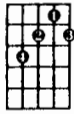
G7



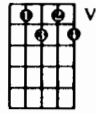
G7



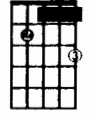
Gm



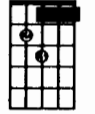
Gm



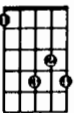
Gm7



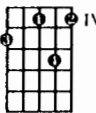
Gm7



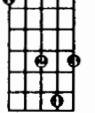
Gm7

**Acordes de Sol# o La,**

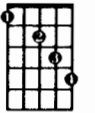
\*\*G#



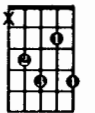
G#



G#



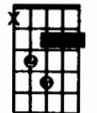
G#7



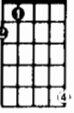
G#m



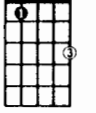
G#m7



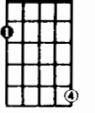
G#m7

**Acordes de La**

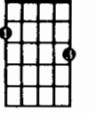
A



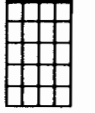
A7



Am



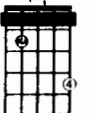
Am7



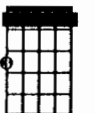
Am7

**Acordes de La# o Si,**

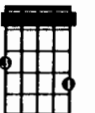
A#



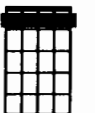
A#7



A#m



A#m7



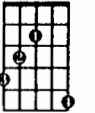
A#m7

**Acordes de Si**

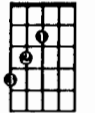
B



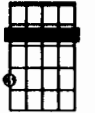
B7



B7



\*\*\*B7



Bm



Bm7

Nota: El nombre de ciertos acordes con alteraciones cromáticas (sostenidos o bemoles), se define al momento de usarlo en un contexto armónico determinado. Así por ejemplo; A# se usa como Bb, C# como Db, o bien en vez de D#m se usa Ebm, etc.

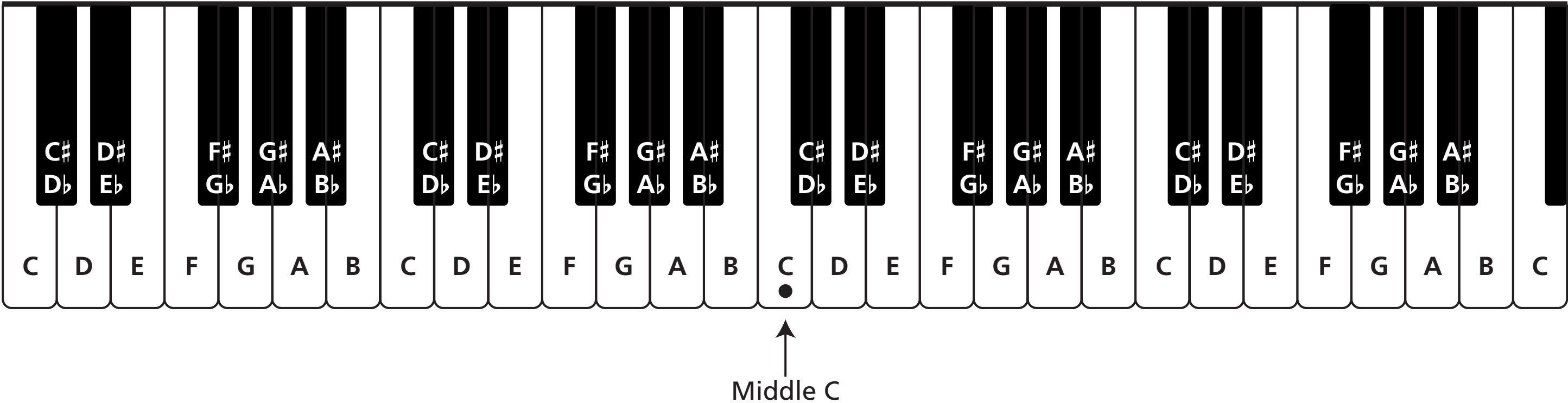
\* A este acorde le falta la fundamental, sin embargo es muy usado.

\*\* A este acorde le falta la quinta, sin embargo es la forma más usada de G#.

\*\*\* En rigor este acorde es un B7add4, pero en la práctica se usa y se denomina como B7

# Practice Keyboard

Practice the examples with a real keyboard whenever possible so that you can not only see, but also hear, the elements of music theory. When there is no keyboard available, use this practice keyboard as a learning aid to explore music theory hands-on!





Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO



Coordinación de  
Formación Complementaria  
VICERRECTORADO ACADÉMICO