Escuela de Creación Musical y Artes Sonoras

Composición musical con itinerario en producción musical

Composición de un EP conceptual de 2 canciones en el que se fusiona el danzante ecuatoriano con la balada rock y el pasillo ecuatoriano con el trap.

Nicole Giselle Salazar Soledispa

Lcda. Maria Elena Rodriguez

Guayaquil, Ecuador - 2024

Resumen

Este proyecto trata sobre la composición de un EP conceptual que se adentra en las leyendas de La Dama Tapada y Cantuña por medio de dos canciones, en las que se fusiona el pasillo y danzante ecuatorianos con el trap y la balada rock respectivamente con el objetivo de generar interés en las nuevas generaciones por redescubrir el folklor musical ecuatoriano al combinarlo con sonoridades fácilmente reconocibles por la población en la actualidad. A la vez, se busca también mantener vivo el interés por las leyendas ecuatorianas, y se explora el potencial de los recursos musicales de cada género para lograr representar emociones, personajes y momentos, en pro de contar una historia y lograr que el oyente este inmerso en ella. Este trabajo logra demostrar cómo la comprensión de la teoría musical permite al compositor expandir sus posibilidades a la hora de crear, y cómo es posible innovar sobre conceptos ya existentes.

Palabras Clave
Pasillo, Danzante, Ecuador, balada rock, trap.

Abstract

This project is about the composition of a conceptual EP that delves into the legends of La Dama Tapada and Cantuña through two songs, in which the Ecuadorian Pasillo and Danzante merge with trap and rock ballads respectively with the aim of generating interest in the new generations to rediscover Ecuadorian musical folklore by combining it with sounds easily recognizable by the population today. At the same time, it also seeks to keep the interest in Ecuadorian legends alive, and explores the potential of the musical resources of each genre to represent emotions, characters and moments, in order to tell a story and get the listener immersed in it. This work demonstrates how the understanding of musical theory allows the composer to expand his possibilities when creating, and how it is possible to innovate on already existing concepts.

Keywords
Pasillo, Danzante, Ecuador, rock ballad, trap.

1. Introducción

La fusión siempre ha sido terreno fértil para la innovación en la música, presentando un creciente interés en los últimos años tanto en el público como en los artistas. Este proyecto busca usar la fusión para encontrar formas de despertar interés en redescubrir el pasillo y danzante ecuatorianos, especialmente con el foco hacia las nuevas generaciones, quienes cada vez conocen menos sobre la música tradicional ecuatoriana en general. Para esto, se compuso un EP de dos canciones que fusionan estos géneros con la balada rock y el trap, y que a su vez usan los recursos musicales de cada género para representar las leyendas de La Dama Tapada y Cantuña.

En este primer capítulo se encuentran los antecedentes teóricos y artísticos, donde por medio de la investigación se explica la razón de ser de este proyecto, y se introduce a los géneros y sus recursos entendiéndolos desde sus orígenes, historia e impacto cultural.

En el segundo capítulo se presentan de manera más específica los recursos musicales y materiales físicos a usarse, así como también las leyendas y la técnica usada para la composición de las letras

El tercer capítulo muestra el análisis de las canciones, detallando los recursos usados y explicando la función de estos en la narrativa de la canción.

Finalmente, el cuarto capítulo expresa las conclusiones, donde se reflexiona sobre la utilidad del proyecto y lo que esta exploración permitió descubrir.

1.1. Antecedentes

Para la población ecuatoriana, hablar del folklor musical del país genera comentarios diversos. Aunque en gran parte exista un sentimiento de enorgullecimiento y la opinión siempre recaiga en destacar el alto valor que la música nacional tiene en la cultura, al ahondar un poco, lo más común es que mientras más se expande la población en nuevas generaciones, más alejadas se encuentran estas del tema, lo que conlleva a que en la actualidad el ecuatoriano promedio, aunque entienda y afirme la importancia de los géneros nacionales, realmente no tenga un conocimiento tan profundo sobre estos (Ormaza, 2013); (Manobanda, 2015); (Maisincho, 2017) (Garacía, Malucin, & Alarcón, 2018).

Es preciso en este momento resaltar el significado del término popular, y el distintivo que este supone, ya que hablar de música ecuatoriana o géneros ecuatorianos sin más, sería abarcar el amplio abanico de géneros y ritmos tanto académicos como populares que comprenden la totalidad de la riqueza musical del Ecuador. El término música académica se refiere a la música aprendida y creada a través del estudio normado que se obtiene de instituciones formales de música, mientras que la música popular se refiere a la "música aprendida de modo no formal, cuyos códigos y simbología corresponden a un sector mayoritario de la población y se transmite de manera oral", hecha para consumo de la gente en bailes y ceremonias tradicionales o para su simple disfrute, aunque teniendo en cuenta que es posible estudiarlos dadas sus estructuras, ritmos, cadencias y melodías típicas que al ser repetitivas se vuelven características para identificarlos entre sí (Ormaza, 2013). Este trabajo final de grado se centrará en los géneros populares ecuatorianos, específicamente en el pasillo y el danzante ecuatorianos como punto de partida del proyecto.

Indudablemente, el pasillo es protagonista en el pensamiento colectivo ecuatoriano al momento de hablar de géneros autóctonos del país. Esto no es sorpresa dado que en la población aún vive el recuerdo de cómo este género ha sido el único que, por encima de los demás pertenecientes al folklor ecuatoriano, logró un impacto a nivel internacional, principalmente por el artista Julio Jaramillo, quien dentro de su repertorio interpretó varios temas, ahora considerados clásicos de la música popular ecuatoriana (Manobanda, 2015). Aun así, el ecuatoriano promedio actualmente no tiene muy claro cómo distinguir un pasillo por su forma, ritmo y/o estilo, tal como sí lo haría con una canción de reggaetón o rock, o sin ir muy lejos, como lo haría con el vallenato o la cumbia, siendo estos géneros del folklor popular de otros países latinoamericanos (Wong, 2011). Es posible que esto suceda ya que se relaciona Julio Jaramillo como intérprete de pasillos, y aunque lo fue, su catálogo no solo se limitaba a ello, también

interpretando tangos, valses peruanos, boleros, entre otros. Suele ser común en las nuevas generaciones, que se tergiverse el célebre tema Nuestro Juramento como un pasillo ecuatoriano, algo muy errado al ser este un bolero (Wong, 2011); (Maisincho, 2017). Teniendo en cuenta esta situación con respecto al pasillo ecuatoriano, el más destacado de los géneros de música popular del Ecuador, es posible imaginar la situación del resto de géneros populares del país, mismos que suelen pasar desapercibidos al punto de que ni si quiera sus nombres sean de conocimiento general para la población. Este es el problema base al que este proyecto busca responder, y en el que encuentra una ventana abierta hacia la exploración artística como forma de tomar acción ante la situación.

En los últimos años, la música fusión ha ganado un campo más predominante en la industria y en las listas de éxitos, al punto de que actualmente encontrar un artista que se dedique netamente a un solo género no es algo común. Cabe mencionar que, si analizamos a profundidad, son pocos los géneros realmente "puros" ya que en su gran mayoría los géneros musicales son una fusión que combina recursos sonoros y estilísticos de acuerdo a su historia, geografía, economía y demás características demográficas que puedan influir en la población natal. El pop es un género que muta todo el tiempo, ya que esta catalogación se basa en el potencial de una canción para alcanzar y satisfacer a la mayor cantidad de público posible, es decir, buscando un punto de convergencia que trascienda las preferencias de los distintos mercados musicales de acuerdo a géneros o estilos, logrando hacer canciones con la intención de que sean "digeribles" para el público general. Con esta premisa, existen varios proyectos musicales actuales que usan la fusión para lograr traer de vuelta a los oídos del público, géneros o estilos musicales que por distintos motivos no son los más relevantes en la actualidad (Vantoja, 2020).

En Hispanoamérica se ha aprovechado la fusión para revivir géneros del folklor de varios países y llevarlos a nuevos públicos, como lo hizo por ejemplo Lin-Manuel Miranda con el soundtrack para la película musical Encanto, del cual varias canciones lograron éxito a nivel mundial, siendo la más reconocida We don't talk about Bruno, que combina recursos de la guajira y el son cubano con hip hop y synth pop (Janin, 2022). Otro caso mundialmente conocido es el álbum de Rosalía, El Mal Querer, en el que mezcla el flamenco con synth pop y música urbana. Con este álbum se logró demostrar cómo la fusión permitió redescubrir un género tradicional. (Vantoja, 2020)

Esto también trae opiniones divididas, pues hay quienes afirman que la fusión solo deforma los géneros y la consideran perjudicial para la cultura (Maisincho, 2017), pero son casos como los ya mencionados los que demuestran cómo no solo las posibilidades de innovación son infinitas y permiten modernizar géneros tradicionales, sino también cómo en vez de ser perjudicial, se genera interés en ir hacia atrás y conocer más sobre estos géneros, más que nada en las nuevas generaciones, para quienes estos géneros agregan un sonido novedoso y un toque distinto a lo que están acostumbrados a escuchar (Tupak-Karim, 2024).

Algo que también guardan en común ambos proyectos mencionados es el uso de la fusión para fines narrativos, en los que los géneros y recursos musicales usados son también para resaltar momentos, emociones e incluso ambientes, épocas y lugares coherentes con la historia que se representa, siendo el primer ejemplo la banda sonora de una película musical, y el segundo un álbum conceptual que narra la novela medieval Flamenca. Para este proyecto se realizará un EP conceptual basado en 2 leyendas propias del folklor ecuatoriano, la Dama Tapada y Cantuña.

1.1.1. Antecedentes teóricos

1.1.1.1. Antecedentes teóricos del danzante ecuatoriano

El Danzante, género musical popular ecuatoriano y danza tradicional que tiene sus raíces en la región interandina o sierra, con un origen que se remonta a tiempos prehispánicos (El nuevo tiempo, 2021).

Hay quienes no consideran al danzante como un género sino como un ritmo ecuatoriano dado que, por su origen indígena, este se basa solo en ritmo y melodías, mas no tiene una armonía especificada al ser este un concepto europeo renacentista (Ortega, 2017). Sin embargo, quienes lo defienden como género se basan en la característica popular que este tuvo y mantiene en el histórico nacional con temas emblemáticos como Vasija de Barro (El nuevo tiempo, 2021).

El danzante se basa en un ritmo alterado con una combinación de figuras largas y cortas (negra-corchea), siguiendo un ritmo ternario proveniente de una variación del patrón rítmico del yumbo, también ritmo indígena (Ortega, 2017), y presenta características distintivas en sus melodías, las cuales típicamente se desenvuelven en un discurso musical pentafónico. Este enfoque musical, junto con la aplicación de elementos percusivos estratégicos tales como el distintivo tintineo de los cascabeles en los tobillos de los danzantes, y la indispensable ejecución del tamborcillo y el pingullo, definen la esencia y la identidad de este aire, destacándolo como una expresión única en el contexto de la música tradicional ecuatoriana (Cachimuel & Castillo, 2014).

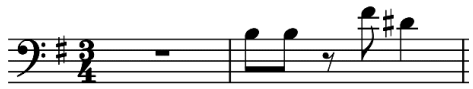
1.1.1.2. Antecedentes teóricos del pasillo

Por otra parte, el pasillo ecuatoriano es un género popular autóctono del Ecuador sobre el cuál se sigue debatiendo su verdadero origen, pero la mayoría coincide en que emergió en el siglo XIX durante las guerras de independencia sudamericanas y es el resultado de la fusión entre diversas músicas ecuatorianas indígenas, como el yaraví y el sanjuanito, y elementos europeos, destacando el vals, el minué y el bolero español. Su nombre refleja su naturaleza de baile, ejecutado con pasos cortos por una pareja conformada por una mujer y un hombre. (Ecuadoraldía, 2019).

En cuanto a la figuración rítmica y métrica, la métrica característica es de 3/4, otorgando al pasillo su distintivo compás de tres tiempos. (Baquero, 2015).

Figura 1

Métrica del pasillo ecuatoriano. Transcripción del bajo del tema Guayaquil de mis amores (primeros dos compases).



Fuente: (Gallegos, 2023)

A su vez, en cuanto a las escalas utilizadas en las melodías del pasillo, se recurre a escalas diatónicas, siendo la escala mayor y la escala menor las más frecuentes, siendo la escala menor la más utilizada dado que ayuda a teñir las melodías de tonos melancólicos y nostálgicos, algo característico del género. (Izurieta, 2017).

Las progresiones armónicas en el pasillo son notables por su simplicidad y emotividad. Acordes comunes como I - IV - V - I o ii - V - I son recurrentes, y la presencia de acordes menores y séptimos contribuye a la expresividad de las progresiones (Izurieta, 2017).

Cabe mencionar que el pasillo cuenta con dos variantes: el pasillo serrano y el costeño, siendo el primero más lento, melancólico y generalmente en tonalidades menores, y el segundo usualmente más variado armónicamente, más rápido y haciendo uso también de tonalidades mayores en varios casos (Garacía, Malucin, & Alarcón, 2018). Para este trabajo se utilizará el pasillo costeño como base, por lo que en la sección de materiales y métodos se analizarán más a fondo sus recursos.

1.1.1.3. Antecedentes teóricos de la balada rock

La balada rock es un subgénero del rock que combina elementos de las baladas, utilizando la intensidad e instrumentalización del rock. Las letras de este tipo de canciones suelen tratar temas sentimentales, relacionados al amor, la angustia o pérdida, conectando con el oyente. También se caracteriza por los cambios en su ritmo, pasando de tener un ritmo lento, muy pausado, a volverse más estridentes, con el sonido de potentes guitarras eléctricas en un crescendo dramático, o también pueden ser "(…) canciones rockeras, ruidosas ralentizadas y calmadas por el anhelo romántico, dependiendo de cómo se mire" (Peake, 2019). Otros aspectos característicos del subgénero es su instrumentación, ya que pueden iniciar con instrumentos acústicos o electrónicos suaves y pasar al uso de guitarras eléctricas con distorsión, solos dramáticos y percusión fuerte para enfatizar el clímax emocional. También los vocalistas suelen utilizar rangos vocales amplios, con notas altas y modulaciones que transmiten una carga emocional significativa. Al igual que en el rock, el uso de power chords es un recurso recurrente. En su gran mayoría se encuentran en una métrica de 4/4, aunque no es algo fijo, también siendo común encontrarlos en ¾ , 6/8 (Metzer, 2012).

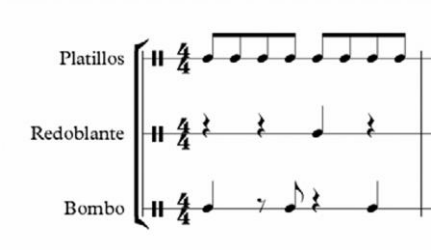
1.1.1.4. Antecedentes teóricos del trap

Sobre el trap, este estilo distintivo nació de la fusión del rap, el hip-hop y la música electrónica, y su evolución ha llevado a la creación de varios subgéneros, como el trap melódico y el trap latino (Besora, 2020); (Rey Gayoso & Vilares Marrondo, 2019). El sonido característico del trap incluye ritmos de batería sincopados, bajos profundos 808, sintetizadores y el uso extensivo de auto-tune para las voces (Ifema Madrid, 2023). El uso del auto-tune es recurrente en el trap, tanto para corregir la entonación como para crear un efecto vocal estilizado e intencionalmente artificial. Este recurso es utilizado en voces melódicas y de manera más recurrente en subgéneros como el trap melódico (Rey Gayoso & Vilares Marrondo, 2019).

El trap suele encontrarse en un compás de 4/4 en la mayoría de los casos, mas no es una regla que esto sea así, ya que también existen variaciones hacia compases ternarios (6/8 o 3/4) y demás experimentaciones con otras métricas. Lo que sí le atribuye un diferenciador es su patrón rítmico característico, que es una variación del patrón rítmico del rap. En el rap, el redoblante mantiene 2 golpes por compás en los tiempos 2 y 4, mientras que en el trap golpea en el tiempo 3, lo que da una sensación de rap ralentizado, que es aprovechado por los platillos, que suenan constantemente y de forma protagónica en corcheas durante todo el compás (Giménez, 2022). En partituras, la figuración sería la siguiente.

Figura 2

Métrica base del trap.



Fuente: (Giménez, 2022)

1.1.2. Antecedentes artísticos

1.1.2.1. Antecedentes artísticos del danzante

Aunque para muchos el Danzante es reconocido principalmente como un personaje icónico de las festividades del Corpus Christi, una celebración de la Iglesia Católica que conmemora la Eucaristía hoy en día es una tradición arraigada en Pijilí, un lugar ubicado en la Provincia de Cotopaxi, en el corazón del país. No obstante, la presencia de danzantes se remonta a las culturas precolombinas como la Tolita, Tuncahúan y Jama Coaque (Suarez, 2021). Su origen está relacionado con rituales que honraban con su melodía al Taita Inti, Padre Sol en Quichua, en estas culturas (El Comercio, 2016).

Además de su carácter ritual, el danzante también ha sido utilizado como una forma de expresión cultural y política. Composiciones emblemáticas como Vasija de Barro o Danzante del Destino, con letras que hablan de la identidad indígena y las luchas por la tierra, han sido adoptadas como símbolos de resistencia y orgullo nacional. La primera de estas es a menudo considerada como un segundo himno ecuatoriano. Esta pieza musical, con música de Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia, y letras de los poetas ecuatorianos Jorge Enrique Adoum, Hugo Alemán, Jorge Carrera Andrade y el pintor Jaime Valencia, fue creada en 1950 durante una reunión de amigos en la casa del renombrado pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (El nuevo tiempo, 2021).

1.1.2.2. Antecedentes artísticos del pasillo

El pasillo ecuatoriano ha sido moldeado por la influencia del Sanjuanito y el yaraví, resultando en un estilo lento y melancólico de tonalidad menor. Este género se ha erigido como un símbolo nacional en Ecuador. A partir del siglo XX, según la investigadora Ketty Wong, el pasillo ecuatoriano transformó su naturaleza festiva, abandonando las retretas y los salones para convertirse en canciones que recitan textos melancólicos (Muñoz, 2019). Estas composiciones expresan sentimientos de pérdida, añoranza, elogian la belleza de las mujeres, destacan la valía de los hombres y reflejan la nostalgia por el ser amado (García, Marucin, & Alarcón, 2018).

A pesar de que existen letras que elogian los paisajes ecuatorianos, a menudo estos pasillos dedicados a regiones o ciudades específicas son más reconocidos que los himnos locales, como el caso de "Guayaquil de mis amores" de Nicasio Safadi o "Alma Lojana" de Emiliano Ortega. Este fenómeno refleja un fuerte componente representativo de la identidad ecuatoriana, que se alinea con la naturaleza abiertamente romántica de este género musical (Ecuadoraldía, 2019).

1.1.2.3. Antecedentes artísticos de la balada rock

La balada rock, también llamada power ballad, surgió en los años 70, cuando las bandas de rock comenzaron a experimentar con baladas románticas sin perder su esencia poderosa. De los pioneros en este subgénero está Styx, cuya canción Lady de 1973 sería considerada como de las primeras, o la primera balada rock. “De acuerdo a varias fuentes, incluida Detroit Metro Times, el tema Lady de Styx (…) suele ser considerada como la primera y auténtica power ballad.” (Schaffner, 2023)

En los años 80, el estilo se consolidó con el éxito de bandas como Journey y Reo Speedwagon, cuyas canciones como Open Arms y Keep On Lovin' You marcaron el comienzo de la era dorada de la balada rock. “Ninguna época abrazo tanto la power ballad tanto como los 80s, un periodo de tiempo en el que la ridiculez estaba en lo alto. Journey, Heart y Bon Jovi estaban entre los actos que lideraban la carga, pero las power ballads también vinieron de sitios inesperados” (Irwin, 2024).

No fue hasta finales de la década de los 80 que la balada rock empezaría a tener una popularidad más moderada en comparación a su boom inicial. La presencia del Grunge se hizo notar más, opacando las baladas rock, pero estas siguieron persistiendo con algunos lanzamientos. A pesar de ser una broma en la era de la franela, artistas como Aerosmith vieron un éxito masivo con sus baladas después del hecho, creando su único éxito número uno al grabar la balada I Don’t Want to Miss A Thing” (Coffman, 2023).

1.1.2.4. Antecedentes artísticos del trap

El trap es un género musical que se ha vuelto sumamente popular en los últimos tiempos, principalmente entre los jóvenes. El término "trap" proviene de "trap house", un término de la jerga de Atlanta, Georgia, que hace referencia a las casas donde se producían y distribuían drogas. Este contexto influenció el contenido lírico del género, especialmente en sus primeros años de desarrollo (Ifema Madrid, 2023).

El género nació en la década de los 90, en ciudades al sur de Estados Unidos, más notoriamente en los estados de Georgia, Carolina del Sur y Alabama, que comparten la característica de tener índices altos de criminalidad y pobreza (Rey Gayoso & Vilares Marrondo, 2019).

A lo largo de los años, el trap se ha globalizado, adoptando influencias de diferentes culturas. Ya en la década de 2010, el trap se globalizó gracias a la accesibilidad de las plataformas digitales. Productores como Lex Luger y 808 Mafia innovaron el sonido del trap, incorporando bajos 808 profundos, hi-hats rápidos y sintetizadores que definieron el estilo moderno. Artistas como Future, Young Thug, y Chief Keef jugaron un papel importante en la evolución del trap, llevándolo a las listas de éxitos globales, y más recientemente, Travis Scott y Bad Bunny han sido clave en su expansión, llevando el género de las calles de Atlanta a la cima de las listas internacionales. (Besora, 2020).

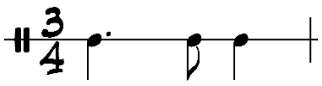
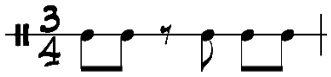
Se acabó consolidando el sonido trap “gracias al fracaso de una de las cajas de ritmo que lanzó la compañía Roland Corporation en los años 80, la Roland TR-808” (Macarro, 2022).

2. Materiales y Métodos

2.1. El pasillo costeño

El pasillo costeño es la forma de pasillo popular que proviene de la costa del Ecuador. Por medio del análisis de temas como Romance de mi destino, Guayaquil de mis amores, El alma en los labios, Sueño y dicha, entre otros, se han encontrado varias características que se detallan en la siguiente tabla (Izurieta, 2017); (Garacía, Malucin, & Alarcón, 2018); (Polanco, 2021).

Tabla 1
El pasillo costeño

Características generales	El pasillo costeño suele considerarse el más alegre y movido en comparación con el pasillo serrano. Suele apegarse a la estructura del pasillo tradicional, aunque sí exista quienes la varían. Sus letras suelen referirse a la belleza de una ciudad, elogios a las mujeres, y amor o desamor.
Métrica y tempo	Usa una métrica de ¾ y el tempo suele estar en negra=110 a 140 bpm aproximadamente.
Patrones rítmicos para bajo o acompañamiento	**Figura 3** *Bajo común de la costa.*  Fuente: Autor **Figura 4** *Bajo montubio.* Fuente: Autor **Figura 5** *Bajo común para terminar frases.*  Fuente: Autor
Progresiones más usadas	V – Im – bVII – bII (común en los estribillos) II - V – I / o solo V - I II – V – Im/ o solo V - Im I – IV - I I - II – V – IV / I – II – V - un acorde que no resuelva al I

2.1.1.Estructura, patrones rítmicos y recursos melódicos del pasillo tradicional

Por lo general el pasillo costeño mantiene la estructura tradicional del pasillo, misma que se muestra en la siguiente tabla (Polanco, 2021).

Tabla 2

Estructura tradicional del pasillo

B	Enunciación o introducción. Suele usarse un fragmento del Tema 1
A	Estribillo. Puede estar en modo mayor
B	Tema 1. Suele estar en modo menor.
A	Estribillo
C	Tema 2. Suele cambiar a un modo mayor.
A	Estribillo
B	Tema 1. A veces se usa el tema 2
A	Estribillo

Existen también patrones rítmicos del pasillo tradicional para los cambios de sección, final de las frases, y acompañamiento, mismos que se muestran a continuación.

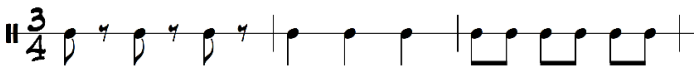
Tabla 3

Patrones rítmicos del pasillo tradicional

Para cambios de sección.

Figura 6

Patrones rítmicos tradicionales para cambio de sección.

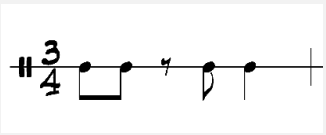


Fuente: Autor

Para acompañamiento/ bajo

Figura 7

Patrón de bajo o acompañamiento tradicional



Fuente: Autor

Para finalizar frases

Figura 8

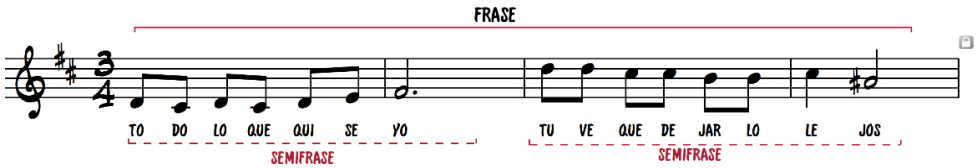
Patrones rítmicos tradicionales para terminar frases

Fuente: Autor

En cuanto a los recursos melódicos, la estructura melódica se basa en frases de 4 compases de duración divididas en 2 semi frases de 2 compases cada una. Suelen actuar a modo de pregunta y respuesta.

Figura 9

Transcripción de fragmento de la melodía de Romance de mi destino.



Fuente: Autor.

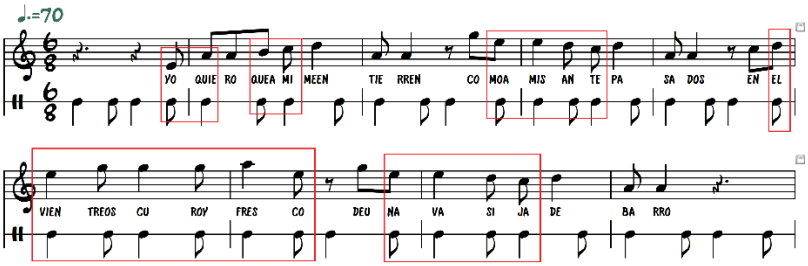
Las melodías suelen estar adornadas con trémolos, trinos, y dinámicas como mordentes, calderones y ritardandos, que muchas veces no están escritos en la partitura, pero se le da la libertad al cantante e instrumentistas de jugar con estos recursos a su parecer. Es sumamente característico encontrar en sus melodías aproximaciones cromáticas, tensiones disponibles, cambios de octava, armonizaciones en octavas y el "desarrollo de pasajes con terceras, cuartas, quintas y sextas dobles" (Polanco, 2021).

2.2. Recursos del danzante ecuatoriano

Por medio del análisis y según varias fuentes, se encontraron recursos que caracterizan al danzante ecuatoriano, mostrados en la tabla a continuación (Velasco, 1841); (Cachimuel & Castillo, 2014); (Ortega, 2017); (Izurieta, 2017).

Tabla 4

Recursos del danzante ecuatoriano

Métrica y patrón rítmico	El danzante se encuentra en un compás de 6/8, con un tempo generalmente alrededor de los 70 bpm, representado en partituras con negra con punto. El patrón rítmico del danzante alterna entre negra y corchea durante todo el compás. En partituras se vería de la siguiente manera. **Figura 10** *Patrón rítmico del danzante ecuatoriano.* Fuente: Autor
Recursos melódicos y armonía	Sus melodías se caracterizan por usar escalas pentafónicas, por lo general menores, lo que también conlleva a poder decir que se trata de un género tonal, aunque originalmente se haya concebido mediante solo ritmo y melodías. Estas melodías típicamente se basan en acentos rítmicos que van de acuerdo al mismo patrón del danzante o haciendo variaciones del mismo, como se muestra en la siguiente figura. **Figura 11** *Análisis de fragmento de la melodía Vasija de Barro con respecto a la rítmica del danzante.*  Fuente: Autor Suele llevar una tonalidad menor, y es común encontrar resoluciones del V -I y cadencias plagales. Por lo general, el danzante se compone de dos secciones, cada una estructurada en 16 compases, los cuales se dividen en dos periodos de 8 compases, con dos frases de 4 compases cada una.

2.3. Recursos de armonía contemporánea

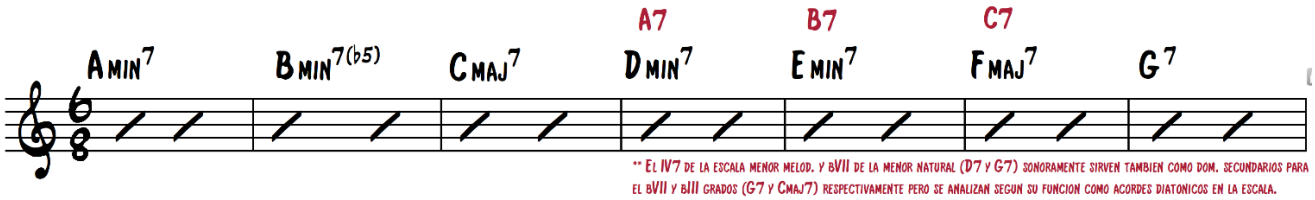
Para llevar a cabo la fusión entre los géneros musicales anteriores con trap y balada rock respectivamente, se analizaron algunas canciones de estos géneros contemporáneos populares que

sirvieron como inspiración para las composiciones de este proyecto y se encontraron varios recursos, de los cuales se emplearán los siguientes (Nettles, 1987).

2.3.1. Dominantes secundarios.

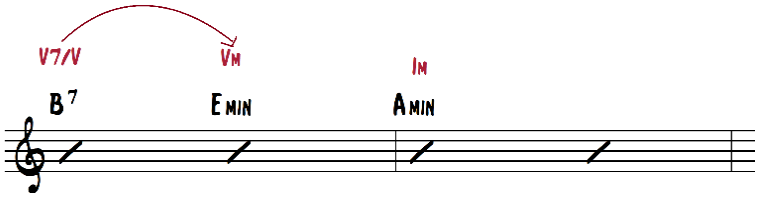
Los dominantes secundarios son acordes dominantes que se encuentran a una quinta justa ascendente de los grados de una escala diatónica mayor o menor distintos al primer grado, es decir, tienen la función de resolver por cuartas a modo de V-I relativo. Es importante que esta quinta ascendente sea una nota diatónica a la escala, por lo que existen excepciones para el VII grado en una escala mayor y II grado en escala menor.

Figura 12
Escala menor de A con sus dominantes secundarios.



Fuente: Autor

Figura 13
Uso de dominante secundario.

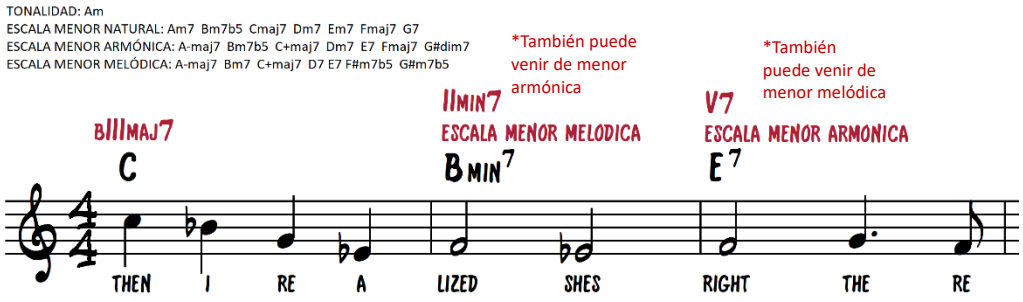


Fuente: Autor

2.3.2. Intercambio modal en escalas menores

Se da al usar un acorde perteneciente a una escala modal paralela. En escalas menores se suele combinar acordes entre la escala menor, menor natural y menor melódica de la siguiente forma.

Figura 14
Análisis de los acordes de fragmento de break up with your girlfriend, i'm bored de Ariana Grande (tonalidad Am).



Fuente: Autor

Para entender esto mejor, las escalas menores y sus modos se detallan a continuación. Las escalas de cada modo se arman reordenando la escala de acuerdo a las cualidades e intervalos de los acordes en la escala del primer grado, volviendo a empezarla desde cada uno de los otros grados. La escala menor natural es el modo Aeólico, que se construye desde el 6to grado de la escala mayor (jónico), y queda de esta forma.

Tabla 5

Escala menor natural

Jónico	Imaj7	– IIm7	– IIIm7	– IVmaj7	– V7	– VIm7	– VIIm7b5
		T	T	ST	T	T	T	ST
Aeólico	Im7	– IIm7b5	– bIIImaj7	– IVm7	– Vm7	– bVImaj7	– VII7
		T	ST	T	T	ST	T	T

En la siguiente tabla se muestran las escalas menor armónica y menor melódica, Aeólico n7 y dórico n7 respectivamente, de las cuales se desprenden otros 6 modos al reordenarlas.

Tabla 6

Modos de la escala menor armónica

Aeólico n7	I-maj7	IIm7b5	bIII+maj7	IVm7	V7	bVImaj7	VIdim7
Locrio n6	Im7b5	bII+maj7	bIIIm7	IV7	bVmaj7	VIdim7	bVII-maj7
Jónico #5	I+maj7	IIm7	III7	IVmaj7	#Vdim7	VI-maj7	VIImin7b5
Dórico #4	Im7	II7	bIIImaj7	#IVdim7	V-maj7	VIm7b5	bVII+maj7
Frigio n3/ Mixolidio b9, b13	I7	bIImaj7	IIIdim7	IV-maj7	Vm7b5	bVI+maj7	bVIIm7
Lidio #2	Imaj7	#IIdim7	III-maj7	#IVm7b5	V+maj7	VIm7	VII7
Mixolidio #1	Idim7	bII-maj7	bIIIm7b5	bIV+maj7	bVm7	bVI7	bbVIImaj7

Tabla 7

Modos de la escala menor melódica

Dórico n7	I-maj7	IIm7	bIII+maj7	IV7	V7	VIm7b5	VIIm7b5
Frigio n6	Im7	bII+maj7	bIII7	IV7	Vm7b5	VIm7b5	bVII-maj7
Lidio #5	I+maj7	II7	III7	#IVm7b5	#Vm7b5	VI-maj7	VIIm7
Lidio b7	I7	II7	IIIm7b5	#IVm7b5	V-maj7	VIm7	bVII+maj7
Mixolidio b13	I7	IIm7b5	IIIm7b5	IV-maj7	Vm7	bVI+maj7	bVII7
Locrio n2	Im7b5	IIm7b5	bIII-maj7	IVm7	bV+maj7	bVI7	bVII7
Jónico #1	Im7b5	bII-maj7	bIIIm7	bIV+maj7	bV7	bVI7	bVIIm7b5

Entender esto es crucial para poder indicar de qué escala viene y qué escala usa el acorde de intercambio que se analiza. Se usaron colores para entender el movimiento las cualidades y su nuevo grado en las escalas.

Se utilizó un método simplificado para analizar de donde viene y qué escala usa el acorde. Tomando el ejemplo de la figura 14, en el segundo compás hay un Bm7 que en la tonalidad de Am representa un IIm7. Visiblemente según la escala menor melódica se puede decir que viene de allí, pero también puede venir de la escala menor armónica. A continuación, se analizará el acorde partiendo de esta escala. El método consiste en 3 pasos.

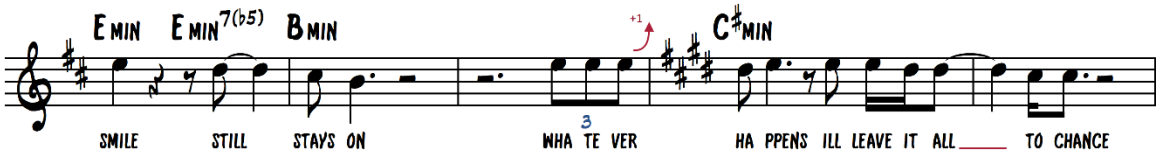
Tabla 8
Intercambio modal en 3 pasos

Paso 1	Para empezar, se debe asumir las escalas de acuerdo a sus notas naturales, es decir Jónico sería C, Dórico D y así sucesivamente. Esto no cambia en las escalas menores, pero se debe seguir en el orden correspondiente para cada una, es decir la escala menor melódica empieza desde A (Aeólico n7), y la menor melódica desde D (Dórico n4). Tomar la cualidad del acorde (m7) y buscarlo en los grados de ambas escalas. Se tomará la menor armónica para el ejemplo. Así, se puede encontrar que el IV grado de la escala tiene esta cualidad, es decir Dórico #4 (D). Esta es la escala que el acorde usa.
Paso 2	Ahora se debe encontrar el intervalo que este acorde representa en la tonalidad, en este caso, sería un II.
Paso 3	Finalmente, tomando en cuenta el paso 1 y 2, se realiza la siguiente pregunta: "Si D (escala de la cualidad) es mi II (intervalo), ¿cuál es mi I?" Respondiéndola, el I sería C, es decir Jónico #5. Esta es la escala de donde viene el acorde. Se puede corroborar esta respuesta revisando la tabla 6. Para concluir, visto desde la escala menor armónica, Bm7 viene de Jónico#5 y usa Dórico#4. Cabe mencionar que no necesariamente existe una única respuesta al momento de analizar un acorde. El acorde puede venir de 2 o más escalas y queda a criterio del músico elegir su respuesta. Se suele considerar la melodía para esto.

2.3.3. Modulación tonal

La modulación tonal se da cuando la canción en un momento dado se mueve hacia otro tono. Es distinto al intercambio modal ya que no se trata de un solo acorde, la canción pasa a este nuevo tono de forma permanente o durante un tiempo considerable (de al menos de 4 compases) en el que la melodía y acordes denoten la nueva tonalidad.

Figura 15
Modulación tonal de Bm a C#m en The show must go on de Queen.



Fuente: Autor

Existen 2 tipos de modulación tonal, siendo estos, modulación directa y modulación pivote.

La modulación directa ocurre cuando se cambia de tonalidad sin anticipación, directamente hacia un acorde de la nueva tonalidad para mantenerse en ella. Normalmente este acorde es el primer grado de la nueva tonalidad.

La modulación pivote consiste en cambiar de tonalidad mediante acordes que tengan una función en las escalas de ambas tonalidades. Se les llama acordes pivote y se analizan para ambos tonos. Su función en la tonalidad de origen se indica entre paréntesis, y sin paréntesis en la nueva. Normalmente se busca resolver por 4tas, y de forma más común, usando un V al I que resuelve en la nueva tonalidad.

2.3.4. Power chords

Los power chords son acordes que consisten tan solo de la raíz y la quinta, y en algunos casos se dobla la raíz una octava arriba. La intención de estos acordes es eliminar la tercera para tener una sonoridad híbrida, es decir, no tener una sonoridad mayor ni menor.

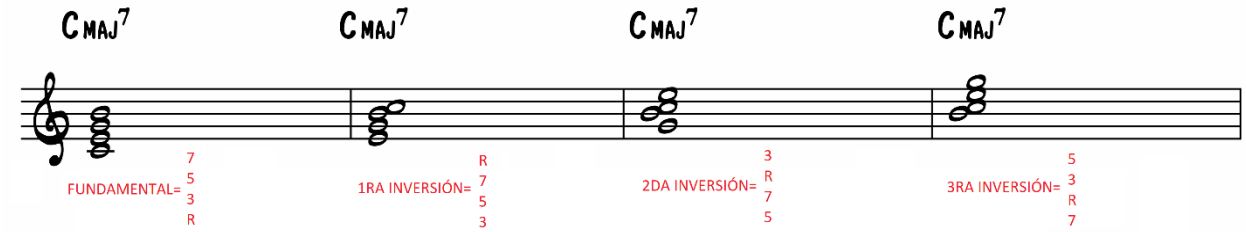
2.3.5. Técnicas de voicings

Cómo técnicas de arreglos, los acordes de las canciones de este trabajo usan drops e inversiones, técnicas cerradas como three way close, four way close, y arreglos melódicos que usan two part soli, y tuttis.

2.3.5.1. Four way close

Es un voicing de disposición cerrada para 4 voces. El orden de las voces puede variar ya que a partir de la posición fundamental del acorde (raíz, tercera, quinta y séptima, de abajo hacia arriba), surgen las inversiones, que consisten en ir subiendo de octava las notas del acorde de abajo hacia arriba, quedando de la siguiente manera.

Figura 16
Inversiones en four way close.



Fuente: Autor

Se debe tener en cuenta que las inversiones se cifran mencionando la nota que tienen como bajo, es decir, en el caso de la figura 16, los cifrados de las inversiones serían Cmaj7/E, Cmaj7/G, Cmaj7/B respectivamente.

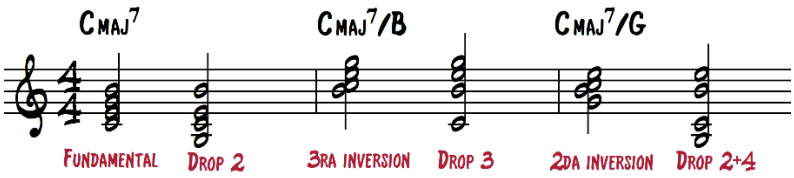
2.3.5.2. Three way close

Al igual que el four way close, es un voicing de disposición cerrada, pero usado para 3 voces. Por esto, solo cuenta con 3 posiciones (fundamental, 1ra y 2da inversión).

2.3.5.3. Drop voicings

Es un tipo de voicing que consiste en bajar 1 octava a una o dos notas del acorde. Para esto se cuenta desde la nota más aguda (top note) hacia abajo. Los más usados son el drop 2, drop 3 y drop 2+4. Se pueden hacer drops desde cualquiera de las inversiones de un acorde.

Figura 17
Drop voicings.



Fuente: Autor.

2.3.5.4. Two part soli

Es una forma de armonizar una melodía usando terceras o sextas. Se debe tener cuidado con no usar la misma nota seguida más de 2 veces.

2.3.5.5. Tutti

Es un momento en la canción en el que todos los instrumentos tocan una misma línea melódica al mismo tiempo.

2.4. Leyendas ecuatorianas

Las leyendas urbanas son relatos que se transmiten en una sociedad de generación en generación. Este proyecto se trata de la composición de las canciones Detrás del velo y Hasta que salga el sol, basadas en dos leyendas urbanas populares del folklor ecuatoriano, La Dama Tapada y Cantuña. En las canciones no se narra las leyendas de manera directa, ya que se busca que el oyente se sienta inmerso en ellas, entendiendo al personaje, sus intenciones y el contexto en el que la historia se desarrolla. Existen varias versiones para ambas leyendas, pero para este trabajo se tomaron como referencia las versiones narradas en el libro Leyendas del Ecuador 1 de Edgar Allan García. Para poder entender desde donde se escribió cada canción, a continuación, se narran ambas leyendas brevemente.

2.4.1. La Dama Tapada

Esta leyenda urbana se desarrolla en el barrio Las Peñas, en la ciudad de Guayaquil. Se dice que la Dama se aparece ante los hombres mujeriegos y alcohólicos, siempre vestida con un vestido negro de época, atrayéndolos por su silueta esbelta, su característico aroma a nardos, violetas o rosas, y por el intrigante velo oscuro que cubre su rostro pero que, engañosamente, deja entrever un rostro de belleza inigualable. Es así como ella logra hacer que la sigan hasta llevarlos a algún callejón vacío y oscuro, donde finalmente deja ver su identidad levantando su velo. En ese momento el aroma a flores se transforma en un hedor de putrefacción, y revela su verdadero rostro, una calavera, logrando matar del susto a la mayoría de sus víctimas. (García E. A., 2006).

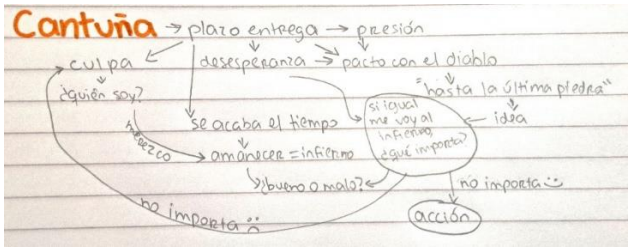
2.4.2. Cantuña

Cuenta la leyenda que Cantuña fue un indígena contratista que estaba atrasado con una obra que los padres franciscanos le habrían encargado, la construcción de la iglesia de San Francisco en la ciudad de Quito. Le habían dado 6 meses de plazo, y aunque no estaba seguro de cómo lo haría, acepto porque la paga era buena, pero la noche anterior al vencimiento, al darse cuenta que no lograría terminar, decide hacer un pacto con el diablo para que termine la construcción a cambio de su alma, en el que ambos firman un contrato que tiene como cláusula que el diablo puede reclamar el alma de Cantuña luego de haber terminado de poner “hasta la última piedra”. El diablo invoca a varios diablillos que se ponen a trabajar y rápidamente terminan la construcción, pero cuando el diablo va a reclamar el alma de Cantuña, este le responde que el trabajo está incompleto, y muestra la que debió ser la última piedra. Cantuña la había escondido de él. Derrotado y humillado por el ingenio de Cantuña, el diablo se regresa al infierno (García E. A., 2006).

2.5. Método para la composición de letras.

Para la composición de ambas canciones se tomaron en consideración los lugares de origen de las leyendas para la elección del género ecuatoriano base. En el caso de Cantuña, al ser un relato ambientado en Quito, la región sierra, y Cantuña un personaje indígena, se optó por elegir el danzante ecuatoriano como género base, y para la Dama Tapada, al ser una leyenda de Guayaquil, región costa, y siendo ella un personaje que representa el canon de belleza según la moda en la época colonial, se eligió al pasillo como género base. Para formar los puntos de vista desde los cuales se narra cada canción, se construyó una imagen sobre cada personaje por medio de lluvia de ideas.

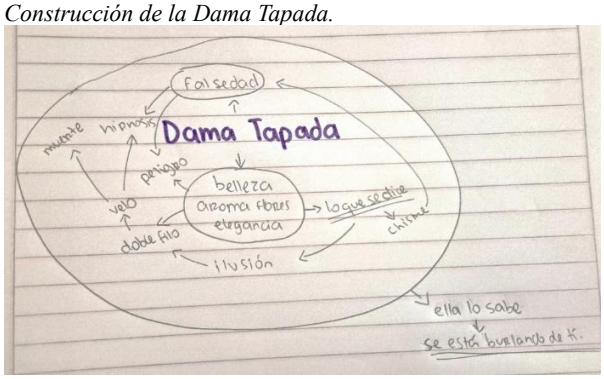
Figura 18
Construcción de Cantuña.



Fuente: Autor

A partir de esta lluvia de ideas, se pudo concluir que Cantuña se encuentra en una lucha interna constante a la vez que se debate su destino entre la vida y la muerte. La canción de Cantuña, titulada Hasta que salga el sol, narra este viaje de sentimientos internos y retrata cómo Cantuña pasa de la culpa y la inseguridad, a ver la situación de otra forma, entendiendo que, si con todo lo sucedido de todos modos irá al infierno, el presente es la única oportunidad que tiene para intentar cambiar su destino, lo que lo lleva a finalmente tomar acción.

Figura 19
Construcción de la Dama Tapada.



En el caso de la Dama Tapada, se llegó a la conclusión de que la imagen que ella representa es en parte una construcción social, es decir, lo que la gente sabe de ella es lo que la misma gente cuenta, situación que le permite seguir jugando con la forma en la que su víctima la percibe, y que al mismo tiempo disfruta, pues hay que recordar su labor de matar del susto, o como mínimo asustar de por vida a los hombres de vida alegre como merecido por sus malas costumbres. Esta es la forma en la que ella se burla de ellos. La canción, llamada Detrás del velo, empieza narrando lo que la gente comenta sobre la Dama Tapada, alternando entre la voz narradora y las voces de las mujeres del pueblo, para luego descubrirse que la voz narradora es realmente la dama tapada, quien procede con su labor mientras comenta con el oyente sarcásticamente sobre el atontado estado de su víctima, para luego matarlo y alejarse del lugar cantando, mientras las mujeres del pueblo se suman cantando tanto a modo de advertencia, como burlescamente. En esta canción el autotune juega un papel importante, al estar relacionado con la falsedad de la dama tapada, apareciendo en la segunda mitad de la canción como recurso para representar algo tan perfecto que es irreal.

2.6. Materiales usados

Para este trabajo de titulación se usaron varios recursos según la fase del proyecto.

Tabla 9
Materiales.

Fase 1: Composición	Se usó un cuaderno universitario, lápiz, borrador, teclado Yamaha P-45, controlados midi AKAI MPK mini, software Finale 2014 para las partituras, el libro Leyendas del Ecuador de Edgar Allan García, Spotify y Youtube para escuchar las canciones de referencia, laptop Dell P57F, celular Samsung Galaxy A53 para investigar rápidamente, grabar notas de voz y escribir en el bloc de notas.
Fase 2: Grabación	Para la grabación se usó uno de los estudios del Instituto Tecnológico Superior Paradox (El roble), que cuenta con una consola Yamaha TF-3. Para la grabación de Hasta que salga el sol, se usó un micrófono condensador AKG p420 para la voz, La guitarra eléctrica usada fue una Yamaha Rgx121z, la cual se grabó por línea, al igual que la guitarra electroacústica Cort AF515CE, y el bajo eléctrico. Para la grabación de la batería se utilizó el kit de micrófonos para batería de Audix. Para la canción detrás del velo, se grabó la guitarra electroacústica con un micrófono Rode NT1A, y la voz con un micrófono condensador Scarlett studio. Para esta canción se utilizó la interfaz Scarlettt 2i2 de Focusrite. Ambas canciones se grabaron usando el DAW de Reaper en la laptop Dell P57F.
Fase 3: Producción/ Edición/ Mezcla.	Se usaron los DAWs de Ableton Live Suite y Reaper para la edición, en la cual se eligieron las mejores tomas para cada instrumento y voz. Luego, la mezcla se realizó en Ableton para el tema de Cantuña, y en Reaper para Detrás del velo. En este último se utilizó el autotune de Antares, y los instrumentos VST que se usaron son de la biblioteca de sonidos de Bandlab. Para el final de Hasta que salga el sol, se usaron sonidos de la biblioteca de Splice.

3. Resultados

3.1. Detrás del velo

3.1.1. Uso de recursos del pasillo.

Detrás del velo es la canción basada en la leyenda de la Dama Tapada. Esta canción toma el pasillo costeño como base y lo fusiona con el trap. A continuación, se analiza la canción desde los recursos que mantiene del pasillo.

Esta canción presenta una variación de la forma tradicional, como se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 10

Estructura del tema Detrás del velo.

Estructura	***Número de compases***
Enunciación (G)	17
Tema 1 (A)	15
Estribillo (B)	16
Interludio (C)	8
Tema 2 (D)	15
Estribillo (B)	16
Interludio (C)	8
Breakdown (E)	12
Tema 3 (F)	20
Estribillo (B)	16
Estribillo (B)	16

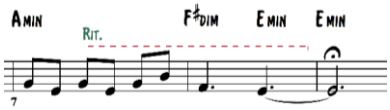
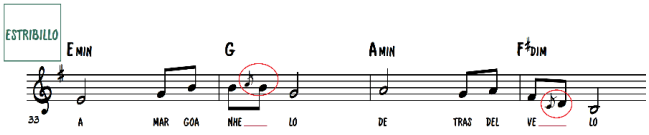
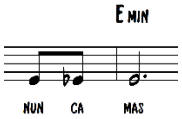
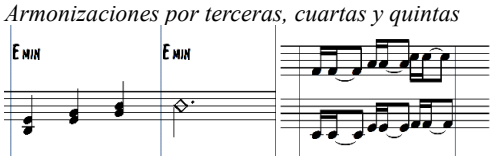
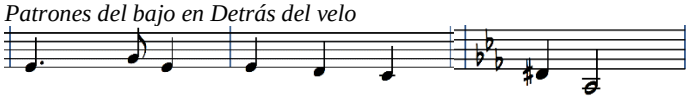
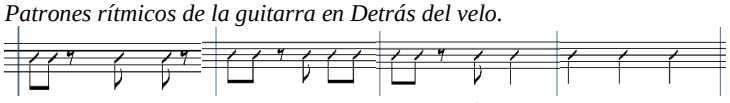
Se optó por subdividir la sección F en las partituras dado que los primeros 9 compases sirven como presentación de la dama tapada, momento en el que la voz destaca casi sin acompañamiento, y en los siguientes 8 entran los instrumentos juntos, como si en ese momento empezara la canción realmente, dando la sensación de una nueva marca de ensayo. Esta enunciación toma sus acordes del estribillo. Las secciones se dividieron de acuerdo a la progresión de acordes que se usa, aunque la melodía o la instrumentación cambie. La inclusión de un breakdown como sección E, y la sección F no son algo propio del pasillo. Estas secciones nacieron desde fines narrativos que serán explicados más adelante.

Sobre la métrica de la canción, esta se mantiene en ¾ y el tempo se encuentra representado en negra=110bpm.

En cuanto a la melodía, y patrones rítmicos, los recursos usados desde el pasillo se pueden encontrar en la siguiente tabla.

Tabla 11

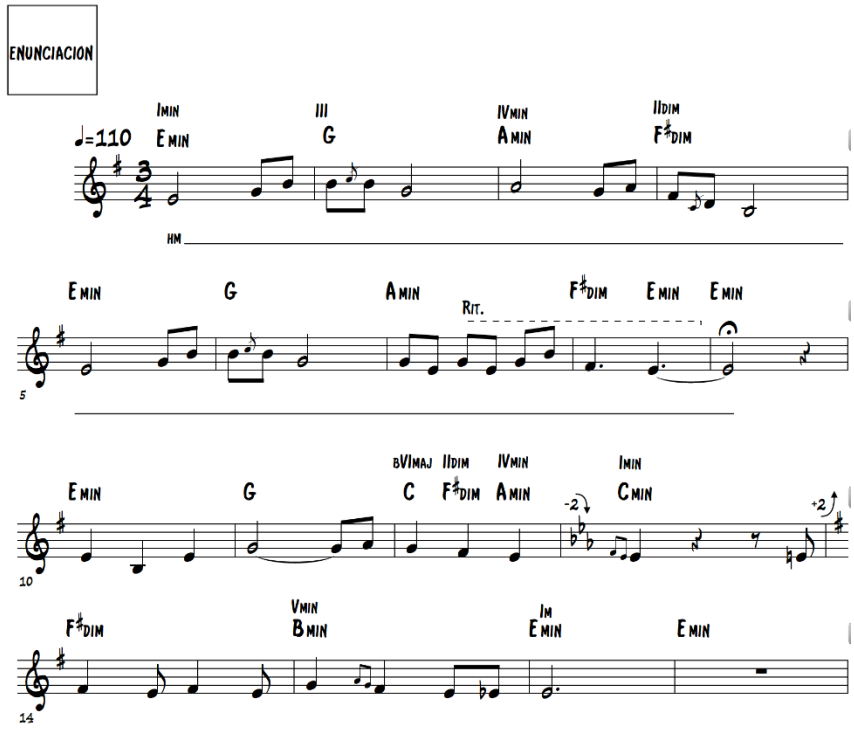
Recursos melódicos y armónicos del pasillo en Detrás del velo

Recursos melódicos y de arreglos	Se pueden encontrar apoyaturas, calderones, un ritardando y movimientos cromáticos en la melodía principal. **Figura 20** *Uso de ritardando y calderón.*  **Figura 21** *Uso de apoyaturas.*  **Figura 22** *Movimientos cromáticos.*  **Figura 22** *Armonizaciones por terceras, cuartas y quintas*  Fuente: Autor
Patrones rítmicos	El bajo lleva el patrón de bajo común de la costa mostrado en la figura 3 durante toda la canción a excepción de los compases que anteceden un cambio de sección o final de una frase, donde usa el segundo y tercer patrón mostrados en la figura 6. **Figura 23** *Patrones del bajo en Detrás del velo*  Fuente: Autor La guitarra usa el patrón de acompañamiento montubio, mostrado en la figura 4, durante la mayor parte de la canción. También usa el patrón de la figura 5, el tradicional de la figura 7 y para cambiar de sección usa el primer patrón de la figura 6. **Figura 24** *Patrones rítmicos de la guitarra en Detrás del velo.*  Fuente: Autor

3.1.2. Análisis

En Detrás del velo, se buscó lograr una sonoridad de misterio. Esta canción hace uso de instrumentos acústicos y electrónicos como recurso estilístico dado que se busca representar la falsa perfección que significa la Dama tapada. La instrumentación está conformada por guitarras acústicas como instrumento principal, bajo, teclado synth, un drum pad y dos staffs de voces, uno para voz soprano que representa a la dama tapada, siendo esta la voz principal narradora, y otro para las mujeres del pueblo, que tienen momentos en los que cantan melodías al unísono. La fusión en esta canción recae en la estética híbrida entre lo electrónico del trap y lo acústico del pasillo, y principalmente, en la incorporación del drum pad haciendo la rítmica característica del trap, y el uso de autotune en la voz principal a partir del compás 72. La canción empieza con la Dama Tapada entrando en escena, con una melodía a modo de leitmotiv que anuncia su presencia. Esta se repite varias veces durante la canción. En esta sección aparece la progresión de acordes que más se repite en la obra, siendo Im – III- IVm – IIdim. También aparece un Cm, que logra crear una corta sensación de cambio del centro tonal hacia C menor, para luego regresar a E menor, la tonalidad principal, con el objetivo de advertir que en la canción existen secciones que presentan una modulación tonal directa hacia C menor más adelante, lo que a su vez es una advertencia narrativa de que habrán cambios más adelante.

Figura 26
Análisis armónico de la Enunciación (G).

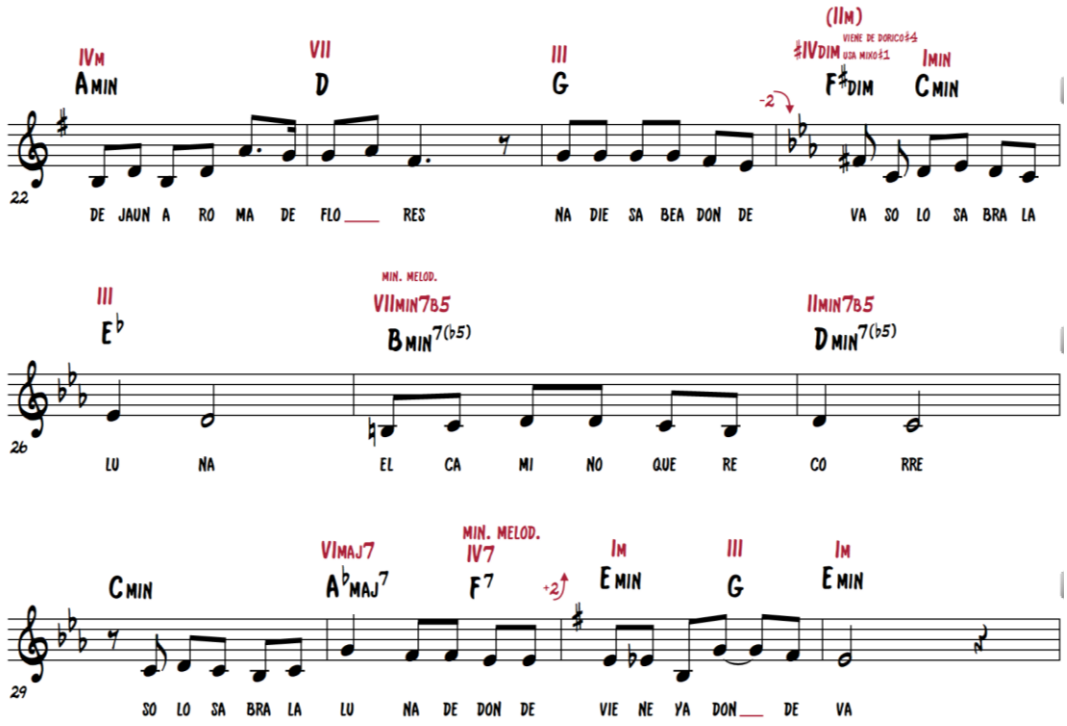


Fuente: Autor

Además de esta, las progresiones usadas en la canción son IIdim – Vm – Im - III, #IVdim – Im y IVm – VII – III.

En esta canción se usan la escala menor natural y menor melódica, además de los acordes de intercambio que vienen de otras escalas indicadas en el análisis. La tonalidad de la canción está mayormente en E menor, pero en los temas 1 y 2 existe una modulación directa hacia C menor durante 6 compases, y luego regresa a E menor. Esta modulación se da para diferenciar al pueblo, por lo cual la instrumentación también cambia y solo se queda la guitarra con la melodía, que es cantada por mujeres del pueblo hablando sobre lo poco que saben del origen de la dama tapada.

Figura 26
Modulación tonal directa en Detrás del velo.



Fuente: Autor

Esta forma se repite con ligeros cambios hasta llegar al compás 72, donde la guitarra se va y aparece el autotune. La voz queda acompañada solo con el teclado y bajo. Esta parte tiene la intención de sonar como una advertencia de lo que va a suceder. Luego empieza el Breakdown (E), donde por 12 compases solo suenan el drum pad y el bajo. El bombo se escucha solo del lado izquierdo al inicio de esta sección, representando que la dama tapada está caminando cerca. Luego, para el Tema 3 (F) regresa la voz de la dama tapada sin autotune. En este momento ella está haciendo su labor de atraer a su víctima mientras comenta con el oyente, burlándose del atontado estado en el que la sigue, hasta el compás 109, donde un bajo saturado suena durante 4 compases indicando la muerte del hombre que la siguió. Luego se repite dos veces la misma forma de la enunciación, pero la segunda mitad es cantada por las mujeres del pueblo y la dama tapada en conjunto. Esto tiene una conexión con el inicio ya que la enunciación es una forma en la que se anuncia lo que va a pasar, pero como el oyente no lo sabe, pasa por alto la advertencia. Ahora que ha terminado la canción, ya conoce que lo que al inicio los instrumentos trataron de advertir. Para este momento el oyente ya sabe que la letra de la melodía tocada por la guitarra en ese momento dice “y el que se fue ya no volverá a ver la luz del día nunca más”. La canción termina con un fade out, haciendo alusión a que la dama tapada se aleja de la escena.

3.2. Hasta que salga el sol

3.2.1. Uso de recursos del danzante

Hasta que salga el sol es la canción basada en la leyenda de Cantuña. Esta canción toma el danzante como punto de partida. Los recursos del danzante existentes en la canción se analizan a continuación.

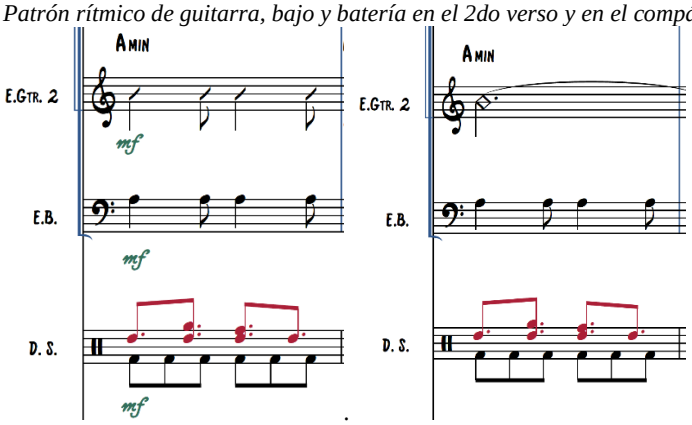
3.2.1.1. Métrica y patrón rítmico

La métrica de la canción se mantiene en 6/8, a un tempo de 90 bpm representado en negra con punto.

Durante toda la canción hay al menos 1 instrumento que lleva el patrón rítmico del danzante. La batería y el bajo lo llevan durante la mayor parte de la canción a excepción del verso 2, donde lo llevan la guitarra y el bajo, y en una parte del puente, del compás 112 al 119, donde lo lleva el bajo.

Figura 27

Patrón rítmico de guitarra, bajo y batería en el 2do verso y en el compás 112 de Hasta que salga el sol

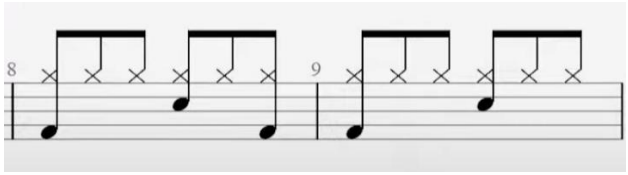


Fuente: Autor

Es necesario mencionar que la batería de esta canción está basada en la batería del tema Nothing Else Matters de Metallica. Esta balada rock, que también comparte la métrica de 6/8, presenta una similitud al patrón del danzante en el bombo de su batería, particularidad que resultó útil para lograr la fusión entre ambos géneros.

Figura 28

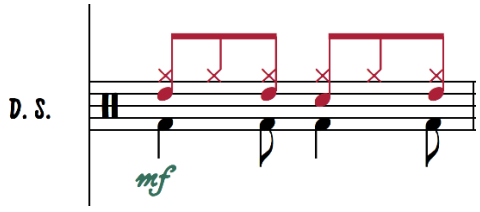
Transcripción de batería de Nothing Else Matters de Metallica.



Fuente: (Young, 2024)

Figura 29

Batería de Hasta que salga el sol.

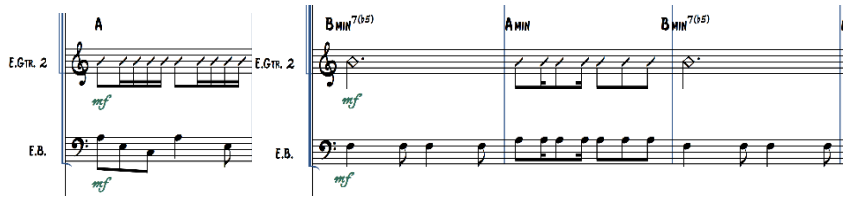


Fuente: Autor.

El bajo lleva el patrón del danzante durante casi toda la canción a excepción del coro, donde en los primeros 4 compases de cada frase hace una variación de este, y en el pre coro donde va intercalando entre el danzante y el patrón que hace la guitarra.

Figura 30

Bajo en el coro y pre coro de Hasta que salga el sol.



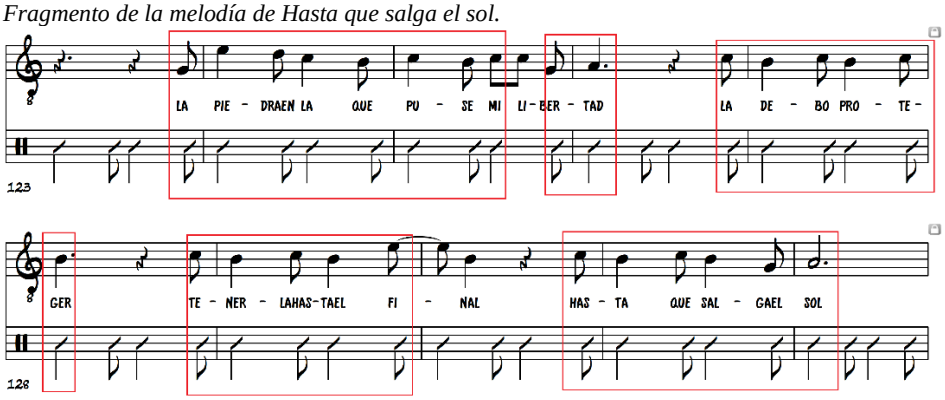
Fuente: Autor

3.2.1.2. Recursos melódicos.

La melodía de esta canción no usa la escala pentafónica, sin embargo, lo que sí conserva del danzante es que esta se apega y hace variaciones en base al patrón rítmico durante toda la canción, como se muestra en este fragmento.

Figura 31

Fragmento de la melodía de Hasta que salga el sol.



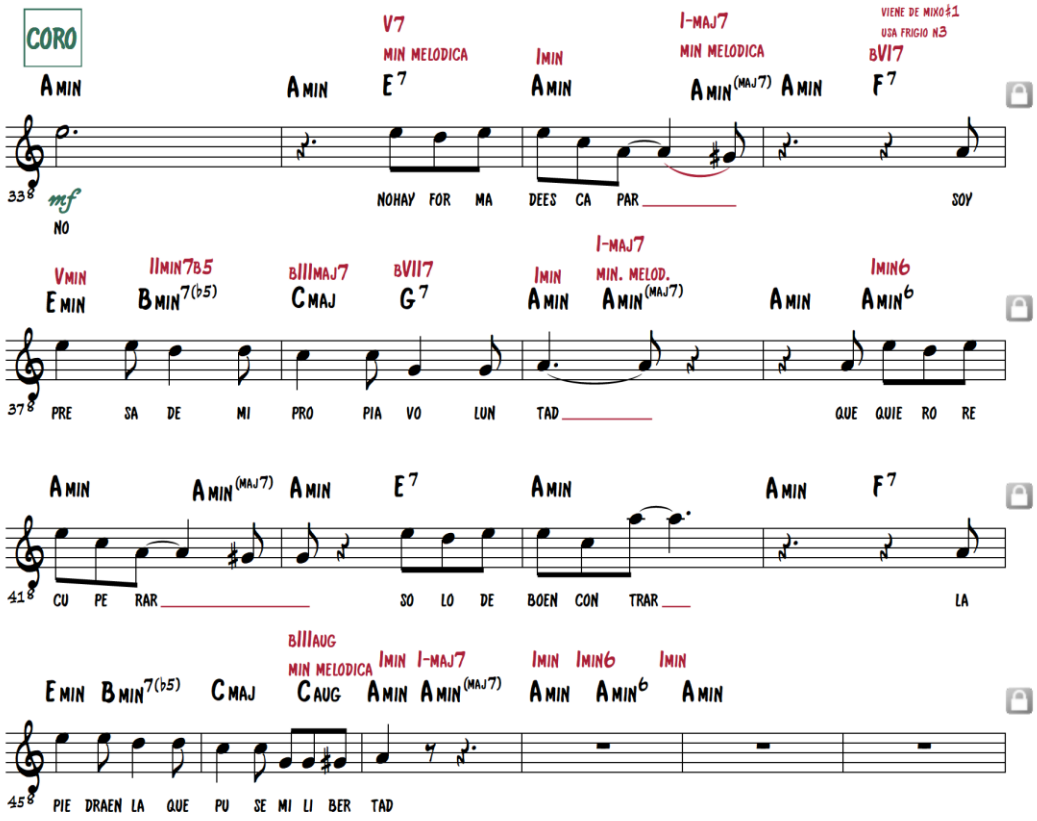
Fuente: Autor

3.2.2. Análisis

Para esta canción se buscó reflejar el viaje emocional de Cantuña, yendo de la desesperanza a la acción. La instrumentación consta de una voz tenor, teclado, un pingullo, guitarra eléctrica, guitarra acústica, bajo eléctrico y batería. La estructura de la canción corresponde a una estructura de canción popular rock, quedando en orden: Introducción, Verso 1, Pre coro, Coro, Verso 2, Pre coro, Coro, Solo, Puente y Final. De esta estructura, algo característico del rock que la balada rock suele adoptar es la inclusión de una sección de solo, característica que se tomó en cuenta para esta canción.

Sobre la armonía, la canción se encuentra en la tonalidad de Am y usa las escalas menor y menor melódica. También cuenta con acordes de intercambio modal y un dominante secundario. Las progresiones más usadas son Vm – IIm7b5 – Im y Vm – IIm7b5 – bIIImaj7 – Im. Otras progresiones que se presentan son Vm – bIIImaj7 – Im, Vm – bIIImaj7 – IImin7b5 – bVII7 – Im, Vm – IImin7b5 – bIIImaj7 – bVII7 - Im, bVII7 – Vm – IIm7b5 – IIImaj7 – Im, bIIImaj7 – Vm – Im, V7 – Im, bVII7 – Im, que son variaciones de los patrones principales, y movimientos de Im – I-maj7 – Im – Im6 – Im y bIIImaj – bIIIaug – Im. Estas progresiones se caracterizan por aplazar la resolución lo mayor posible, ya que se buscó una sonoridad que mantenga al oyente a la expectativa y en tensión, representando los sentimientos internos de Cantuña. Esto destaca en el coro, donde se dan este tipo de resoluciones "alargadas" e incluso se encuentran acordes de otras escalas. En la siguiente imagen se ve un análisis más detallado del coro.

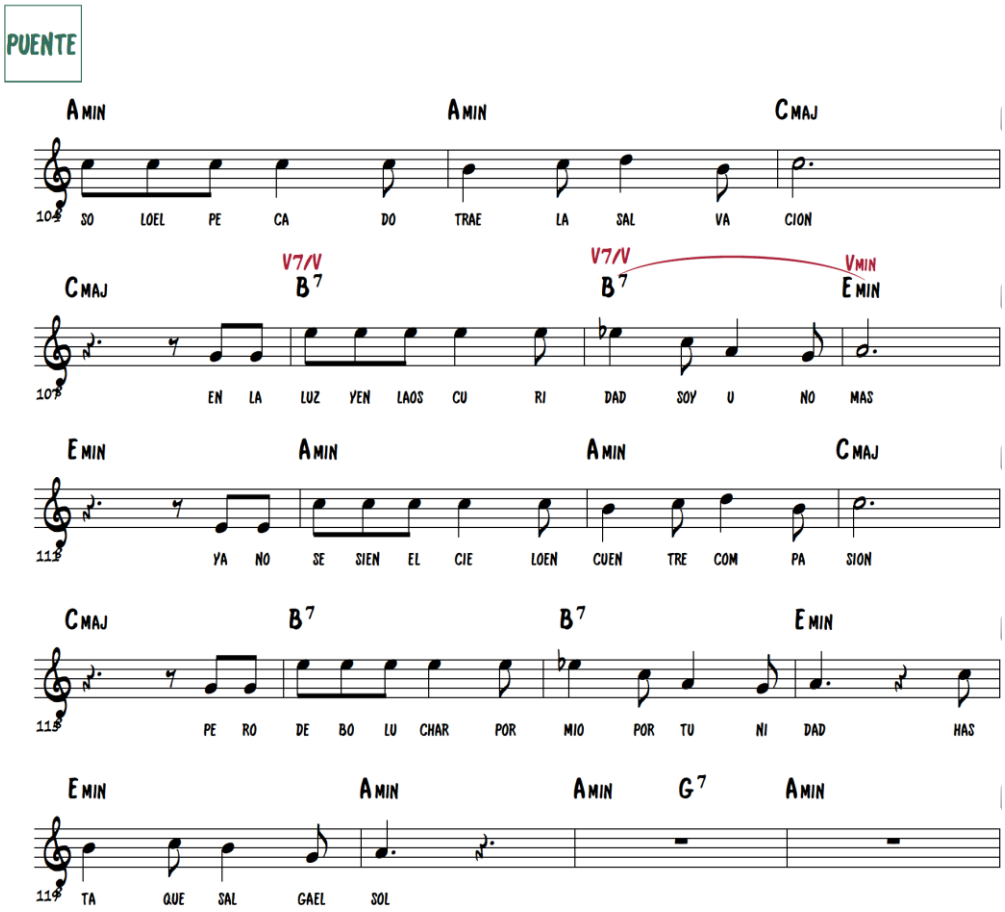
Figura 33
Acordes del coro de Hasta que salga el sol.



Fuente: Autor

En el puente, se encuentra un dominante secundario en la progresión que funciona de la misma manera, alargando la llegada del primero menor.

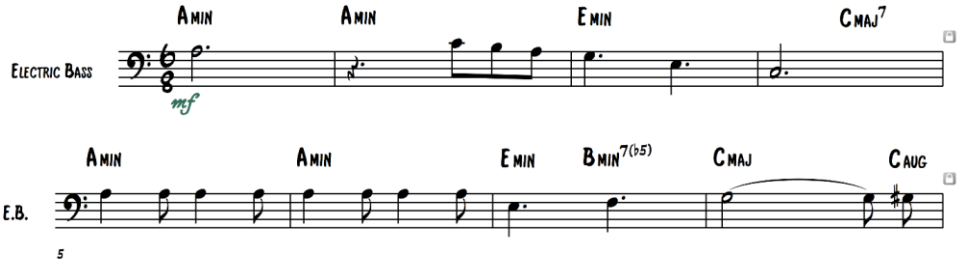
Figura 34
Puente de Hasta que salga el sol.



Fuente: Autor.

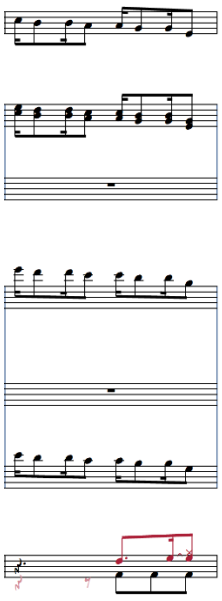
El bajo mayormente hace las raíces de los acordes, pero tiene momentos en los que presenta un movimiento similar a un walking bass, donde va subiendo y bajando con las notas del acorde.

Figura 35
Bajo en la introducción de Hasta que salga el sol.



Fuente: Autor.

En el compás 50 los instrumentos hacen un tutti sin la voz. Esto antecede la siguiente sección, el verso 2. Se puede encontrar una armonización two part soli en el teclado.

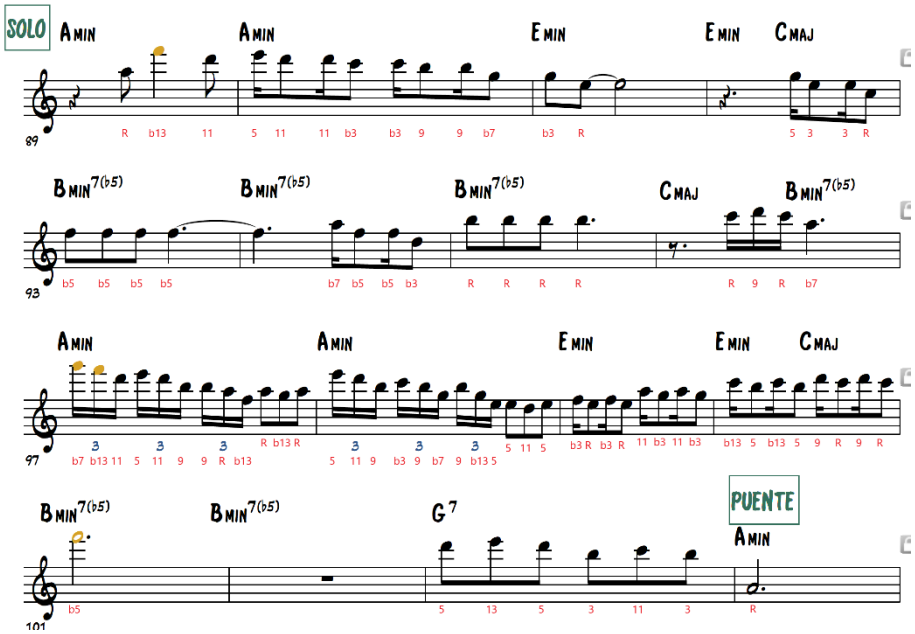


Fuente: Autor

El solo de guitarra se basa mayormente en las notas y tensiones disponibles del mismo acorde que esté sonando.

Figura 36

Análisis de notas del solo de Hasta que salga el sol.

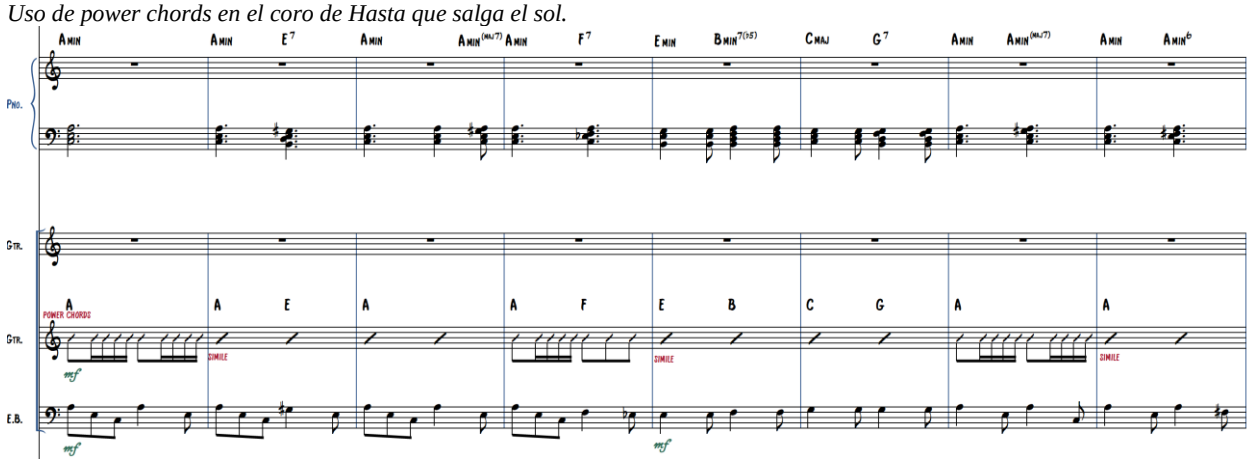


Fuente: Autor

En el coro el teclado lleva los acordes completos sobre los cuales las guitarras tocan power chords, esto con la intención de dar fuerza a la canción en esta sección.

Figura 37

Uso de power chords en el coro de Hasta que salga el sol.



Fuente: Autor

La canción concluye con la guitarra sola haciendo los acordes, representando cómo luego de tomar la decisión de esconder el ladrillo, el "ruido" desaparece, anunciando calma.

4. Conclusiones

Este proyecto busca explorar formas de modernizar el pasillo y el danzante ecuatorianos con la intención de encontrar un punto de partida que permita hacerlos escuchables y atractivos para las nuevas generaciones, aprovechando sus sonoridades y recursos característicos para la creación de productos híbridos, que llevan el objetivo de generar curiosidad en ir hacia atrás y redescubrir el folklor musical ecuatoriano. Al mismo tiempo, el proyecto realizado me ha permitido aprender mucho más acerca de estos géneros, y al entenderlos desde adentro, los conocimientos no quedan solo en las páginas de este trabajo, sino que pasan a ser parte del conocimiento musical que llevo conmigo y que puedo seguir explorando y cultivando desde la práctica, permitiéndome actuar en pro de que estos géneros tan interesantes no queden en el olvido. También, este proyecto muestra distintas formas en las que la música puede contar una historia más allá de las letras, representando personajes, emociones e incluso ambientes por medio de la armonía, comprendiendo la teoría musical con el fin de poder usarla a favor de un relato, a la vez que entendiendo formas en las que la producción musical pasa a ser parte de la composición.

Las canciones de este proyecto pueden servir como base inicial para un potencial proyecto más grande enfocado hacia el teatro musical, dado el enfoque que tiene este proyecto en el storytelling. En base a estas dos canciones, la exploración de fusionar géneros ecuatorianos puede continuar, ya que en el folklor ecuatoriano hay leyendas para cada región del país, al igual que géneros, lo que abre las puertas a seguir experimentando.

5. Referencias bibliográficas

Baquero, D. (2015). RECUPERACIÓN, PUESTA EN VALOR Y REINSERCIÓN DENTRO DEL CIRCUITO MUSICAL ECUATORIANO DE OBRAS INÉDITAS CON CARÁCTER PATRIMONIAL, INTEGRADAS EN UNA PRODUCCIÓN SONORA Y VISUAL. *UDLA*, 100.

Besora, M. (11 de Febrero de 2020). *Brevísima historia de la música trap*. Obtenido de CCCBLAB: https://lab.cccb.org/es/brevisima-historia-de-la-musica-trap/

Cachimuel, M., & Castillo, C. (2014). TALLERES DE RITMOS Y DANZAS ORIGNARIAS DEL ECUADOR COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA PARA LA AFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN NIÑOS DE 5 A 7 AÑOS DE EDAD. *Repositorio digital UPS*, 60.

Coffman, T. (29 de Agosto de 2023). *The history of the power ballad*. Obtenido de Far out: https://faroutmagazine.co.uk/the-history-of-the-power-ballad/

Cremades-Andreu, R., Lage-Gómez, C., Campollo-Urkiza, A., & J. Hargreaves, D. (enero de 2024). La música que escuchan las nuevas generaciones: preferencias y estereotipos. *Revista Española de Pedagogía, 82*(287), 23-36. Obtenido de https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/16144/REP_287_ESP_La%20m%C3%BAsica%20que%20escuchan%20las%20nuevas%20generaciones_%20preferencias%20y%20es.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ecuadoraldía. (01 de 10 de 2019). *Ecuador al día*. Obtenido de El pasillo y su historia: https://www.ecuadoraldia.com.ec/?p=17893

El Comercio. (12 de Abril de 2016). *El yumbo y el danzante, ritmos en recuperación*. Obtenido de El Comercio: https://www.elcomercio.com/actualidad/cultura/yumbo-danzante-ritmos-recuperacion-intercultural.html

El Comercio. (12 de Abril de 2016). *El yumbo y el danzante, ritmos en recuperación*. Obtenido de El Comercio: https://www.elcomercio.com/actualidad/cultura/yumbo-danzante-ritmos-recuperacion-intercultural.html

El nuevo tiempo. (03 de 11 de 2021). *Ecuador Música y Cultura : Danzante*. Obtenido de El nuevo tiempo peridoismo digital: https://elnuevotiempo.com/ecuador-musica-y-cultura-danzante/

Gallegos, K. (12 de Septiembre de 2023). *musescore.* Obtenido de https://musescore.com/user/79422460/scores/12156109

Garacía, E., Malucin, W., & Alarcón, W. (Marzo de 2018). Pasillo Ecuatoriano, Origen, Identidad y Olvido. *Revista de Estrategias del Desarrollo Empresarial*, 19-27.

García, B. (23 de octubre de 2020). *Definición y características*. Obtenido de Synthpop y New wave: https://synthnewalbums.wordpress.com/definicion-y-caracteristicas/

García, E. A. (2006). *Leyendas del Ecuador.* Quito: Alfaguara.

García, E., Marucin, W., & Alarcón, G. (2018). Pasillo Ecuatoriano, Origen Identidad y Olvido. *Revista de Estrategias del Desarrollo Empresarial*, 2-9.

Gillete, C. (2008). *Historia del rock: El sonido de la ciudad. (2) Desde los beatles hasta los años 70.* Barcelona: Ediciones Robinbook. Obtenido de https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ITeeo9j4xfIC&oi=fnd&pg=PA7&dq=historia+del+rock&ots=Xxy__AS7-T&sig=zhgTV6fmuh2AKhLLfd8efnuUpMg#v=onepage&q=historia%20del%20rock&f=false

Giménez, S. (2022). Trap, el latido es digital. *Clang*. Obtenido de https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/1629

Gómez Herrero, D. (2022). *La música rock como recurso didáctico.* Obtenido de UVaDoc: https://uvadoc.uva.es/handle/10324/54244

Ifema Madrid. (7 de Junio de 2023). *Qué es el trap*. Obtenido de Ifema Madrid: https://www.ifema.es/noticias/ocio-entretenimiento/que-es-el-trapy-artistas-mas-famosos#:~:text=El%20trap%20es%20un%20g%C3%A9nero%20musical%20que%20tiene%20sus%20or%C3%ADgenes,crunk%20y%20la%20m%C3%BAsica%20electr%C3%B3nica.

Irwin, C. (6 de Mayo de 2024). *50 Greatest Power Ballads in Rock History Ranked*. Obtenido de Ultimate Classic Rock: https://ultimateclassicrock.com/greatest-power-ballads/

Izurieta, B. (2017). Aplicación de los recursos armónicos, melódicos, rítmicos de música ritual Puruha utilizada en la comunidad de Sicalpa, y armonía modal en la composición de dos temas. . *Repositorio digital UCSG*, 80.

Janin, A. (19 de Enero de 2022). *How 'Encanto's' 'We Don't Talk About Bruno' Became Bigger Than 'Let It Go*. Obtenido de The Wall Street Journal: https://www.wsj.com/articles/how-encantos-we-dont-talk-about-bruno-became-bigger-than-let-it-go-11642608106

Karaoke, Y. (14 de Abril de 2022). Queen-The show must go on karaoke sheet music,MR for players,chord,chorus,Lyrics add(Ye karaoke). Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=ajq7fpjn_kg&ab_channel=YeKaraoke

Kennedy, A. (1996). La fiesta barroca en Quito. *revista ecuatoriana de historia, n° 9*, 3-20.

Macarro, G. L. (2022). *Punk, trap y underground*. Obtenido de Tecnocampus: https://repositori.tecnocampus.cat/handle/20.500.12367/2127

Maisincho, C. (Agosto de 2017). *PERCEPCIONES DE LA MÚSICA POPULAR DEL ECUADOR A PARTIR DE LA FUSIÓN DE RITMOS Y LOS CAMBIOS DE IDENTIDAD DE QUIENES LO ESCUCHAN EN EL CANTÓN LATACUNGA.* Obtenido de Repositorio Universidad Técnica de Cotopaxi: http://repositorio.utc.edu.ec/handle/27000/4682

Manobanda, J. L. (2015). *La difusión radial de la música nacional ecuatoriana y la identidad cultural de los jóvenes del área rural de la parroquia Izamba.* Obtenido de Repositorio Digital Universidad Técnica de Ambato: http://repositorio.uta.edu.ec/jspui/handle/123456789/16093

Muñoz, R. (2019). El Pasillo", canto y poesía. *Museum School of the Pasillo*, 8.

Nettles, B. (1987). *Harmony 2.* Berklee College of Music.

Nettles, B. (1987). *Harmony 3.* Berklee College of Music.

Ormaza, J. (Abril de 2013). *INFLUENCIA DE LA MÚSICA NACIONAL ACADÉMICA EN LA CIUDAD DE GUAYAQUIL EN LOS ÚLTIMOS DIEZ AÑOS.* Obtenido de Repositorio Digital de la Universidad de Especialidades Espíritu Santo UESS: http://repositorio.uees.edu.ec/123456789/1800

Ortega, N. (2017). *El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estético y compositivo de la suite No 1.* Obtenido de Repositorio Universidad de Cuenca.

Ortega, N. (2021). Suite andina para guitarra y cuarteto de cuerdas. Obra en tres movimientos estilizado con técnicas compositivas contemporáneas y elementos indígenas ecuatorianos. *Revista Universidad de las artes*, 40.

Palacios, O. (2023). *Repositorio digital del Instituto Superior Tecnológico Paradox.* Obtenido de Obertura: Suite Latinoamericana Popular.: https://paradox.edu.ec/wp-content/uploads/2023/11/Tesina-Palacios-Odalys.pdf

Peake, S. (5 de Diciembre de 2019). *Profile of the Power Ballad, an Essential 80s Music Form*. Obtenido de Liveabout dotcom: https://www.liveabout.com/profile-of-the-80s-power-ballad-10508

Polanco, I. (2021). *Repositorio digital Universidad de las artes.* Obtenido de CREACIÓN DE CINCO PASILLOS APLICANDO LAS TÉCNICAS COMPOSITIVAS DE NICASIO SAFADI Y GERARDO GUEVARA: https://dspace.uartes.edu.ec/bitstream/123456789/629/1/POLANCO%20SOBENIS%20INGRID%20MAYERLYN.pdf

Rey Gayoso, R., & Vilares Marrondo, D. J. (2019). *Trap, algo más que música: estudio sociológico del trap español*. Obtenido de Repositorio universidad de coruña: https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/28477

Schaffner, L. (Julio de 2023). *Who really invented the power ballad?* Obtenido de Loudwire: https://loudwire.com/who-really-invented-power-ballad/

Suarez, S. P. (7 de Diciembre de 2021). *El danzante barroco andino en la Real Audiencia de Quito. Aproximaciones históricas, sociológicas y antropológicas*. Obtenido de Revista Sarance: https://revistasarance.ioaotavalo.com.ec/index.php/revistasarance/article/view/867

Tupak-Karim, L. (9 de Septiembre de 2024). *Reflecting on Rosalía's El Mal Querer*. Obtenido de The Medium: https://themedium.ca/reflecting-on-rosalias-el-mal-querer/

Vantoja, P. (2 de Diciembre de 2020). *Analizando "El mal querer", el exitoso álbum de Rosalía*. Obtenido de Culturizando.com: https://culturizando.com/analizando-el-mal-querer-el-exitoso-album-de-rosalia/

Velasco, J. (1841). *Historia del Reino de Quito en la América Meridional.* Quito: Empresa Editora "El Comercio".

Wong, K. (Diciembre de 2011). *La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana.* (H. Ibarra, Ed.) Obtenido de Repositorio Digital FLACSO Ecuador: http://hdl.handle.net/10469/3598

Yépez, S. (2021). El danzante barroco andino en la Real Audiencia de Quito. Aproximaciones históricas, sociológicas y antropológicas. *Revista Sarance Nº 47*, 43.

6. Anexos

SCORE

HASTA QUE SALGA EL SOL

NICOLE SALAZAR

INTRO

♩ = 90

TENOR

PANPIPES

mf

AMIN AMIN EMIN CMAJ7 AMIN AMIN EMIN BMIN7(♭5) CMAJ CAUG

ELECTRIC PIANO

mf

mf

ACOUSTIC GUITAR

ELECTRIC GUITAR

ELECTRIC BASS

mf

DRUM SET

mf

SIMILE

SOUND FX

CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL

VERSO 1

T

NO — NO VEOUN DES - TI - NO — QUE NO TRAI-GAUN CAS - TI - GO — PA - RA MI OH — YA

mf

P.P.

AMIN	AMIN	EMIN	EMIN	CMAJ	BMIN7(b5)	BMIN7(b5)	BMIN7(b5)	EMIN	BMIN7(b5)

E. PNO.

		EMIN	EMIN	CMAJ	BMIN7(b5)	BMIN7(b5)	BMIN7(b5)	EMIN	BMIN7(b5)

AC.GTR.

mp

AMIN	EMIN	EMIN	CMAJ	BMIN7(b5)	BMIN7(b5)	BMIN7(b5)	EMIN	BMIN7(b5)

E.GTR.

mp — SIMILE

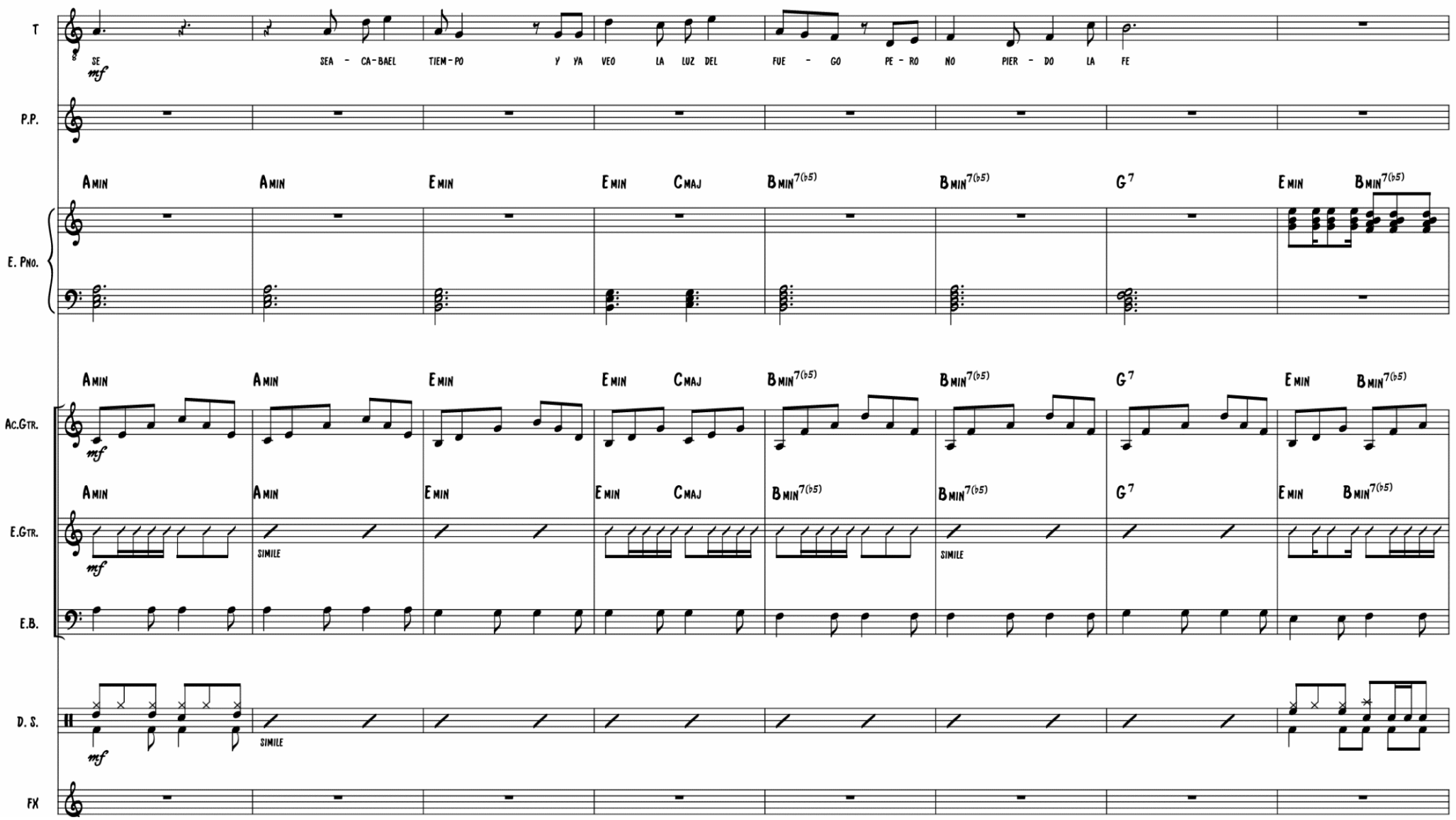
E.B.

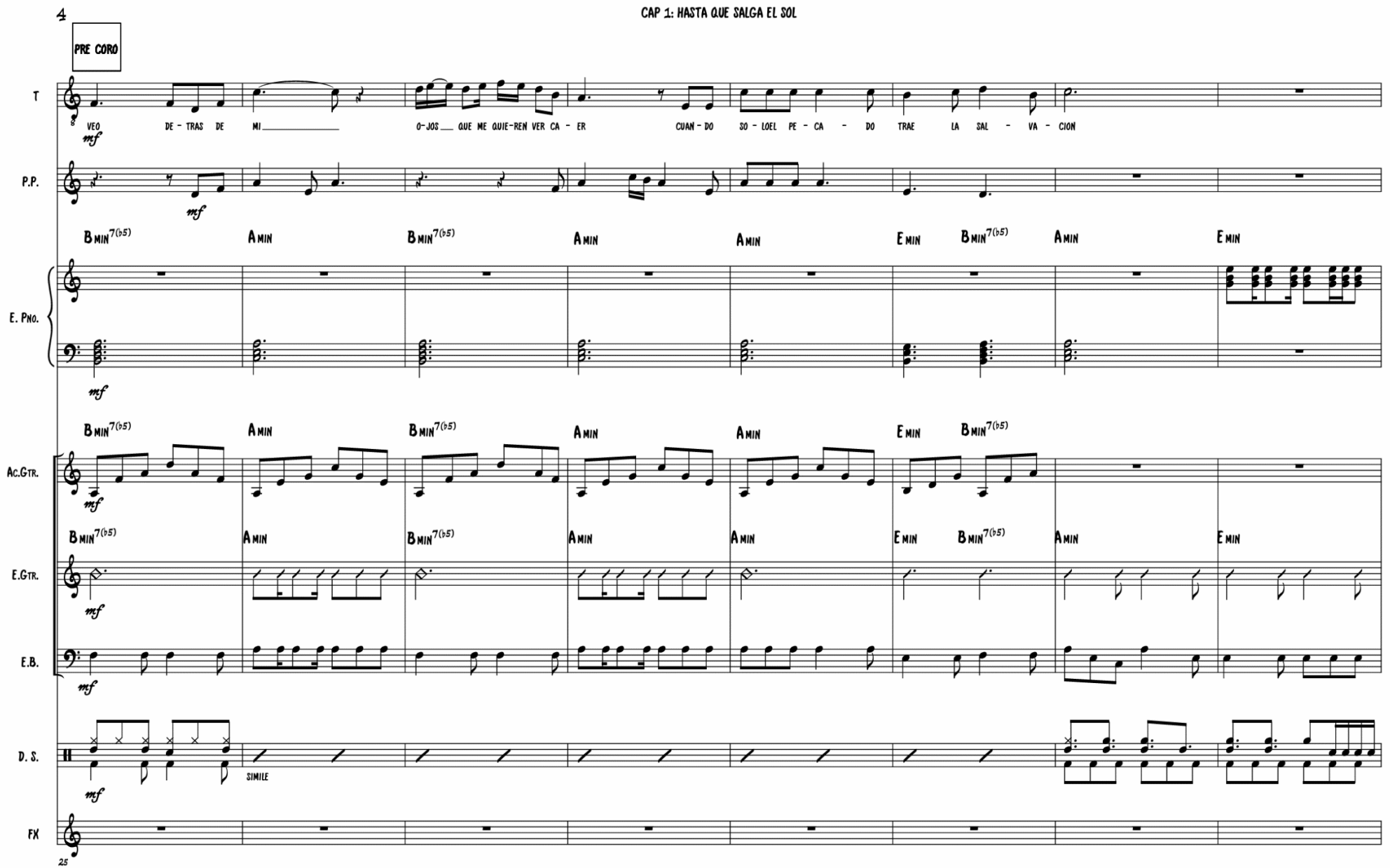
mp

D. S.

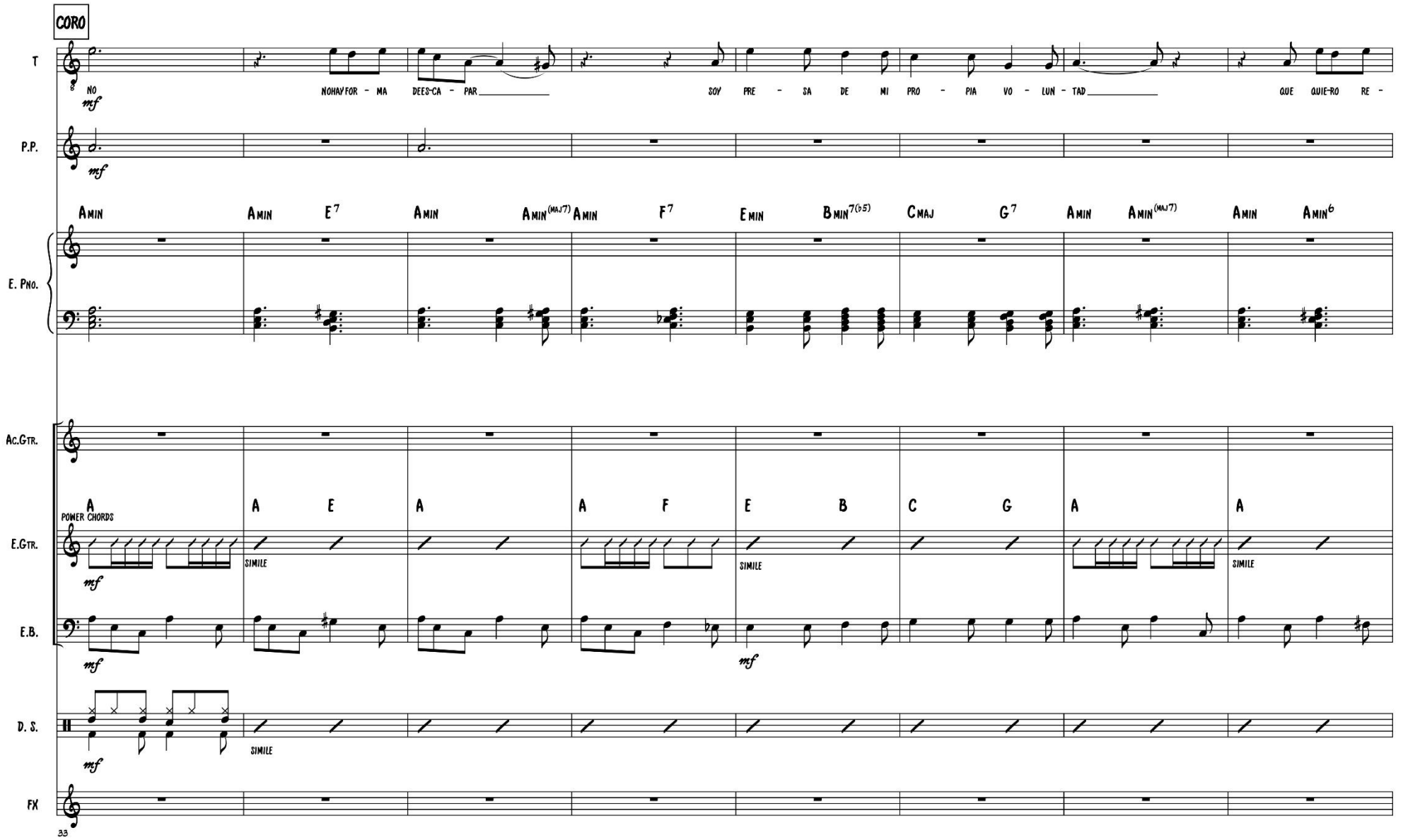
mp — SIMILE — SIMILE

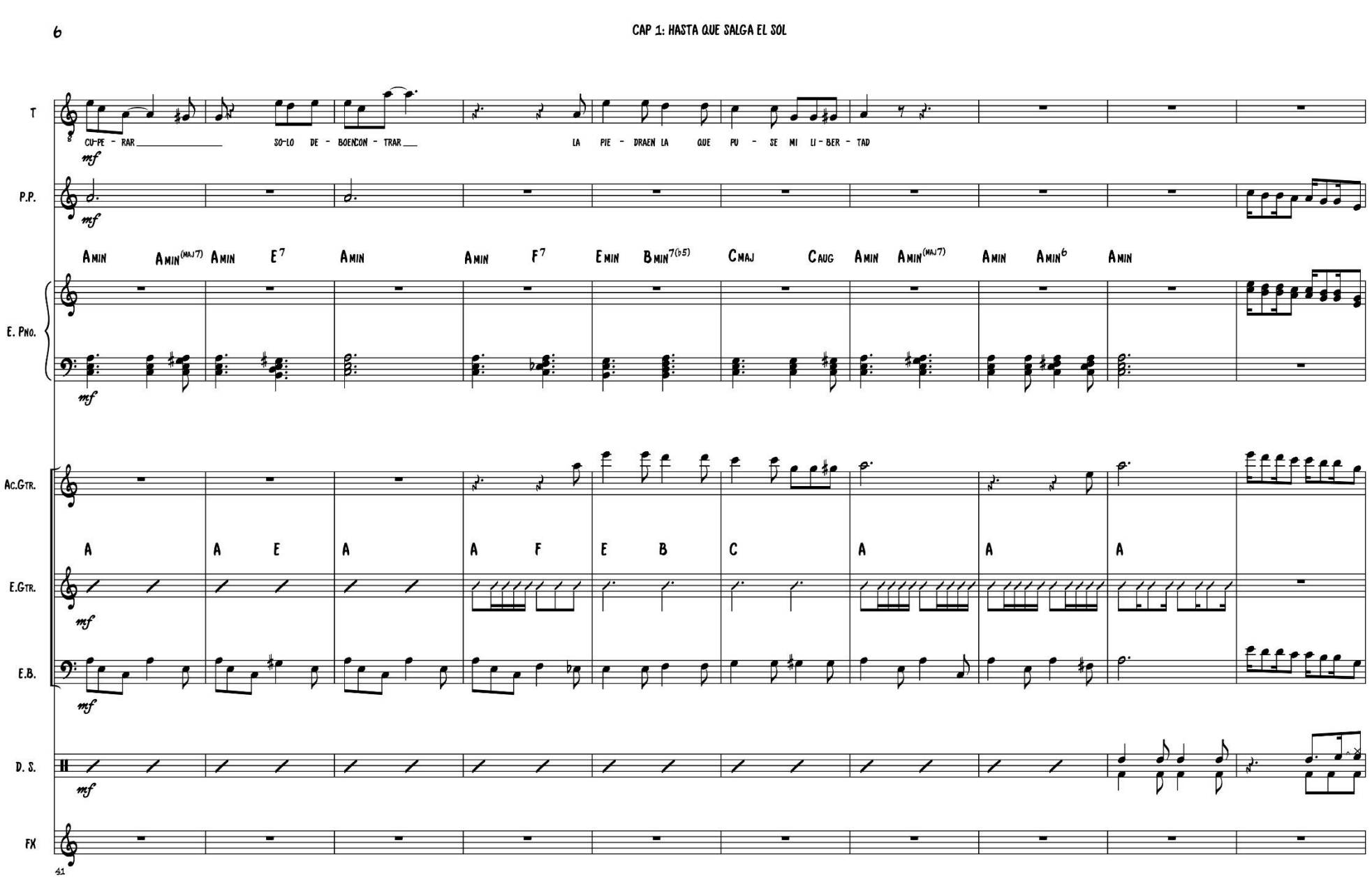
FX

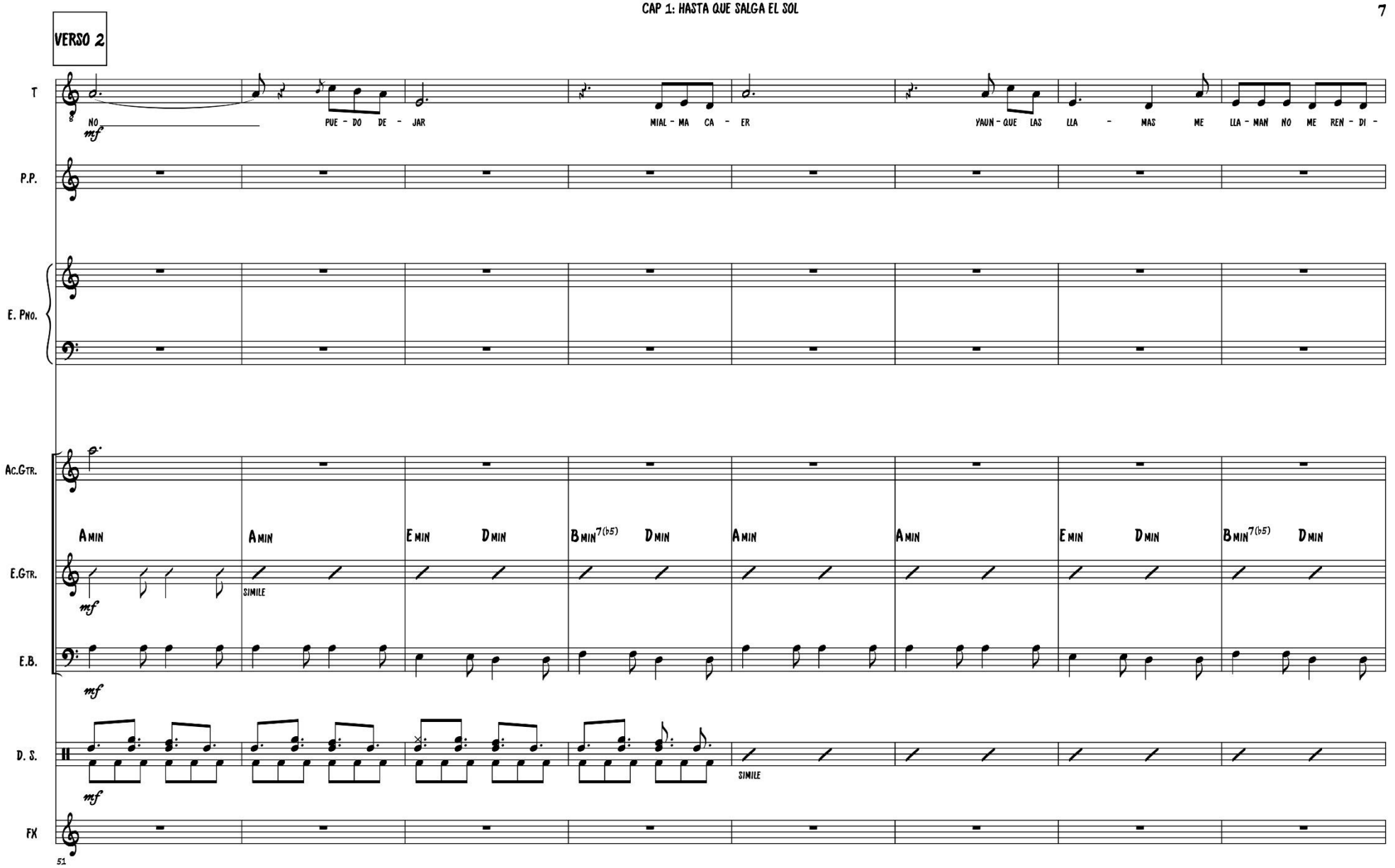

T
SE SEA - CA-BAEL TIEM-PO Y YA VEO LA LUZ DEL FUE - GO PE - RO NO PIER - DO LA FE
mf
P.P.
E. Pno.
Ac.Gtr.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
FX
Amin Amin Emin Emin Cmaj Bmin7(b5) Bmin7(b5) G7 Emin Bmin7(b5)
SIMILE


4
CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL
PRE CORO
T
VEO DE - TRAS DE MI 0-JOS QUE ME QUIE-REN VER CA - ER CUAN - DO SO - LOEL PE - CA - DO TRAE LA SAL - VA - CION
P.P.
E. Pno.
Ac.Gtr.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
SIMILE
FX
B MIN7(b5)
A MIN
E MIN
25

CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL

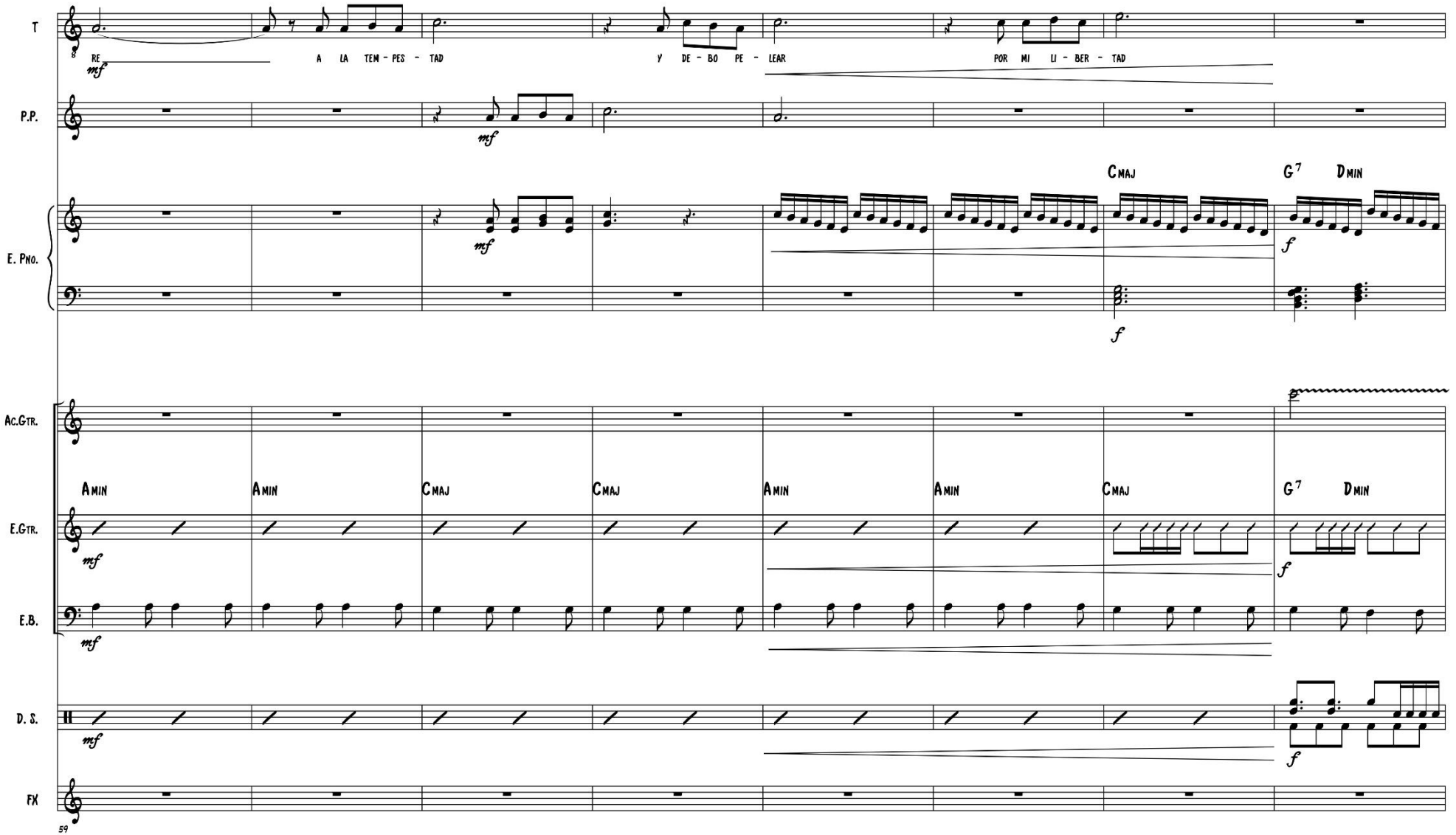


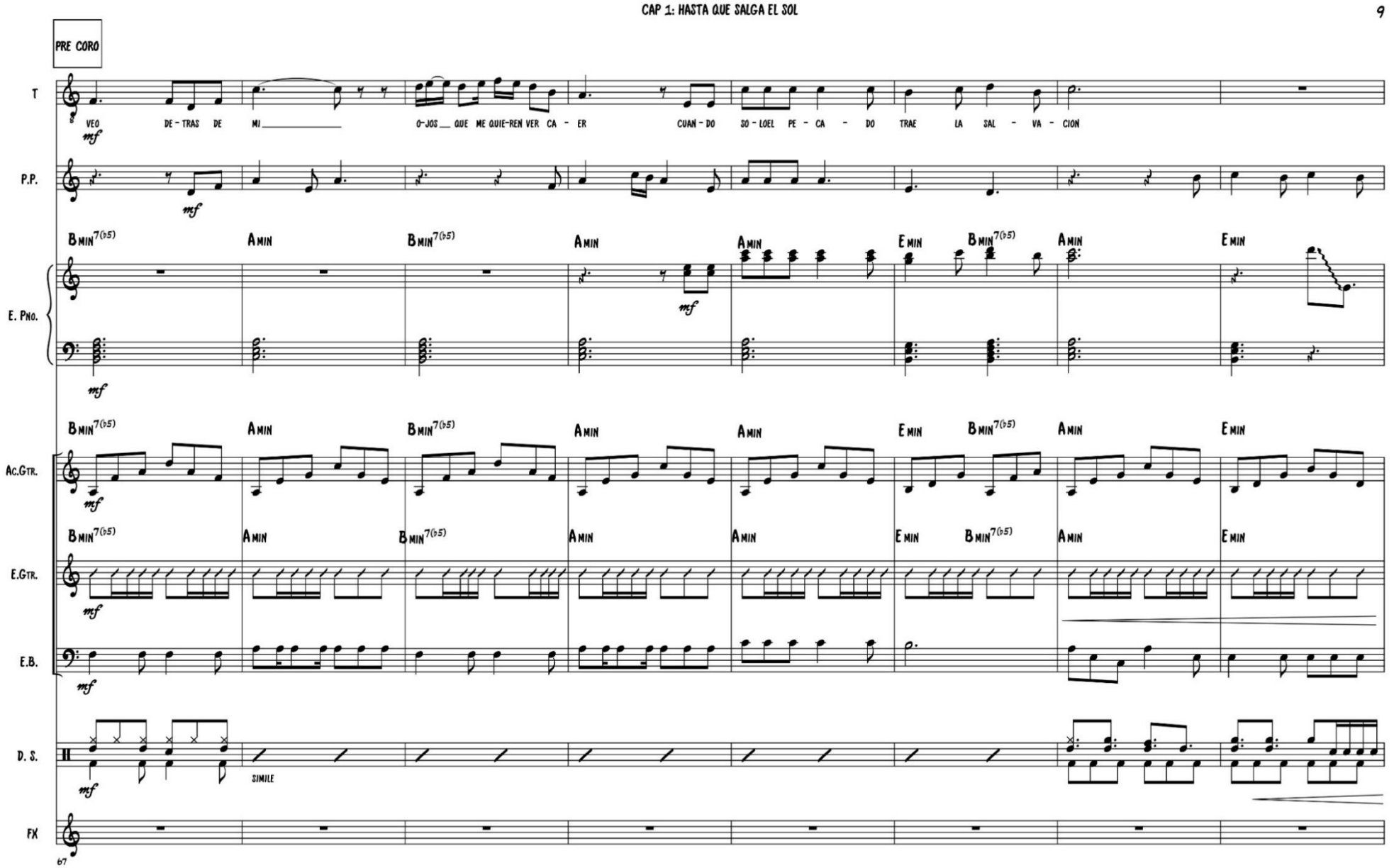

6
CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL
T
CU-PE - RAR SO-LO DE - BOEN CON - TRAR LA PIE - DRAEN LA QUE PU - SE MI LI - BER - TAD
mf
P.P.
mf
Amin Amin(maj7) Amin E7 Amin Amin F7 Emin Bmin7(b5) Cmaj Caug Amin Amin(maj7) Amin Amin6 Amin
E. Pno.
mf
Ac.Gtr.
A A E A A F E B C A A A
E.Gtr.
mf
E.B.
mf
D. S.
mf
FX
41

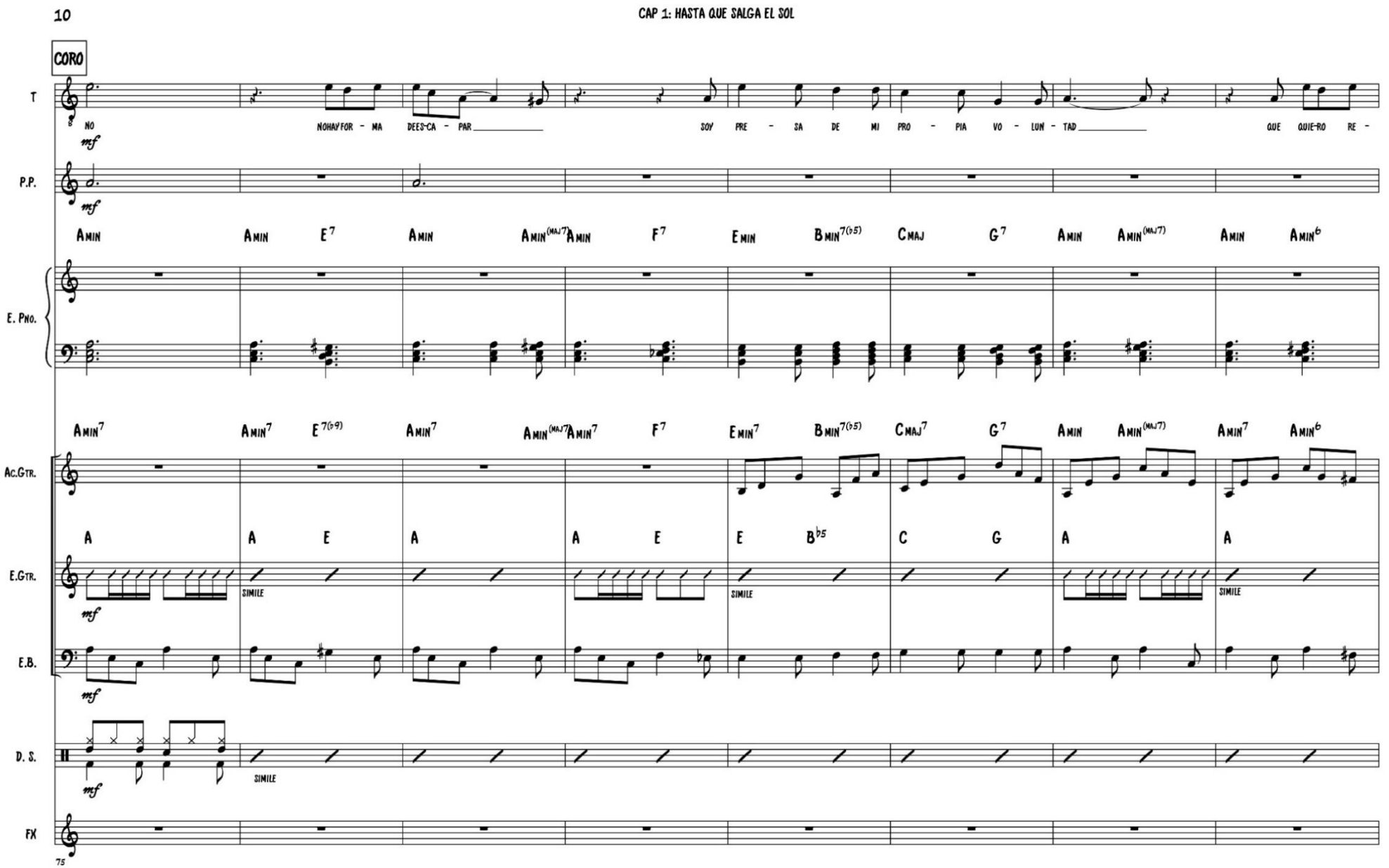

VERSO 2
T
NO PUE - DO DE - JAR MIAL - MA CA - ER YAUN - QUE LAS LLA - MAS ME LLA - MAN NO ME REN - DI -
mf
P.P.
E. Pno.
Ac.Gtr.
A MIN A MIN E MIN D MIN B MIN7(b5) D MIN A MIN A MIN E MIN D MIN B MIN7(b5) D MIN
E.Gtr.
mf
SIMILE
E.B.
mf
D. S.
mf
SIMILE
FX
51

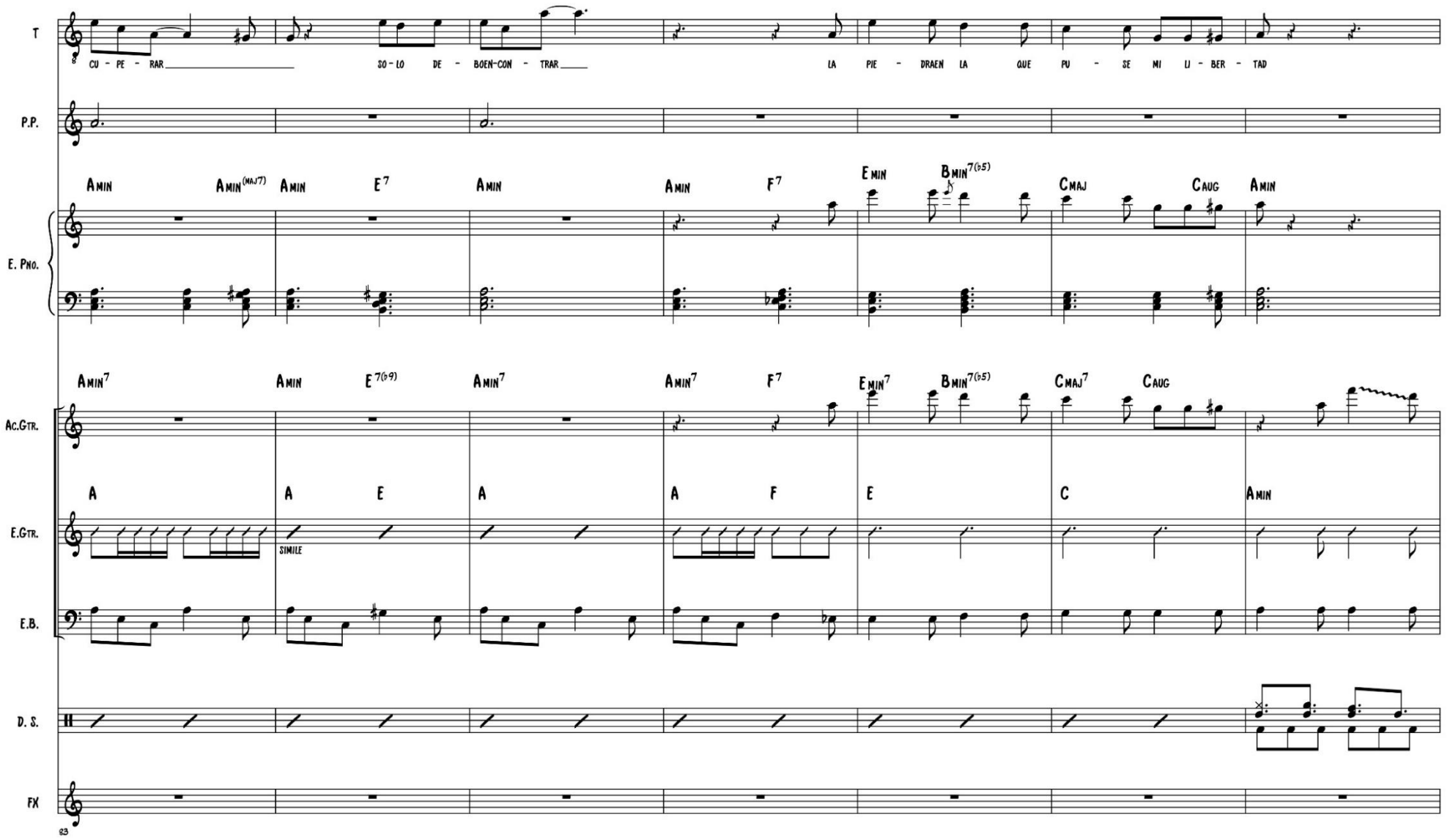
8

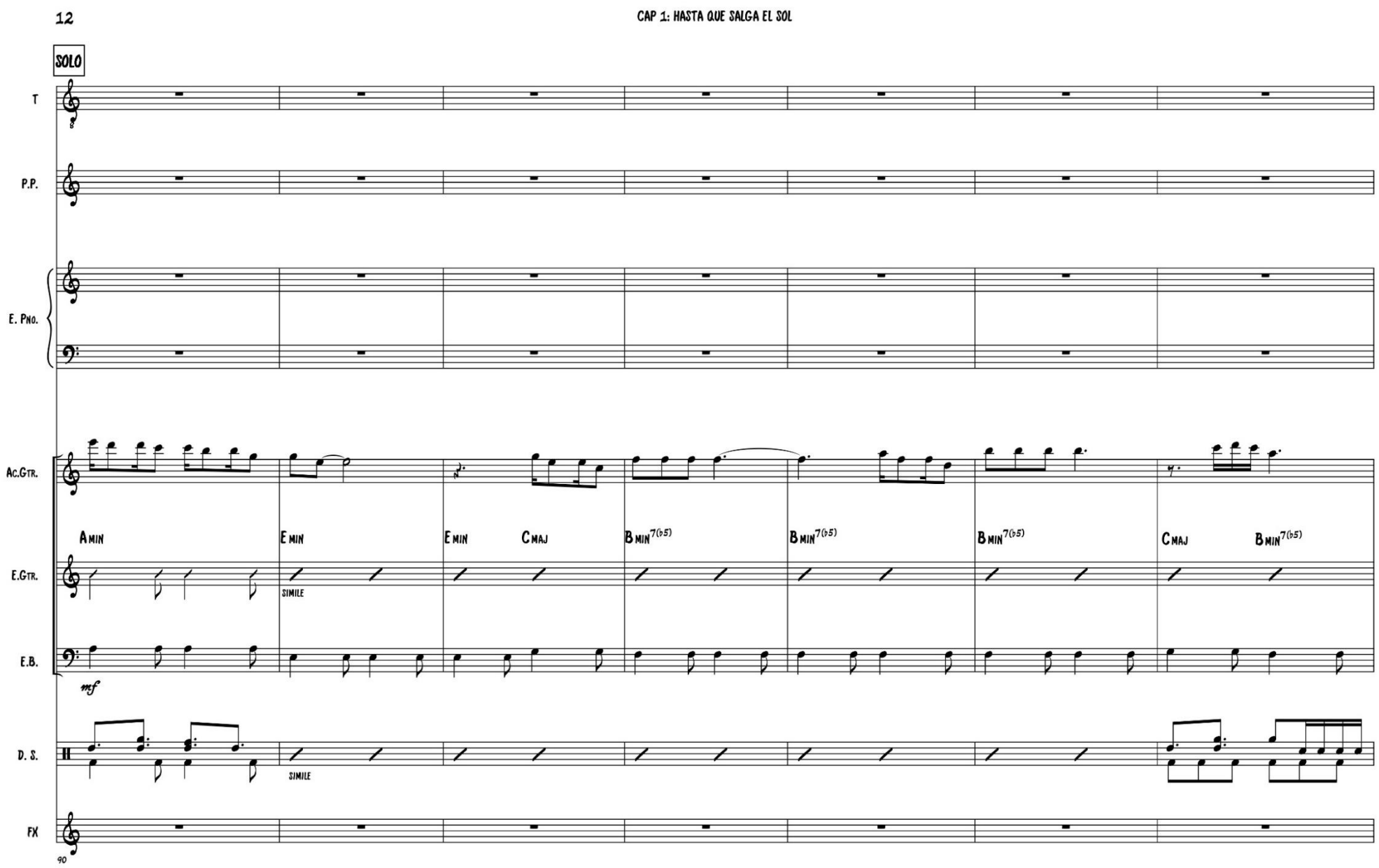
CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL

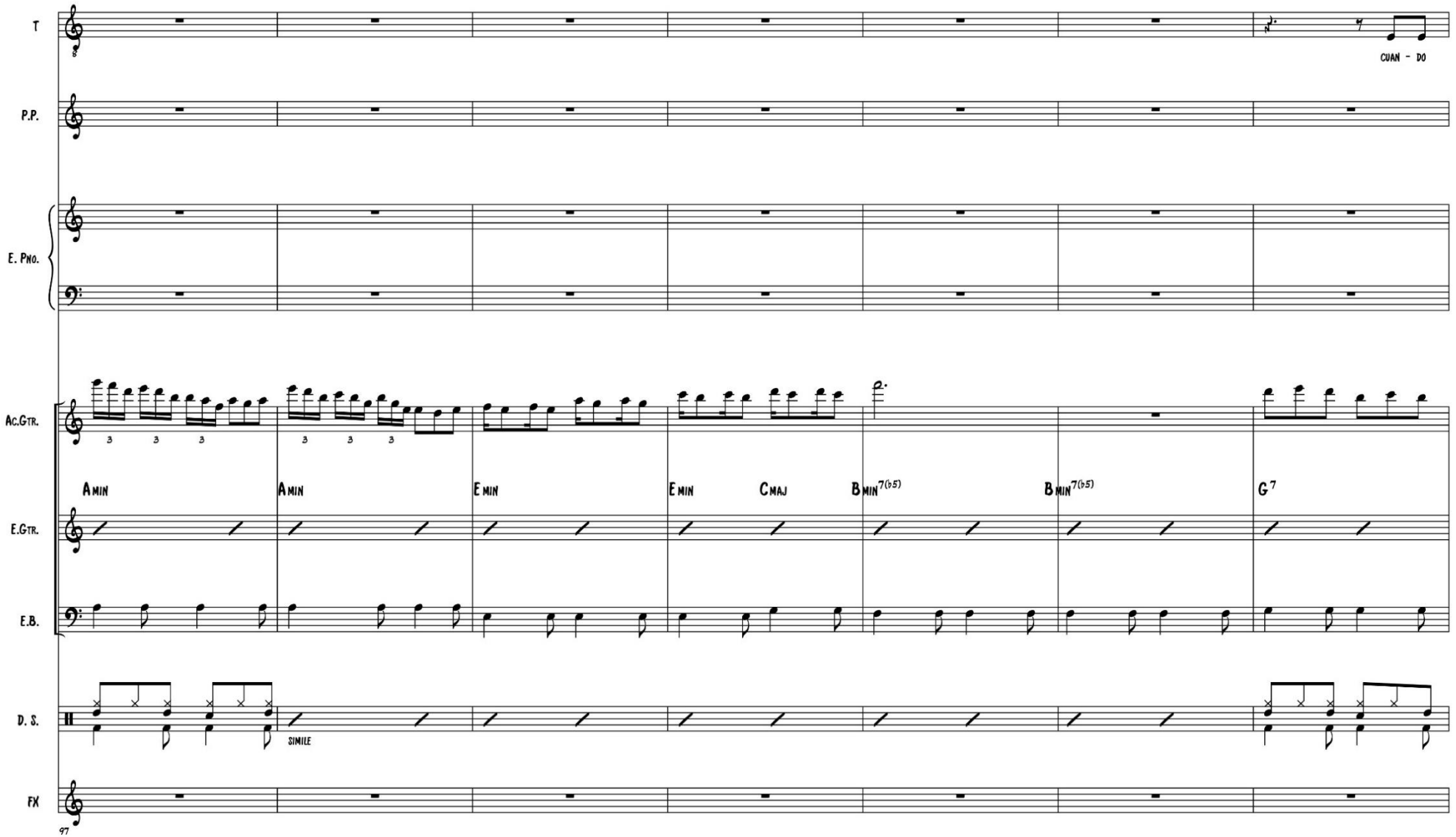


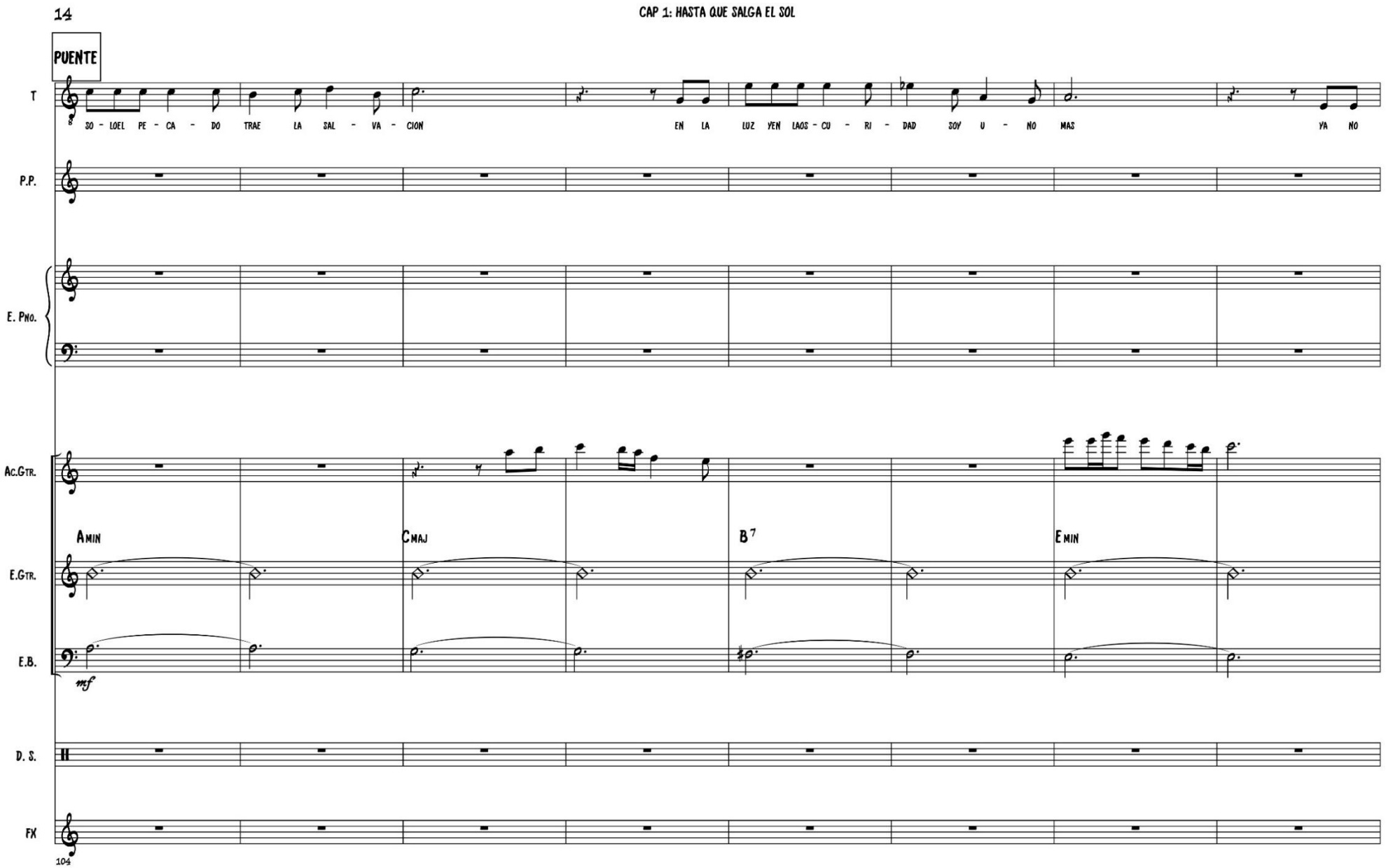

CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL
9
PRE CORO
T
VEO DE - TRAS DE MI _____ O - JOS __ QUE ME QUIE - REN VER CA - ER CUAN - DO SO - LOEL PE - CA - DO TRAE LA SAL - VA - CION
P.P.
E. Pno.
Ac.Gtr.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
SIMILE
FX
B MIN7(♭5)
A MIN
E MIN
mf
67

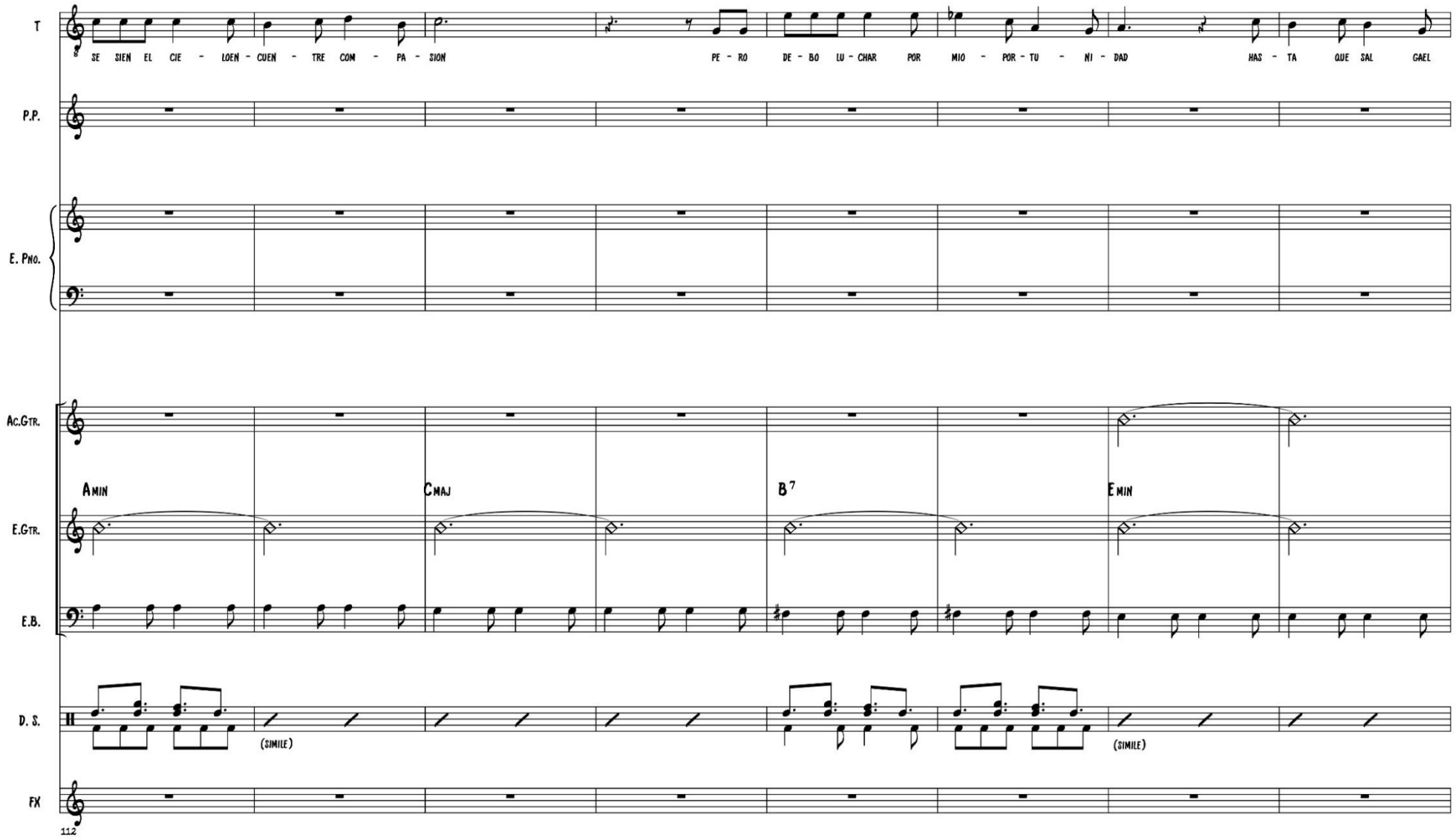

10
CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL
CORO
T
NO NOHAY FOR - MA DEES-CA - PAR SOY PRE - SA DE MI PRO - PIA VO - LUN - TAD QUE QUIE-RO RE -
P.P.
E. Pno.
Ac.Gtr.
E.Gtr.
SIMILE
E.B.
D. S.
SIMILE
FX
75

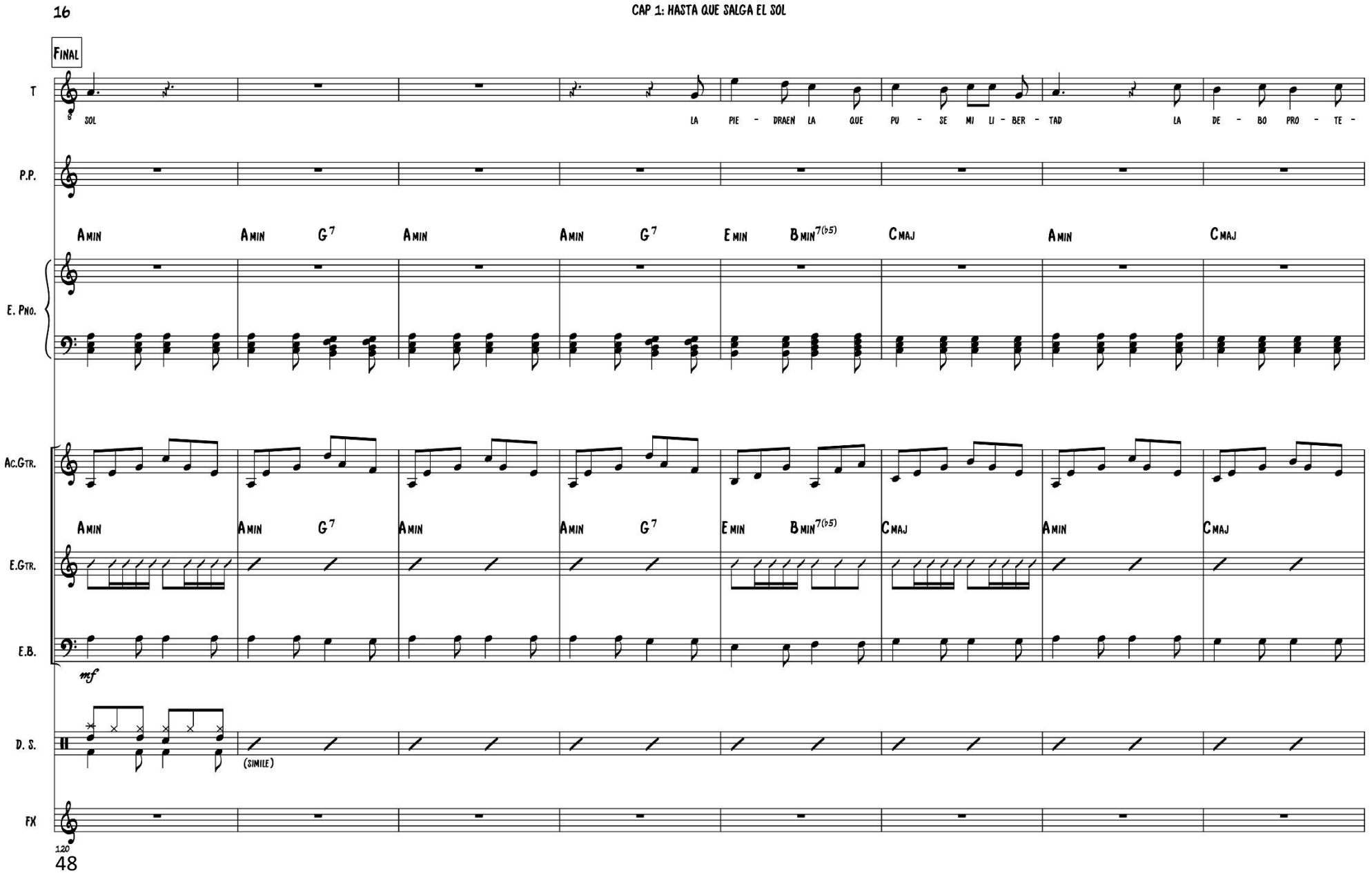

T
CU - PE - RAR
SO - LO DE - BOEN-CON - TRAR
LA PIE - DRAEN LA QUE PU - SE MI LI - BER - TAD
P.P.
E. PNO.
AMIN
AMIN(MAJ7)
AMIN
E7
AMIN
AMIN
F7
EMIN
BMIN7(♭5)
CMAJ
CAUG
AMIN
AC.GTR.
AMIN7
AMIN
E7(♭9)
AMIN7
AMIN7
F7
EMIN7
BMIN7(♭5)
CMAJ7
CAUG
E.GTR.
A
A
E
A
A
F
E
C
AMIN
SIMILE
E.B.
D. S.
FX

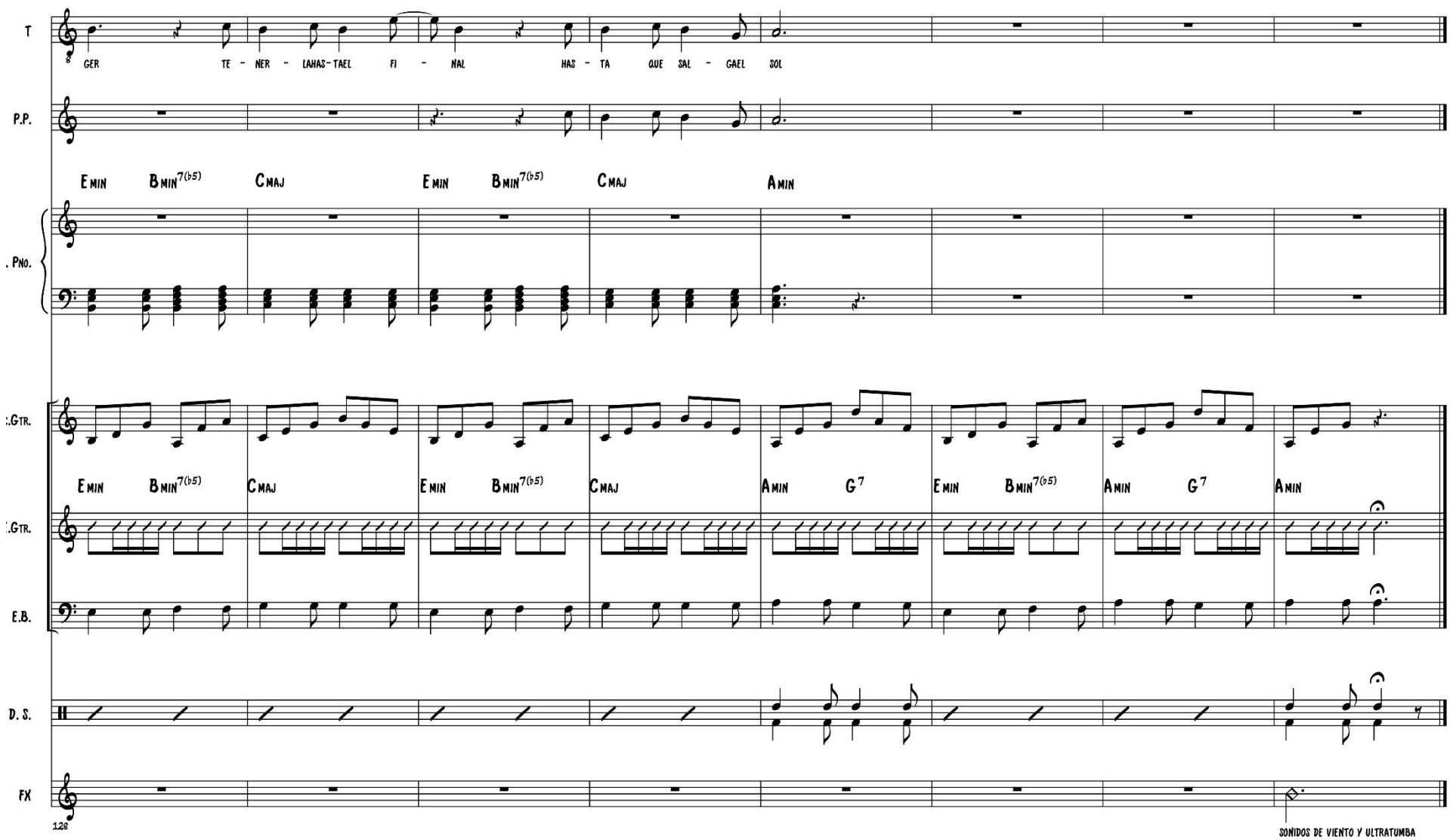

12
CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL
SOLO
T
P.P.
E. Pno.
Ac.Gtr.
E.Gtr.
E.B.
D. S.
FX
A MIN
E MIN
E MIN
C MAJ
B MIN7(b5)
B MIN7(b5)
B MIN7(b5)
C MAJ
B MIN7(b5)
SIMILE
SIMILE
mf
90


T
CUAN - DO
P.P.
E. Pno.
Ac.Gtr.
A MIN
A MIN
E MIN
E MIN
C MAJ
B MIN7(b5)
B MIN7(b5)
G7
E.Gtr.
E.B.
D. S.
SIMILE
FX
97


14
CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL
PUENTE
T
SO - LOEL PE - CA - DO TRAE LA SAL - VA - CION
EN LA LUZ YEN LAOS - CU - RI - DAD SOY U - NO MAS
YA NO
P.P.
E. Pno.
Ac.Gtr.
Amin
Cmaj
B7
Emin
E.Gtr.
E.B.
mf
D. S.
FX
104


T
SE SIEN EL CIE - LOEN - CUEN - TRE COM - PA - SION
PE - RO DE - BO LU - CHAR POR MIO - POR - TU - NI - DAD
HAS - TA QUE SAL GAEL
P.P.
E. Pno.
Ac.Gtr.
Amin
Cmaj
B7
Emin
E.Gtr.
E.B.
D. S.
(simile)
(simile)
FX
112


16
CAP 1: HASTA QUE SALGA EL SOL
FINAL
T
SOL
LA PIE - DRAEN LA QUE PU - SE MI LI - BER - TAD LA DE - BO PRO - TE -
P.P.
AMIN AMIN G7 AMIN AMIN G7 EMIN BMIN7(♭5) CMAJ AMIN CMAJ
E. PNO.
AC.GTR.
AMIN AMIN G7 AMIN AMIN G7 EMIN BMIN7(♭5) CMAJ AMIN CMAJ
E.GTR.
E.B.
mf
D. S.
(SIMILE)
FX
120
48


T
GER TE - NER - LAHAS- TAEL FI - NAL HAS - TA QUE SAL - GAEL SOL
P.P.
E MIN B MIN7(♭5) C MAJ E MIN B MIN7(♭5) C MAJ A MIN
. PNO.
E MIN B MIN7(♭5) C MAJ E MIN B MIN7(♭5) C MAJ A MIN G7 E MIN B MIN7(♭5) A MIN G7 A MIN
.GTR.
.GTR.
E.B.
D. S.
FX
128
SONIDOS DE VIENTO Y ULTRATUMBA

SCORE

DETRAS DEL VELO

NICOLE SALAZAR

G

G1 ♩=110

Rit.

SOPRANO 1

HM

SOPRANO 2

E MIN G/E A MIN F♯DIM E MIN G A MIN F♯DIM E MIN E MIN

SYNTH LEAD

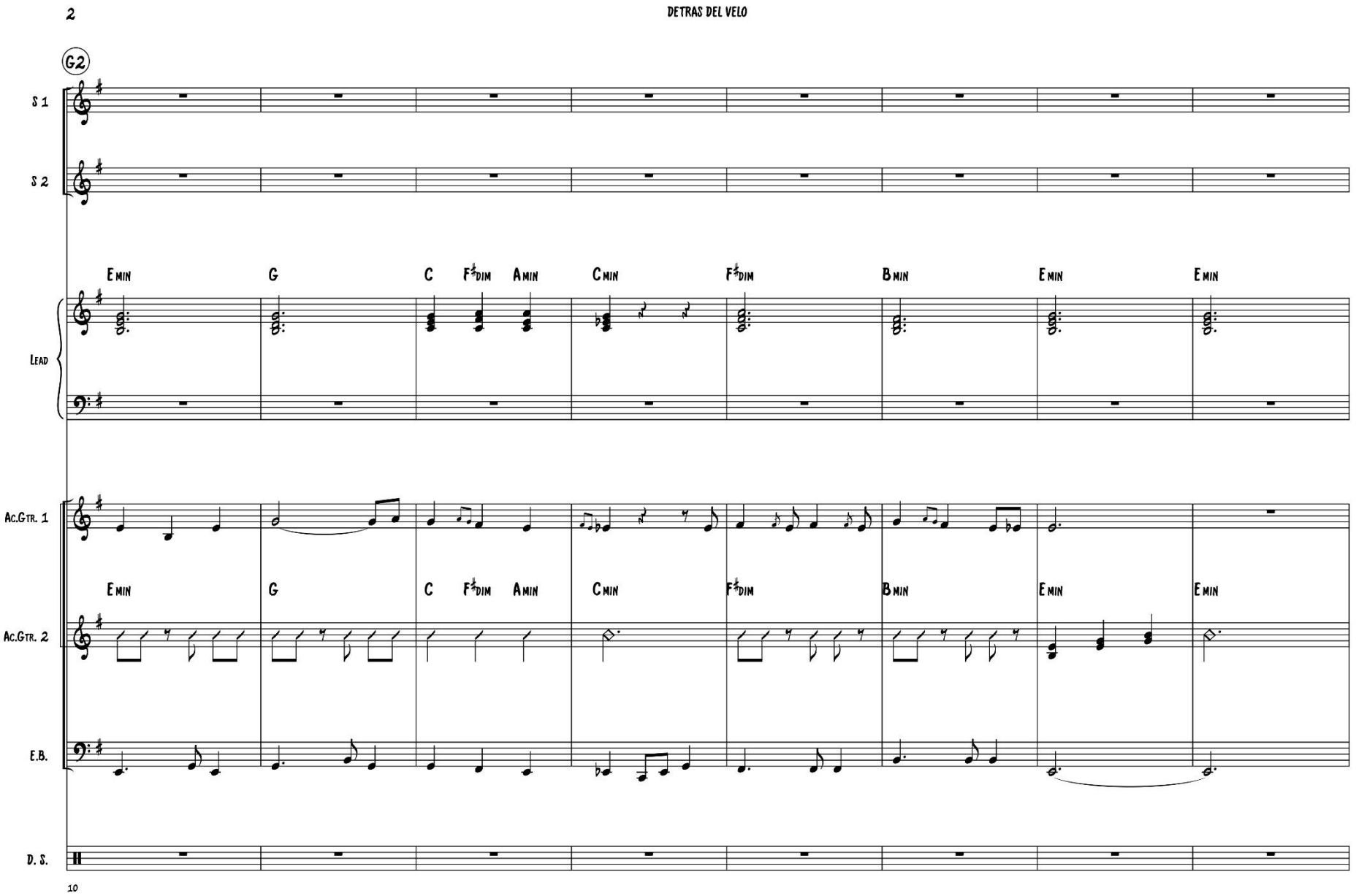
ACOUSTIC GUITAR 1

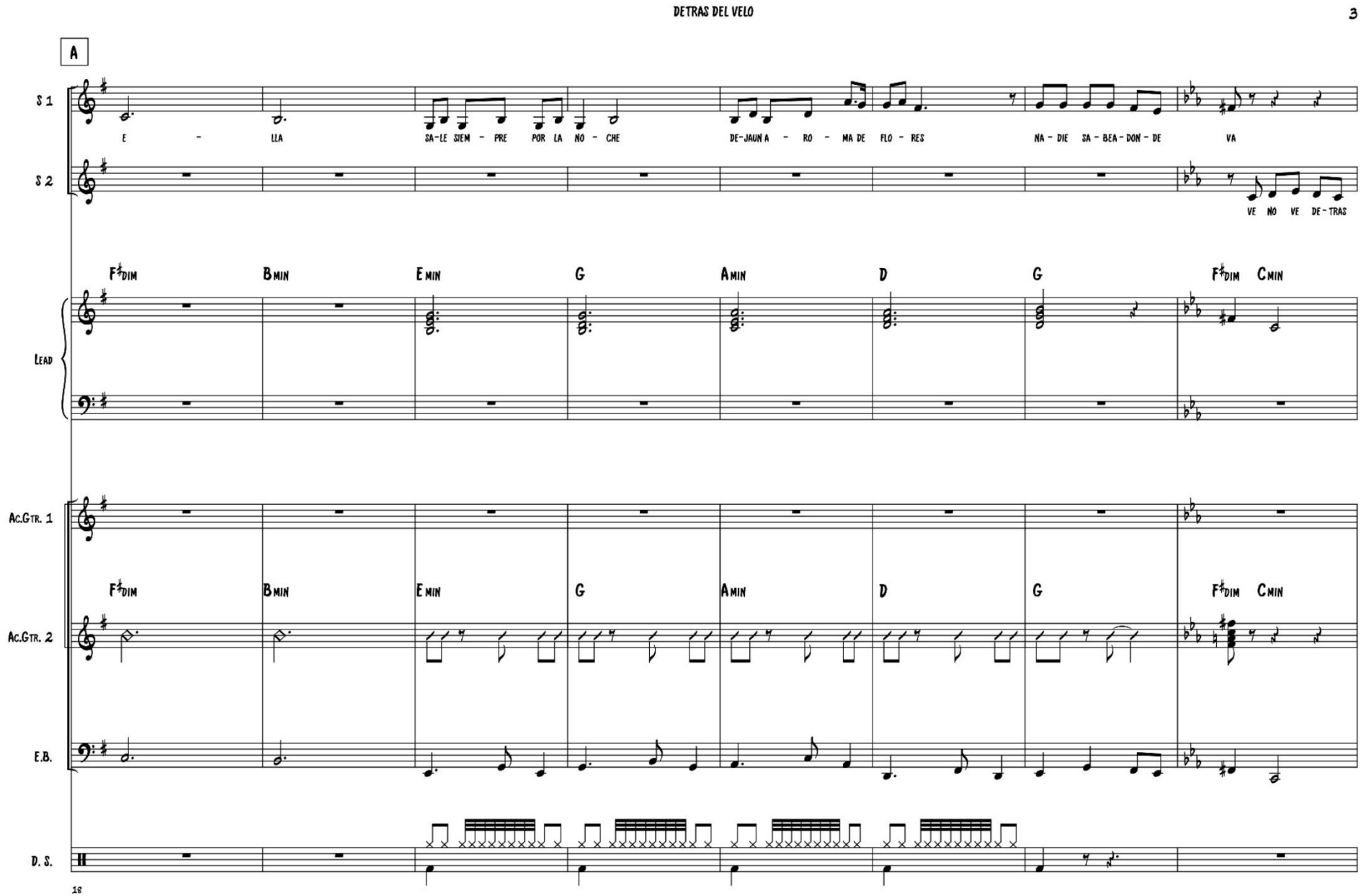
ACOUSTIC GUITAR 2

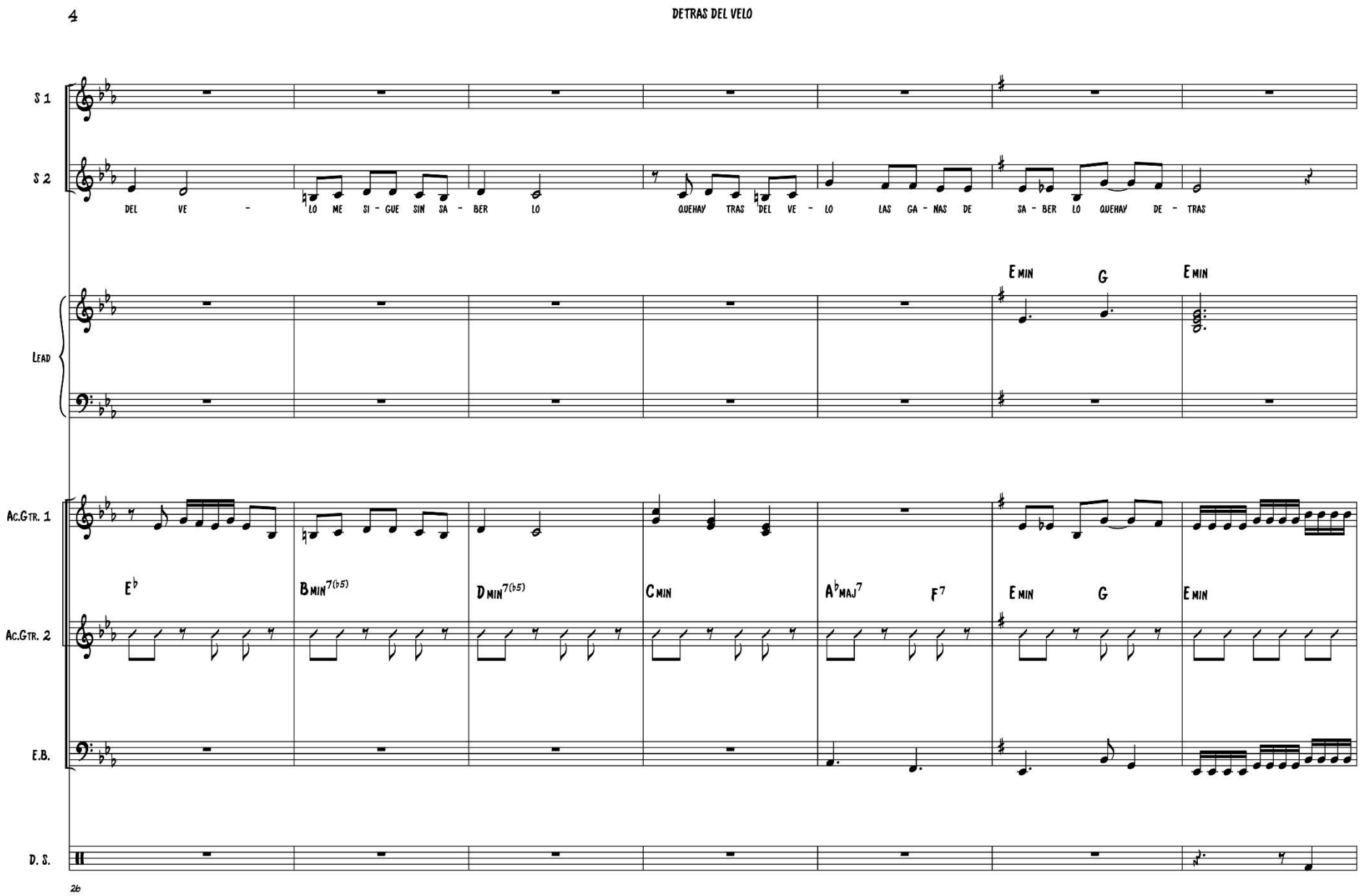
ELECTRIC BASS

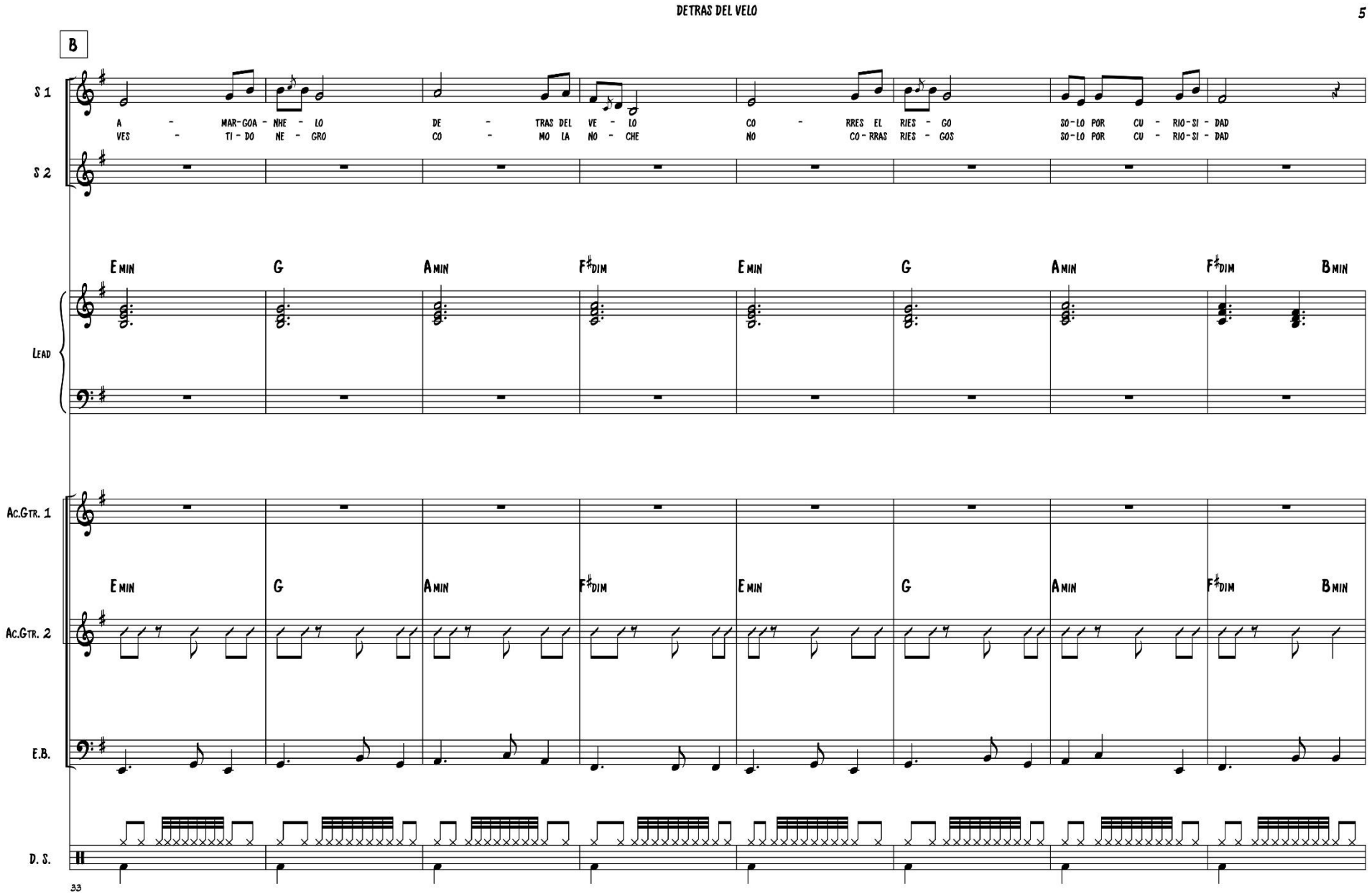
DRUM SET

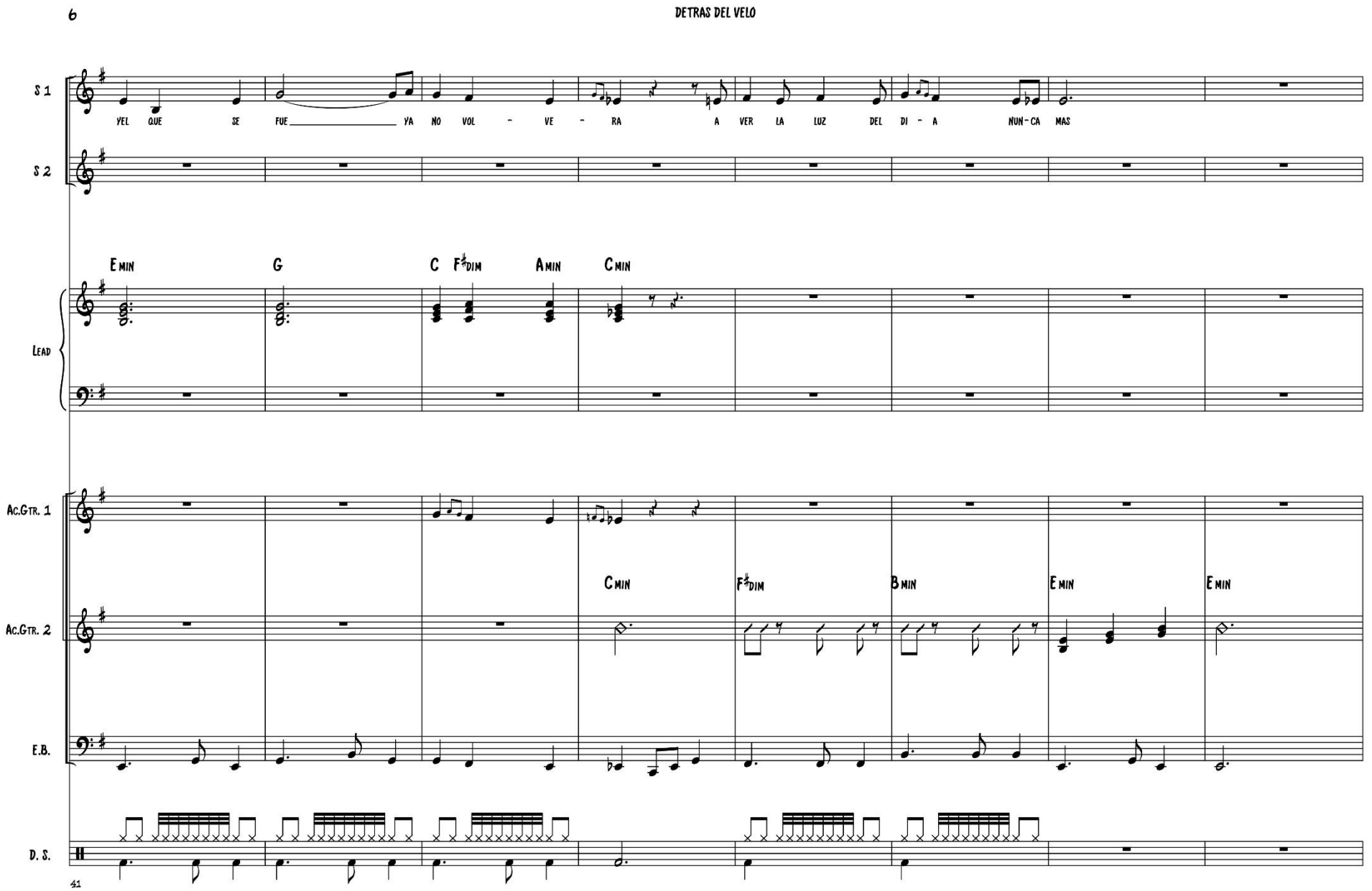
NS©

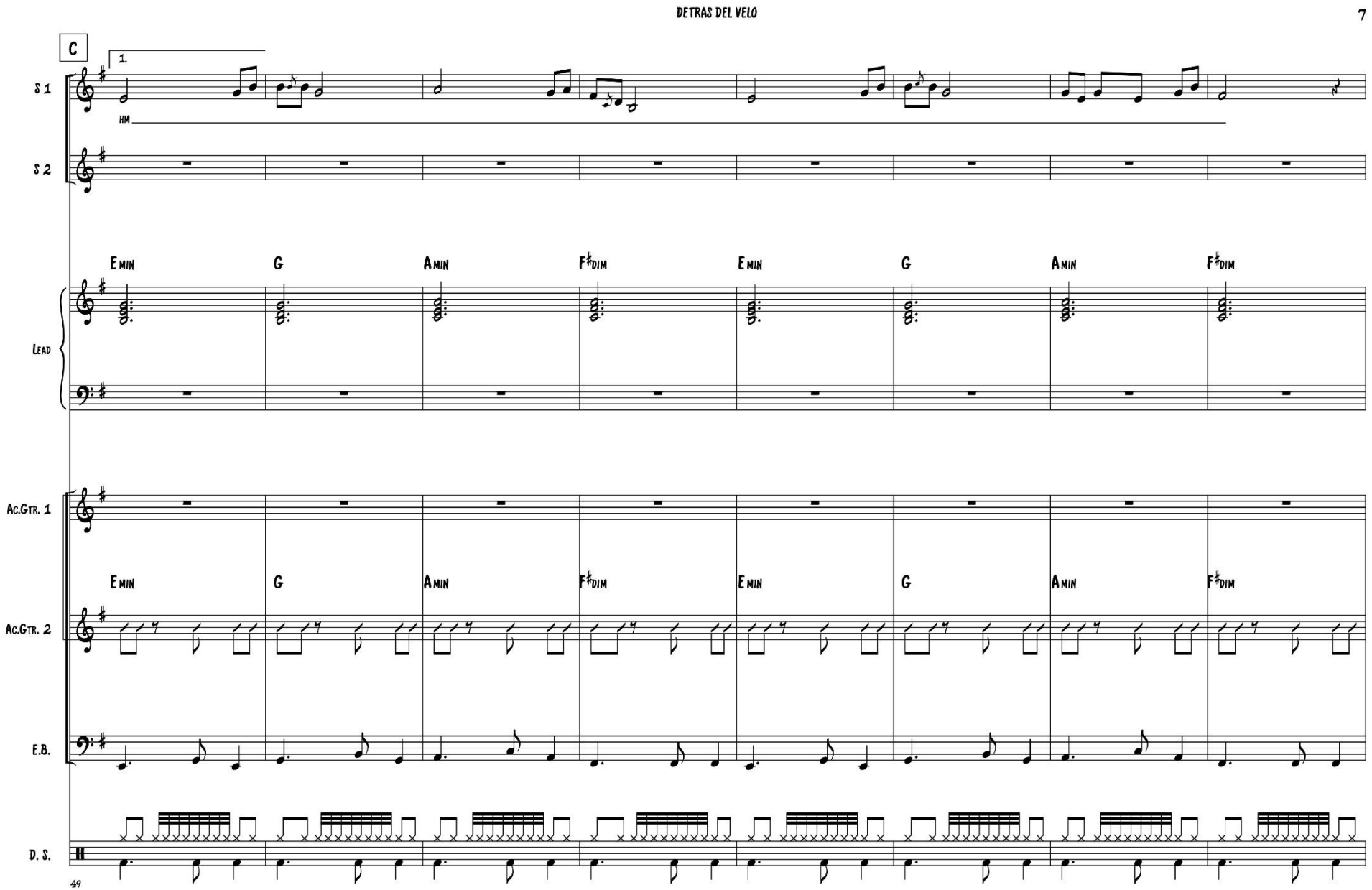

2
DETRAS DEL VELO
G2
S 1
S 2
Lead
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
D. S.
E MIN
G
C
F♯DIM
A MIN
C MIN
F♯DIM
B MIN
E MIN
E MIN
10

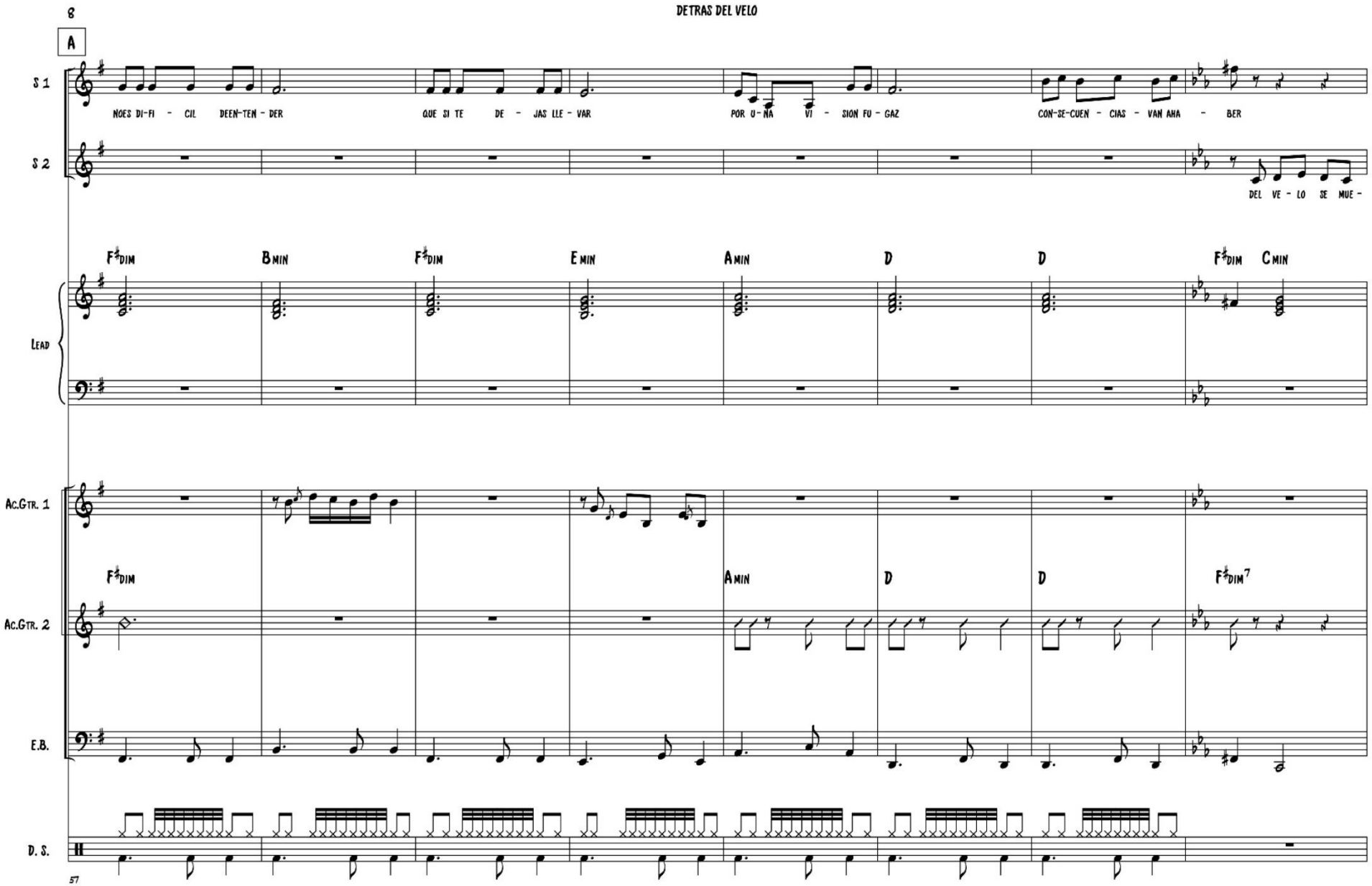

DETRAS DEL VELO
3
A
S 1
E - LLA SA-LE SIEM - PRE POR LA NO - CHE DE-JAUN A - RO - MA DE FLO - RES NA - DIE SA - BEA - DON - DE VA
S 2
VE NO VE DE - TRAS
F♯DIM BMIN EMIN G AMIN D G F♯DIM CMIN
LEAD
AC.GTR. 1
F♯DIM BMIN EMIN G AMIN D G F♯DIM CMIN
AC.GTR. 2
E.B.
D. S.
18

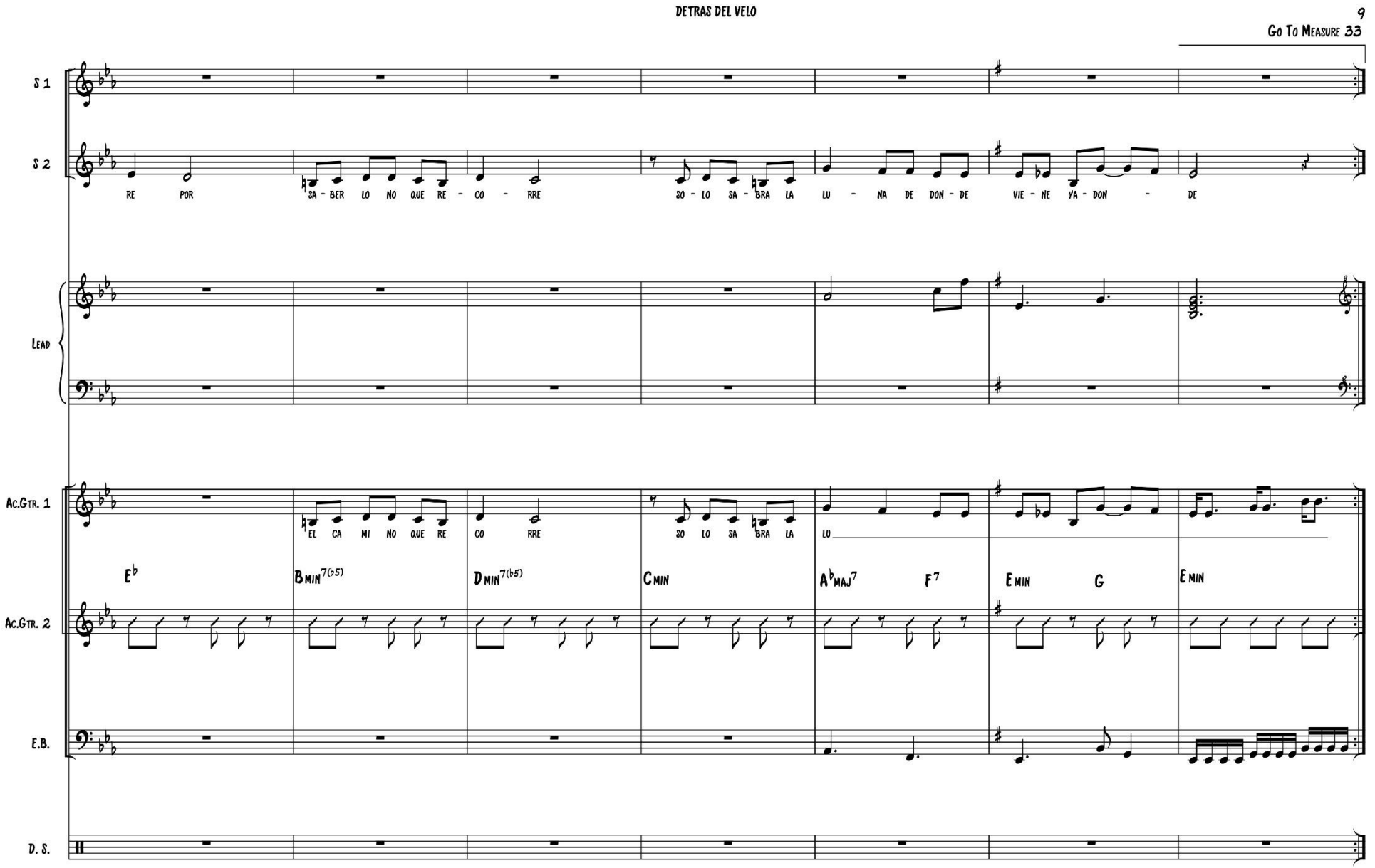

4
DETRAS DEL VELO
S 1
S 2
DEL VE - LO ME SI - GUE SIN SA - BER LO QUEHAY TRAS DEL VE - LO LAS GA - NAS DE SA - BER LO QUEHAY DE - TRAS
Lead
E MIN G E MIN
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E♭ B MIN7(♭5) D MIN7(♭5) C MIN A♭MAJ7 F7 E MIN G E MIN
E.B.
D. S.
26

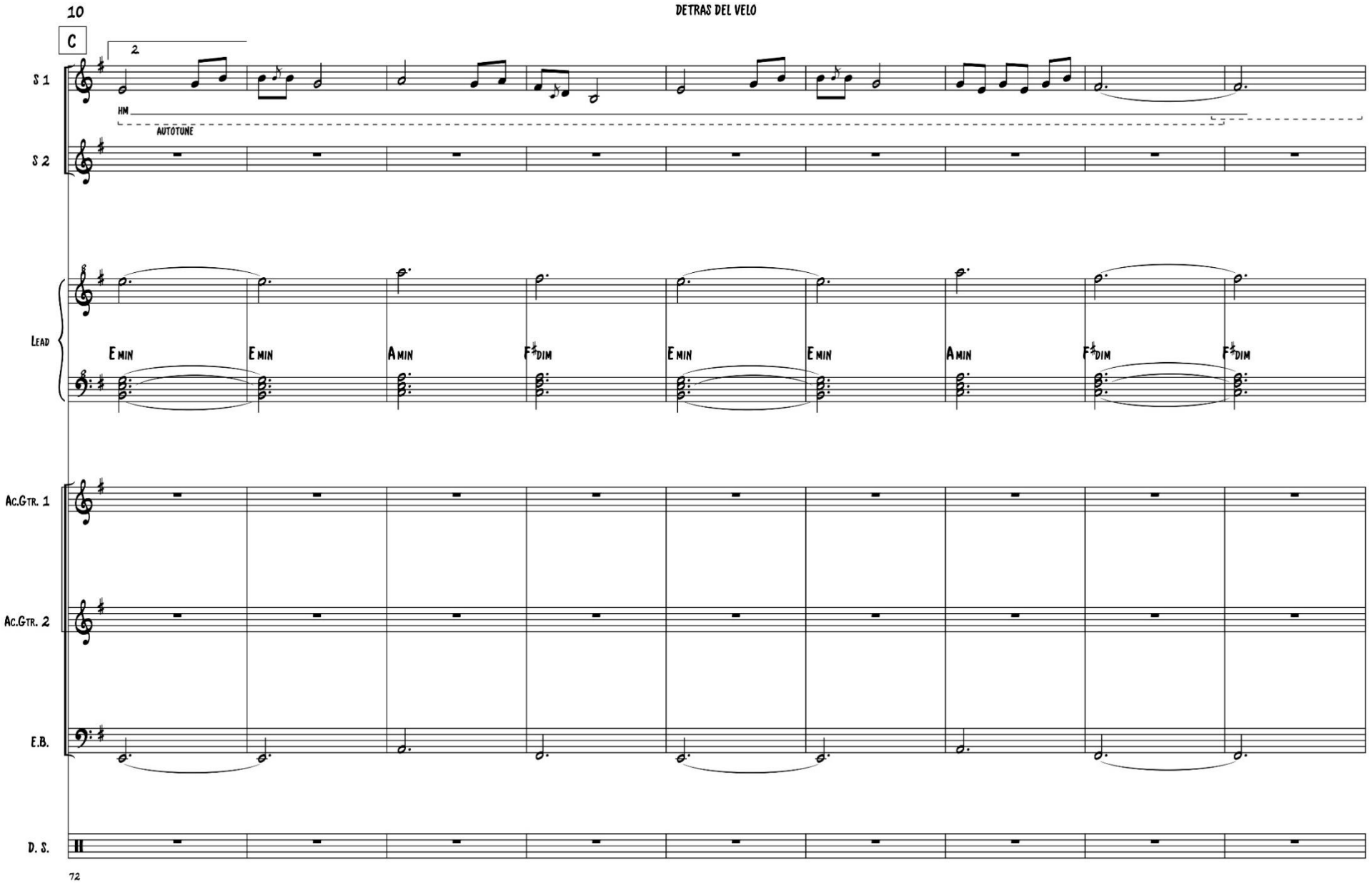

DETRAS DEL VELO
5
B
S 1
S 2
A - MAR-GOA - NHE - LO DE - TRAS DEL VE - LO CO - RRES EL RIES - GO SO-LO POR CU - RIO-SI - DAD
VES - TI-DO NE - GRO CO - MO LA NO - CHE NO CO-RRAS RIES - GOS SO-LO POR CU - RIO-SI - DAD
Lead
E MIN G A MIN F♯DIM E MIN G A MIN F♯DIM B MIN
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E MIN G A MIN F♯DIM E MIN G A MIN F♯DIM B MIN
E.B.
D. S.
33

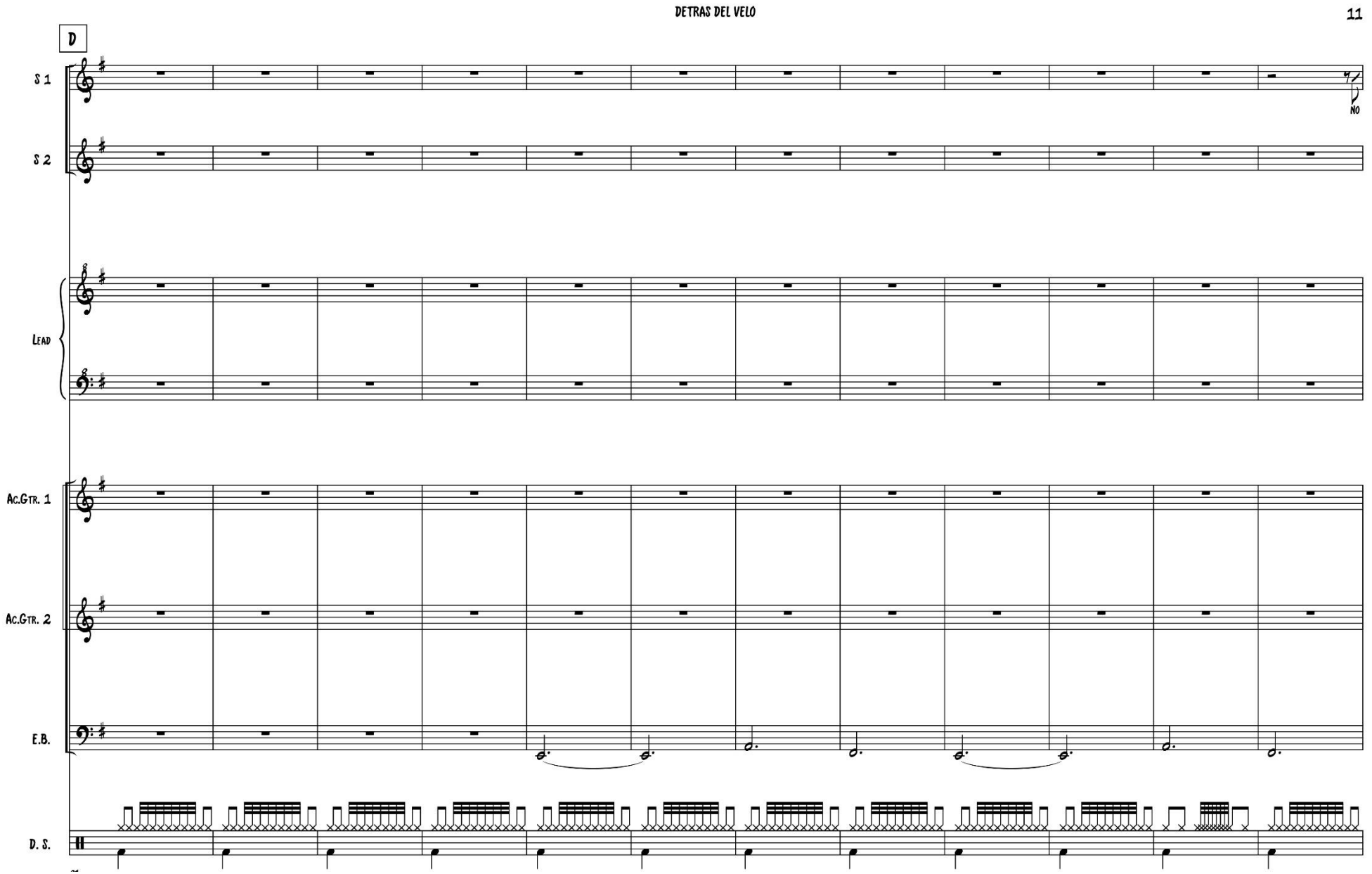

6
DETRAS DEL VELO
S 1
S 2
YEL QUE SE FUE YA NO VOL - VE - RA A VER LA LUZ DEL DI - A NUN-CA MAS
Lead
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
D. S.
E MIN
G
C
F♯DIM
A MIN
C MIN
C MIN
F♯DIM
B MIN
E MIN
E MIN
41

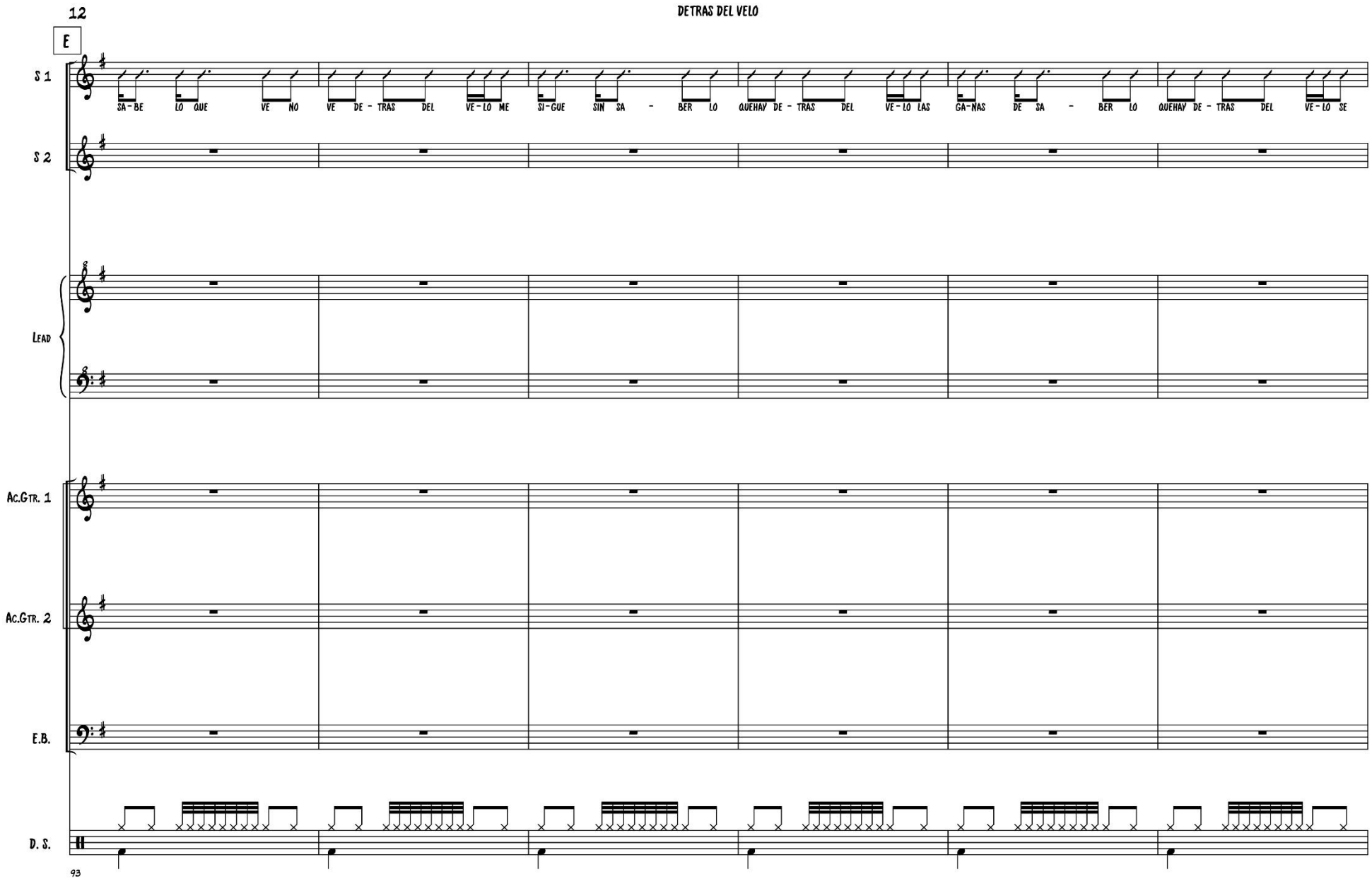

DETRAS DEL VELO
7
C
1.
S 1
HM
S 2
E MIN
G
A MIN
F♯DIM
E MIN
G
A MIN
F♯DIM
LEAD
AC.GTR. 1
E MIN
G
A MIN
F♯DIM
E MIN
G
A MIN
F♯DIM
AC.GTR. 2
E.B.
D. S.
49

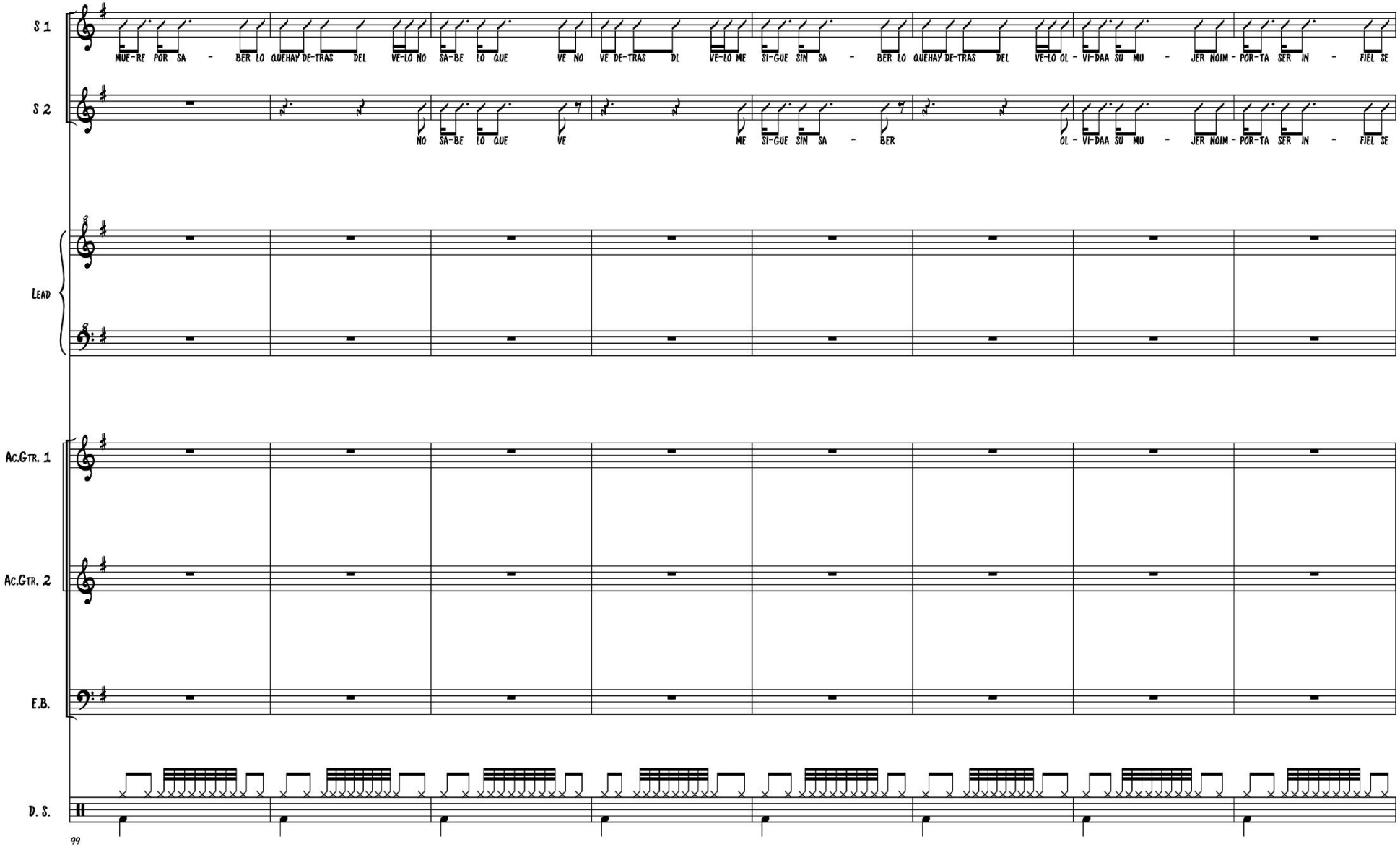

8
DETRAS DEL VELO
A
S 1
NOES DI-FI - CIL DEEN-TEN - DER QUE SI TE DE - JAS LLE - VAR POR U-NA VI - SION FU - GAZ CON-SE-CUEN - CIAS - VAN AHA - BER
S 2
DEL VE - LO SE MUE -
Lead
F♯DIM B MIN F♯DIM E MIN A MIN D D F♯DIM C MIN
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
F♯DIM A MIN D D F♯DIM7
E.B.
D. S.
57

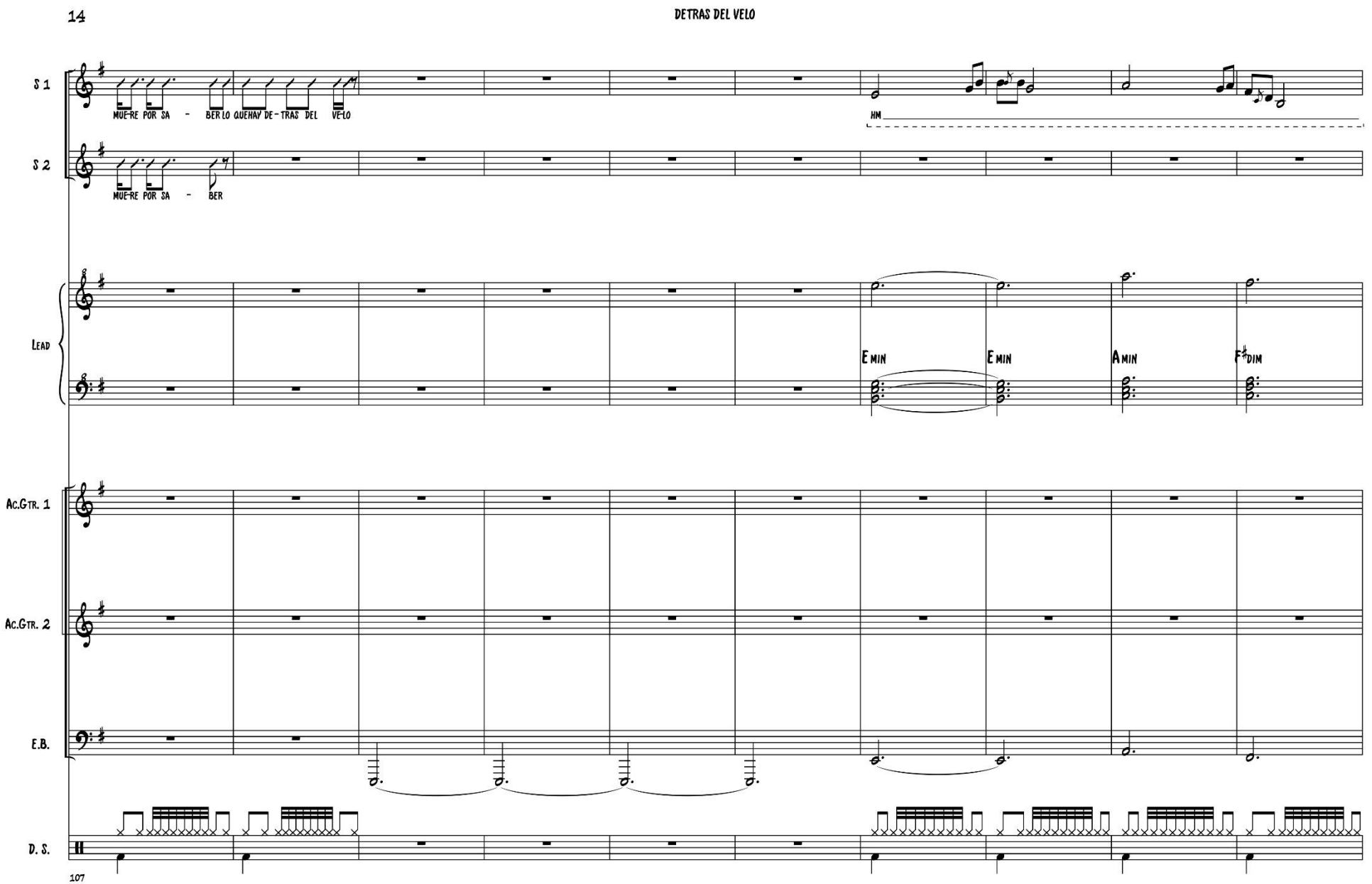

DETRAS DEL VELO
9
Go To Measure 33
S 1
S 2
RE POR SA - BER LO NO QUE RE - CO - RRE SO - LO SA - BRA LA LU - NA DE DON - DE VIE - NE YA - DON - DE
Lead
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
D. S.
EL CA MI NO QUE RE CO RRE SO LO SA BRA LA LU
E♭
B MIN7(♭5)
D MIN7(♭5)
C MIN
A♭MAJ7
F7
E MIN
G
E MIN
65

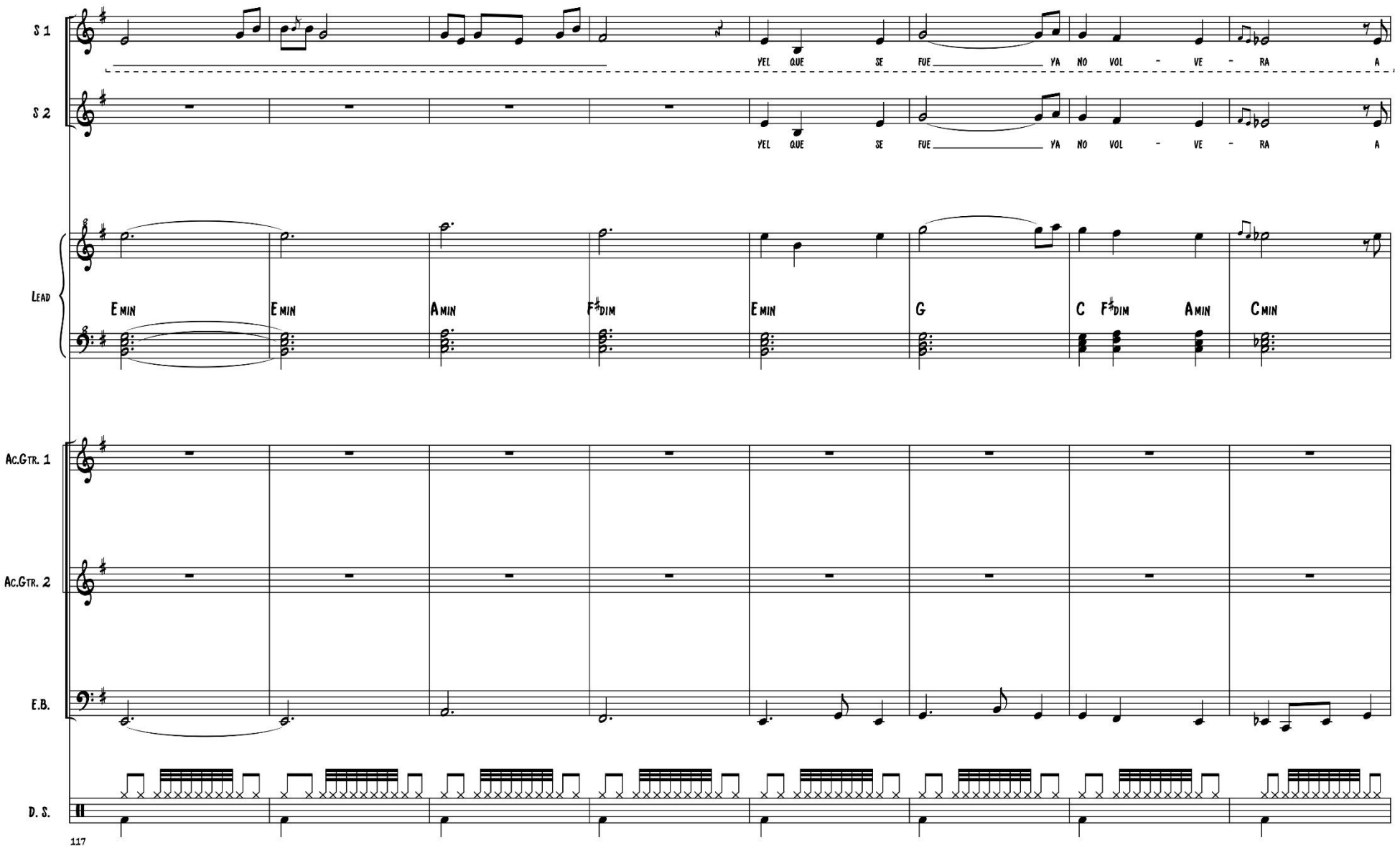

10
DETRAS DEL VELO
C
2
S 1
HM
AUTOTUNE
S 2
LEAD
E MIN
E MIN
A MIN
F♯DIM
E MIN
E MIN
A MIN
F♯DIM
F♯DIM
AC.GTR. 1
AC.GTR. 2
E.B.
D. S.
72

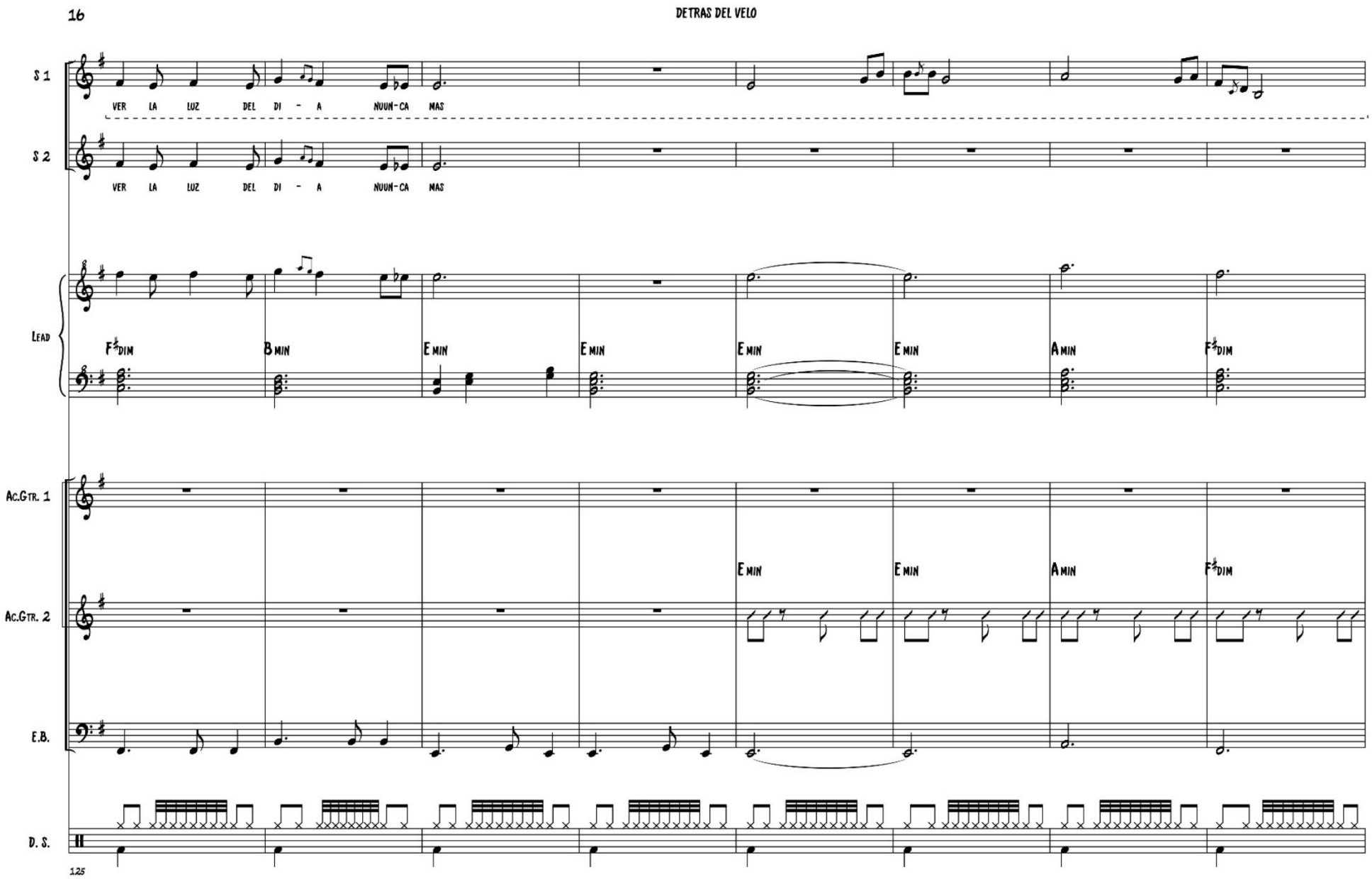

DETRAS DEL VELO
11
D
S 1
S 2
Lead
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
D. S.

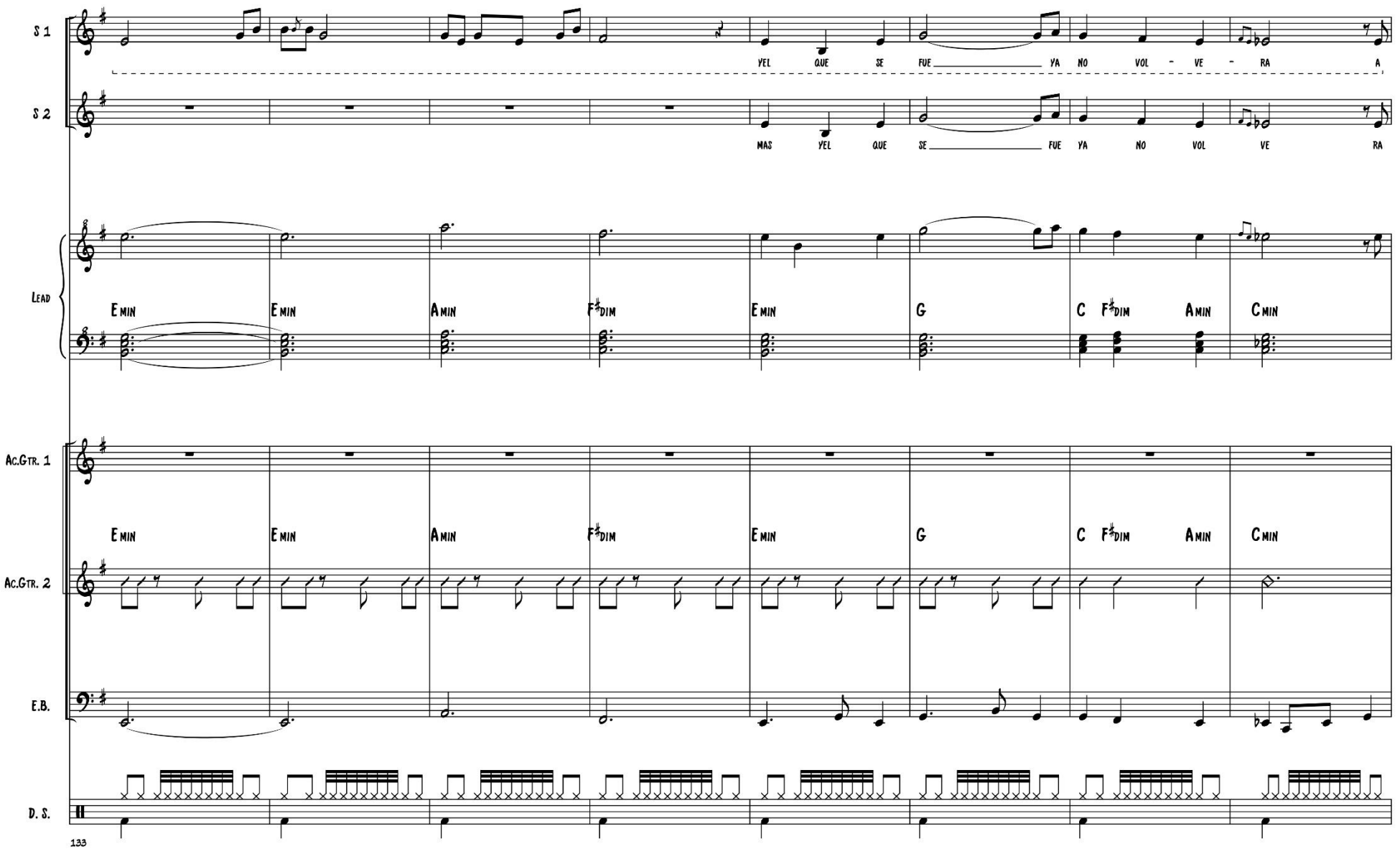

12
DETRAS DEL VELO
E
S 1
SA-BE LO QUE VE NO VE DE-TRAS DEL VE-LO ME SI-GUE SIN SA - BER LO QUEHAY DE-TRAS DEL VE-LO LAS GA-NAS DE SA - BER LO QUEHAY DE-TRAS DEL VE-LO SE
S 2
Lead
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
D. S.
93

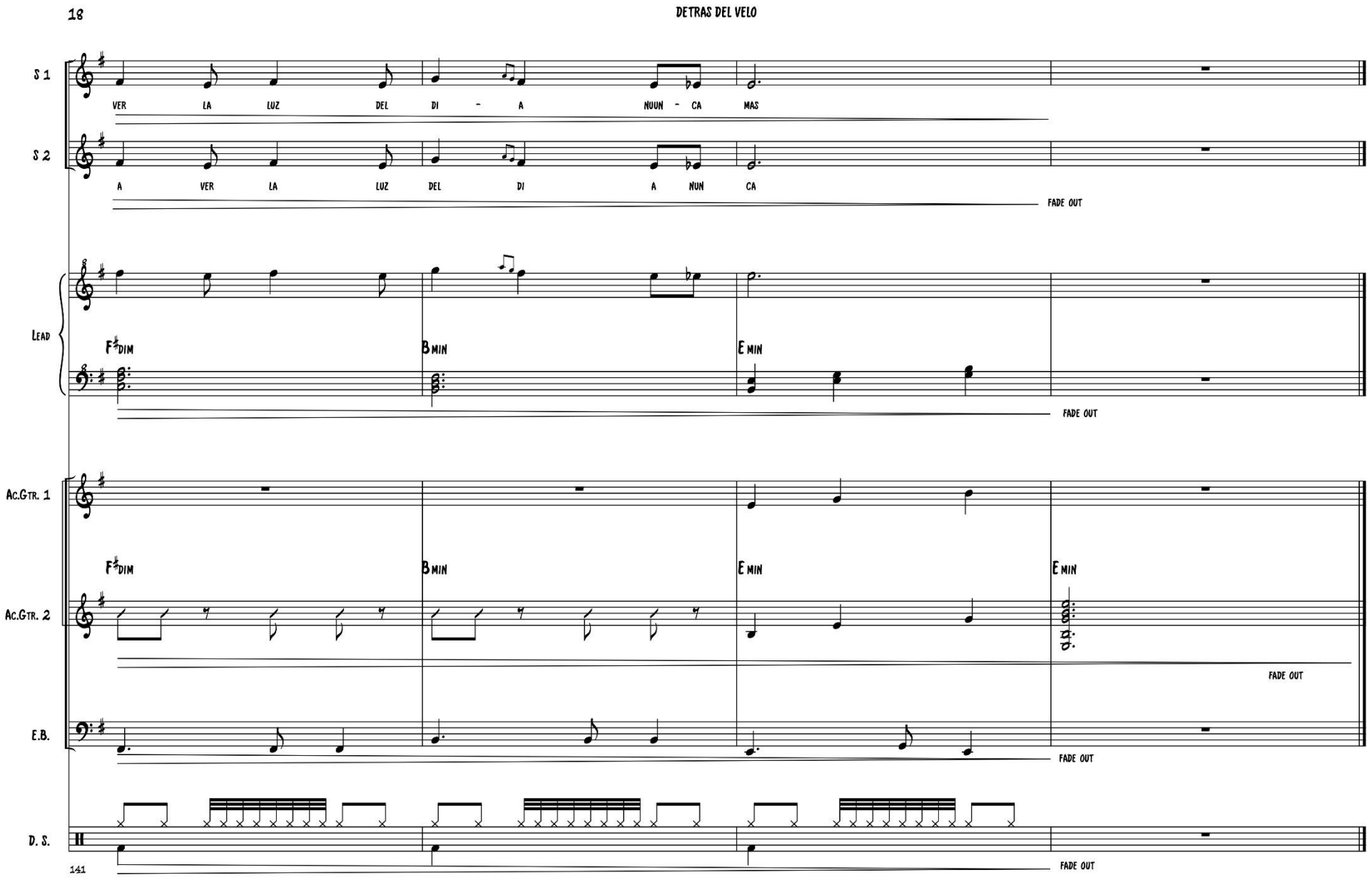

S 1
MUE-RE POR SA - BER LO QUEHAY DE-TRAS DEL VE-LO NO SA-BE LO QUE VE NO VE DE-TRAS DL VE-LO ME SI-GUE SIN SA - BER LO QUEHAY DE-TRAS DEL VE-LO OL - VI-DAA SU MU - JER NOIM - POR-TA SER IN - FIEL SE
S 2
NO SA-BE LO QUE VE ME SI-GUE SIN SA - BER OL - VI-DAA SU MU - JER NOIM - POR-TA SER IN - FIEL SE
Lead
Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2
E.B.
D. S.
99


14
DETRAS DEL VELO
S 1
MUE-RE POR SA - BER LO QUEHAY DE-TRAS DEL VE-LO
HM
S 2
MUE-RE POR SA - BER
LEAD
E MIN
E MIN
A MIN
F♯DIM
AC.GTR. 1
AC.GTR. 2
E.B.
D. S.
107


S 1
S 2
LEAD
AC.GTR. 1
AC.GTR. 2
E.B.
D. S.
YEL QUE SE FUE YA NO VOL - VE - RA A
E MIN
E MIN
A MIN
F♯DIM
E MIN
G
C F♯DIM
A MIN
C MIN
117


16
DETRAS DEL VELO
S 1
VER LA LUZ DEL DI - A NUUN-CA MAS
S 2
VER LA LUZ DEL DI - A NUUN-CA MAS
LEAD
F♯DIM
B MIN
E MIN
E MIN
E MIN
E MIN
A MIN
F♯DIM
AC.GTR. 1
E MIN
E MIN
A MIN
F♯DIM
AC.GTR. 2
E.B.
D. S.
125


S 1
YEL QUE SE FUE YA NO VOL - VE - RA A
S 2
MAS YEL QUE SE FUE YA NO VOL VE RA
LEAD
E MIN E MIN A MIN F♯DIM E MIN G C F♯DIM A MIN C MIN
AC.GTR. 1
E MIN E MIN A MIN F♯DIM E MIN G C F♯DIM A MIN C MIN
AC.GTR. 2
E.B.
D. S.
133


18
DETRAS DEL VELO
S 1
VER LA LUZ DEL DI - A NUUN - CA MAS
S 2
A VER LA LUZ DEL DI A NUN CA
FADE OUT
Lead
F♯DIM
B MIN
E MIN
FADE OUT
Ac.Gtr. 1
F♯DIM
B MIN
E MIN
E MIN
Ac.Gtr. 2
FADE OUT
E.B.
FADE OUT
D. S.
FADE OUT
141

PORTADA DETRÁS DEL VELO

PORTADA HASTA QUE SALGA EL SOL

Playlists de inspiración:

Hasta que salga el sol (Cantuña):
https://open.spotify.com/playlist/6cxbq9JfNLYiFyOMYJdyIz?si=7f6709e82bdd4577

Detrás del velo (Dama Tapada):
https://open.spotify.com/playlist/6QhXlrHMSmImTNqwnYzqJd?si=bb20ff44bd2c4c83