



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

TEMA:

**Composición de dos temas en los géneros ecuatorianos Yumbo y
Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de
la armonía modal y la música nacional.**

AUTOR:

Alvarado Idrovo Eduardo Ismael

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de:

Licenciado en Música

TUTOR:

Valdiviezo Dávila Liana Gardenia

Guayaquil, Ecuador

MARZO 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por Alvarado Idrovo Eduardo Ismael, como requerimiento para la obtención del título de Licenciado en música.

TUTOR (A)

Valdiviezo Dávila Liana Gardenia

DIRECTOR DE LA CARRERA

Vargas Prias Gustavo Daniel

Marzo 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, **Alvarado Idrovo Eduardo Ismael**

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, *Composición de dos temas en los géneros ecuatorianos Yumbo y Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de la armonía modal y la música nacional*, previo a la obtención del título licenciado en música, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

GUAYAQUIL, MARZO 2017

EL AUTOR:

Alvarado Idrovo Eduardo Ismael



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Alvarado Idrovo Eduardo Ismael**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la publicación en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, ***Composición de dos temas en los géneros ecuatorianos Yumbo y Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de la armonía modal y la música nacional***, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

GUAYAQUIL, MARZO 2017

EL AUTOR:

Alvarado Idrovo Eduardo Ismael

AGRADECIMIENTOS

Quiero en primer lugar agradecer a Dios por darme salud y bienestar, y la fe y fuerza de creer en mi mismo. Agradezco a mi familia, que me ha dado el apoyo necesario para seguir mis sueños, en especial a mis padres por su preocupación y el apoyo que me han brindado a lo largo de la carrera.

A todos mis maestros ya que ellos son quienes nos han transmitido sus conocimientos, compartido sus experiencias, y a como debemos desenvolvemos en el ámbito profesional de la música.

Un especial agradecimiento también a mi tutora la Miss Liana Valdiviezo, por su paciencia, y apoyo, en la elaboración de este trabajo investigativo. A Andrés Rubio por ayudarme en la mezcla y ecualización de mis composiciones. A los maestros Alex Mora y Juan Mejía, que desde su experiencia profesional y musical, me han transmitido el cariño hacia nuestra música nacional.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo investigativo a mis padres, que me dan la fuerza para seguir esforzándome, a no rendirme a siempre levantarme y seguir adelante aunque tenga tropiezos en la vida, a mis compañeros y amigos del coro de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil y amigos dentro de la carrera, porque los considero como mi familia musical.



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

MGS. JUAN MEJÍA PEÑA

OPONENTE

MGS. GUSTAVO VARGAS PRIAS

DIRECTOR DE CARRERA

MGS. CARLOS BRAVO OLLAGUE

DOCENTE DE LA CARRERA



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

CALIFICACIÓN

Mgs. Liana Valdiviezo Dávila

TUTOR

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE GENERAL	IX
ÍNDICE DE ANEXOS	XIII
ÍNDICE DE CUADROS	XIV
ÍNDICE DE FIGURAS	XV
RESUMEN	18
ABSTRACT	19
CAPÍTULO I: EL PROBLEMA	
1.1 CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	20
1.2 ANTECEDENTES.....	23
1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	26
1.4 JUSTIFICACIÓN.....	26
1.5 OBJETIVOS.....	27
1.5.1 OBJETIVOS GENERAL.....	27
1.5.2 OBJETIVO ESPECÍFICO.....	28
1.6 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.....	28
1.7 MARCO CONCEPTUAL.....	29
1.7.1 DANZANTE.....	28
1.7.1.1 ELEMENTOS MUSICALES CARACTERÍSTICOS.....	30
1.7.1.2 EJEMPLOS DE DANZANTES.....	32
1.7.2 YUMBO.....	33
1.7.2.1 ELEMENTOS MUSICALES CARACTERÍSTICOS.....	34
1.7.2.2 EJEMPLOS DE YUMBO.....	36
1.7.3 ARMONÍA MODAL.....	37
1.7.4 JAZZ MODAL.....	41
1.7.4.1 EJEMPLOS DE JAZZ MODAL.....	43
CAPÍTULO II: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	
2.1 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	44
2.1.1 ENFOQUE.....	44
2.1.2 ALCANCE.....	44
2.1.3 MÉTODOS EMPLEADOS.....	45
2.2 INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN.....	47

2.3 ANÁLISIS Y RESULTADOS.....	48
2.3.1 ANÁLISIS DE CUCHARA DE PALO.....	48
2.3.1.1 FORMA.....	48
2.3.1.2 MELODÍA.....	50
2.3.1.3 ARMONÍA.....	51
2.3.1.4 RITMO.....	52
2.3.2 ANÁLISIS DE VASIJA DE BARRO.....	54
2.3.2.1 FORMA.....	54
2.3.2.2 MELODÍA.....	56
2.3.2.3 ARMONÍA.....	57
2.3.2.4 RITMO.....	57
2.3.3 ANÁLISIS DE ATAHUALPA.....	58
2.3.3.1 FORMA.....	58
2.3.3.2 MELODÍA.....	61
2.3.3.3 RITMO.....	62
2.3.3.4 ARMONÍA.....	62
2.3.4 ANÁLISIS DE APAMUY SHUNGO.....	63
2.3.4.1 FORMA.....	63
2.3.4.2 MELODÍA.....	67
2.3.4.3 RITMO.....	68
2.3.4.4 ARMONÍA.....	69
2.3.5 ANÁLISIS DE SO WHAT.....	70
2.3.5.1 FORMA.....	71
2.3.5.2 ARMONÍA.....	71

2.3.5.3 MELODÍA.....	71
2.3.5.4 RITMO.....	72
2.3.6 ANÁLISIS DE IMPRESSIONS.....	73
2.3.6.1 FORMA.....	74
2.3.6.2 MELODÍA.....	74
2.3.6.3 ARMONÍA.....	74
2.3.6.4 RITMO.....	75
2.3.7 RESULTADOS.....	75
 CAPÍTULO III: LA PROPUESTA	
3.1 TÍTULO DE LA PROPUESTA.....	77
3.2 JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA.....	77
3.3 OBJETIVO.....	78
3.4 DESCRIPCIÓN.....	78
3.5 PRIMERA PROPUESTA: YUMBO FRIGIO.....	79
3.5.1 ANÁLISIS DE YUMBO FRIGIO.....	88
3.5.1.1 FORMA.....	88
3.5.1.2 ARMONÍA.....	88
3.5.1.3 MELODÍA.....	89
3.5.1.4 RITMO.....	91
3.6 SEGUNDA PROPUESTA: ELEMENTOS.....	94
3.6.1 LETRA DE ELEMENTOS.....	101
3.6.2 ANÁLISIS DE ELEMENTOS.....	102
3.6.2.1 FORMA.....	102
3.6.2.2 ARMONÍA.....	102

3.6.2.3 MELODÍA.....	103
3.6.3.4 RITMO.....	106
4.1 CONCLUSIONES.....	109
4.2 RECOMENDACIONES.....	110
4.3 BIBLIOGRAFÍA.....	111

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO 1 Partitura de Cuchara de palo.....	116
ANEXO 2 Partitura de Vasija de barro.....	118
ANEXO 3 Partitura de Atahualpa.....	120
ANEXO 4 Partitura de Apamuy Shungo.....	122
ANEXO 5 Partitura de So What.....	126
ANEXO 6 Partitura de Impressions.....	127

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 1: Cada modo y la nota característica correspondiente.....	39
Cuadro 2: Forma de la propuesta Yumbo Frigio.....	88
Cuadro 3: Forma de la propuesta Elementos.....	102

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Ejemplo de célula rítmica del danzante.....	30
Figura 2: Variante rítmica del danzante.....	31
Figura 3: Fragmento de partitura de Cuchara de palo.....	32
Figura 4: Fragmento de la partitura de Vasija de barro.....	32
Figura 5: Ejemplo de célula rítmica del yumbo.....	34
Figura 6: Variante del patrón rítmico del yumbo.....	35
Figura 7: Fragmento de la partitura de Atahualpa.....	36
Figura 8: Fragmento de la partitura de Apamuy Shungo.....	36
Figura 9: Escala de C mayor Y A menor.....	37
Figura 10: Cada modo y su nota característica.....	39
Figura 11: Acordes dentro del modo C frigio triadas y cuatriadas.....	41
Figura 12: Enlaces armónicos a evitar dentro del modo Frigio.....	41
Figura 13: Fragmento de So What.....	43
Figura 14: Fragmento de Impressions.....	43
Figura 15: Análisis de la forma de Cuchara de palo.....	48
Figura 16: Análisis melódico y rítmico del compas 1-4.....	51
Figura 17: Notas de la escala menor en la melodía compás 10-11.....	51
Figura 18: Variante del patrón rítmico utilizado en cuchara de palo.....	53
Figura 19: Patrón rítmico básico del danzante en la melodía.....	53
Figura 20: Parte B de cuchara de palo, agrupación de corcheas como recurso musical para contrastar la parte A.....	53
Figura 21: Análisis de la forma de Vasija de barro.....	54
Figura 22: Análisis melódico del compas 1 al 4.....	56
Figura 23: Análisis melódico compases 9 al 13.....	57

Figura 24: En verde acentos musicales y del verso yámbico, en rojo patrón rítmico característico del danzante.....	58
Figura 25: Análisis de la forma del Yumbo Atahualpa.....	59
Figura 26: Análisis melódico del compás 14 al 19.....	61
Figura 27: Análisis melódico compás 39 al 43.....	61
Figura 28: Análisis rítmico compases 11 al 20.....	62
Figura 29: Análisis de la forma de la partitura de Apamuy Shungo.....	64
Figura 30: Análisis melódico de los compases 10 al 15 de Apamuy Shungo.....	68
Figura 31: Análisis rítmico del estribillo y los primeros compases de la parte B compases 18 al 25.....	69
Figura 32: Análisis de la partitura de So What.....	70
Figura 33: Análisis de la partitura de Impressions.....	73
Figura 34: Partitura del yumbo “Yumbo frigio”. Pág. 1.....	79
Figura 35: Partitura del yumbo “Yumbo frigio”. Pág. 2.....	80
Figura 36: Partitura del yumbo “Yumbo frigio”. Pág. 3.....	81
Figura 37: Partitura del yumbo “Yumbo frigio”. Pág. 4.....	82
Figura 38: Partitura del yumbo “Yumbo frigio”. Pág. 5.....	83
Figura 39: Partitura del yumbo “Yumbo frigio”. Pág. 6.....	84
Figura 40: Partitura del yumbo “Yumbo frigio”. Pág. 7.....	85
Figura 41: Partitura del yumbo “Yumbo frigio”. Pág. 8.....	86
Figura 42: Partitura del yumbo “Yumbo frigio”. Pág. 9.....	87
Figura 43: Análisis melódico de los compases 17 al 24.....	90
Figura 44: Análisis melódico de los compases 25 al 36 de la sección B.....	91
Figura 45: Análisis rítmico uso del patrón del yumbo en los compases 13 al 20.....	92

Figura 46: Ritmo en la sección B de la propuesta compases 25 al 28.....	93
Figura 47: Análisis rítmico del interludio compases 45 al 51.....	93
Figura 48: Partitura del danzante “Elementos”. Pág. 1.....	94
Figura 49: Partitura del danzante “Elementos”. Pág. 2.....	95
Figura 50: Partitura del danzante “Elementos”. Pág. 3.....	96
Figura 51: Partitura del danzante “Elementos”. Pág. 4.....	97
Figura 52: Partitura del danzante “Elementos”. Pág. 5.....	98
Figura 53: Partitura del danzante “Elementos”. Pág. 6.....	99
Figura 54: Partitura del danzante “Elementos”. Pág. 7.....	100
Figura 55: Análisis melódico de los compases 4 al 8.....	104
Figura 56: Análisis melódico del interludio compases 28 al 35.....	105
Figura 57: Análisis melódico de los primeros compases de la parte B compases 37 al 41.....	106
Figura 58: Análisis rítmico compases 1 al 8.....	107
Figura 59: Análisis rítmico compases 21 al 40.....	108
Figura 60: Análisis rítmico compases 37 al 44.....	108

RESUMEN

En esta investigación se realiza la composición de un yumbo y un danzante, géneros musicales ecuatorianos, aplicando una selección de ideas y recursos musicales que se encuentran en seis obras musicales luego de su respectivo análisis. Es una investigación con un enfoque cualitativo, de la cual se tiene un alcance descriptivo y exploratorio, y en la que se han utilizado métodos empíricos como el estudio de material auditivo, teóricos mediante la definición de conceptos, de análisis y síntesis, al analizar partituras e información obtenida de diferentes fuentes. Los seis temas analizados fueron: los danzantes *Cuchara de Palo* y *Vasija de Barro*, los yumbo *Atahualpa* y *Apamuy Shungo* y los temas de jazz modal *So What* e *Impressions*; para seleccionar los recursos que se aplicarían en la creación de las dos composiciones, dichos elementos que se tomaron como referencia fueron la forma, la armonía, el ritmo y la melodía. De esta manera se crean el yumbo *Yumbo Frigio* y el danzante *Elementos* desde una perspectiva modal permitiendo generar otro enfoque musical, sin perder la sonoridad folclórica inherente de ambos géneros nacionales, gracias a la investigación realizada.

Palabras clave: yumbo, danzante, armonía modal, jazz modal, composición, música nacional ecuatoriana.

ABSTRACT

In this research the composition of a yumbo and a danzante, Ecuadorian musical genres, is realized, applying a selection of ideas and musical resources that are within the works of six musical pieces. It is a research with a qualitative approach, which has a descriptive and exploratory scope, and which have used empirical methods such as the study of auditory material, theoretical methods by defining concepts, analysis and synthesis, when analyzing scores and the information obtained from different sources. Six musical works were analyzed: the danzantes Cuchara de Palo and Vasija de Barro, the Yumbos Atahualpa and Apamuy Shungo and the modal jazz standards So What and Impressions; To select the resources that would be applied for the creation of the two compositions, of which those elements that were taken as reference were the form, the harmony, the rhythm and the melody. In this way the yumbo *Yumbo Frigio* and the danzante *Elementos* are created from a modal perspective generating a different musical approach, without losing the inherent folk sound of both national genres, thanks to the carried out research.

Key words: yumbo, danzante, modal harmony, modal jazz, composition, national ecuadorian music.

CAPITULO I

EL PROBLEMA

1.1 Contexto de la investigación

La música es un lenguaje que permite comunicarnos mediante la organización de sonidos; y así como podemos encontrar una gran variedad de idiomas en el mundo, existe una gran cantidad de géneros musicales autóctonos. Estos géneros tradicionales han venido desarrollándose y evolucionando a través de las épocas, entornos geográficos y socioculturales, forjando un sentido de identidad cultural diferente y único en cada comunidad.

Cada país alrededor del mundo cuenta con una gran cantidad de géneros musicales tradicionales, y de su estudio aportan al desarrollo musical de su país, ya sea en el desarrollo del mismo género, o en otros populares, incluso formando nuevos géneros musicales. En el continente oceánico, que estuvo conformado por colonias de países del Reino Unido o de Francia, en la cuales casi no hubo mestizaje racial o cultural entre los habitantes aborígenes y los colonizadores, los ritmos ancestrales de las tribus nativas no se perdieron gracias a las investigaciones y estudios realizados a mediados del siglo XX , permitiendo a los músicos locales poner en práctica su música folclórica, desarrollándola en conjunto con géneros más populares como el rock y el country, a estilos propios, o influenciando a otros géneros tradicionales coloniales como la música folk celta y la clásica Europea.

En África su herencia musical ha logrado globalizarse y fusionarse con éxito con muchos géneros alrededor del mundo; su música tradicional es bien consumida dentro del mismo continente y los géneros foráneos enriquecen a los antiguos. Su música frecuentemente con la danza, es utilizada en ritos, fiestas y trabajos (es muy estrecha en su vida cotidiana) y sobre todo las personas no se limitan a escuchar a los músicos, sino que se pide expresamente su participación. La variedad de su música es enorme e incluso no suele haber conexiones evidentes entre un género y otro. La música tradicional africana esta en evolución constante pero se mantiene fiel a sus raíces.

En países asiáticos como Japón se prioriza en escuelas y colegios la enseñanza de música tradicional, y tienen carreras universitarias dedicadas al estudio e investigación de la misma. China transmitía su música folclórica de manera oral, a través de maestros a aprendices, enfocándose en la técnica y la belleza melódica más que en la armonía o el ritmo, pero en la actualidad su música contemporánea ha recibido mucha inspiración de la folclórica, incluso siendo esta última mejorada y complementada de forma más sofisticada. En la India su música es muy nacionalista, así mismo como en los países africanos ellos antepone su música a los géneros extranjeros, cuentan con un sin número de géneros y estilos, y está muy presente en eventos importantes de su vida y de su vida cotidiana.

De acuerdo al compositor y músico francés Jean Françoise Dutertre la música folclórica europea después de estar un buen periodo bajo investigación científica y a las prácticas regionales de grupos folclóricos, a partir de los años 70 ésta logra ganar popularidad en las masas e incluso desarrollando una industria profesional que impulsó a estos géneros antiguos, al punto de mediante fusiones con otros géneros llegar a ser considerados música moderna. Incluso se desarrollaron corrientes folclóricas, que lograron descentralizar la música de la cultura burguesa, ya que los géneros tradicionales eran escuchados por igual en diferentes estratos sociales. Y aún continúa innovándose, buscando sonidos ajenos a los sonidos estándar de la cultura occidental, contando con un respaldo de la industria musical.

Mientras que en Norte América, específicamente Estados Unidos, país que ha logrado exportar con mayor éxito su cultura alrededor del mundo, parte de su riqueza musical se compactó dentro del jazz género producto de múltiples fusiones debido al choque de culturas traído por la esclavitud y al desarrollo e innovación dentro del género mismo, el cual no deja de seguir reinventándose y experimentando en sí mismo y a otros géneros. No deja de ser uno de los géneros más estudiados y de bastante influencia en el mundo.

Dentro de América latina, producto de la conquista española, el tráfico de esclavos africanos y la posterior independencia del continente, repercutió a gran escala en la música, desarrollándose nuevos géneros a partir de la fusión con la música autóctona de la región, por ejemplo la cumbia, también de la experimentación de ritmos y géneros europeos nació el pasacalle, el

cual se lo puede encontrar en diferentes países latinoamericanos como Ecuador, Perú y Chile. No obstante ciertos géneros lograron conservar su ritmo precolombino como el yaraví, el danzante o el yumbo que más bien se enriquecieron por la influencia europea.

1.2 Antecedentes

La música autóctona nacional dentro de Ecuador goza de una popularidad ambigua, el consumo nacional lo dejamos para ciertos eventos cívicos, como conciertos culturales o fiestas patronales, promoción del turismo o enseñanza de nuestra propia cultura, es decir para enfatizar un sentido de unidad nacional, pero a diferencia de otros países hermanos como Colombia, México o Argentina no dejamos marcada nuestra música folclórica en otros países, ni la estamos consumiendo con regularidad.

Se considera la década de los 60 como la época de oro de la música ecuatoriana, ya que competía con otros géneros extranjeros y era bastante popular entre las diferentes clases sociales y generaciones de ecuatorianos; aunque ni bien llegó a posicionarse internacionalmente, a partir de los 1970 la música nacional presentó un periodo de declive, tal como lo menciona Ketty Wong (2007) en su trabajo de investigación *La Música Nacional: Changing Perceptions of the Ecuadorian National Identity in the Aftermath of the Rural Migration of the 1970s and the International Migration of the Late 1990s.* , el cambio de objetivo de los medios, es decir, un enfoque más hacia los artistas y música extranjera, políticas de gobierno, como el incremento al impuesto de

las presentaciones públicas, mermó a la música nacional ecuatoriana. El arte en general se ve afectado por la falta de difusión, y es difícil desarrollar lo que debería ser un conocimiento en constante evolución.

Sí hemos tenido grandes exponentes en el mundo artístico, pero a diferencia de otros países no mantenemos la constancia de generar artistas que estén bien posicionados en un mercado que de por sí es muy competitivo y difícil destacar. Debido a un sistema ineficaz de documentación, a lo largo de la historia muchas de las obras musicales de los compositores nacionales han quedado desconocidas, y sólo unas pocas de sus tantas obras, han permanecido en la memoria nacional.

Esto relega a la música folclórica a una posición de nostalgia, y nos da una sensación de orgullo pasajero, por el simple hecho de que no estamos acostumbrados a escucharla más allá de lo que se nos presenta en ciertas ocasiones, entonces nuestra música se mantiene viva y la valoramos en la tradición, no porque quisiéramos consumirla sino porque está en nuestra memoria, y ahí preferimos dejarla, ya que el conceso general impulsado por los medios de comunicación, previos a la llegada del internet, se prefirió escuchar otros géneros extranjeros más populares haciendo que inconscientemente ayudemos al desarrollo de otros estilos, pero no los nuestros.

Entre algunos de los músicos que han incursionado en los géneros nacionales en la actualidad tenemos: la banda Wañukta Tonic (2014) conformada por Alex Alvear, Matías Alvear, Andrés Noboa, Nelson García, Raúl Molina y Pablo Vicencio; quienes hacen fusiones de varios géneros como el rock, el jazz, el reggae con ritmos tradicionales ecuatorianos. También está la cantante y compositora Mariela Condo, oriunda de Cacha, Riobamba, cuya música es de un fuerte carácter tradicional. Carlos Grijalva cantante quiteño, que ha realizado varios proyectos en el que incursiona en la fusión de géneros nacionales con otros géneros. Ángel Guaraca músico del cantón Guamote, Chimborazo, y Bayron Caicedo de Baños de Agua Santa, Tungurahua, realizan fusiones de música tropical con géneros tradicionales andinos, lo que se denomina música chicha.

El yumbo y el danzante son dos de los géneros autóctonos ecuatorianos, que se encuentran vigentes especialmente en los bailes tradicionales que se celebran en la región andina, musicalmente presentan tres escenarios, primero como música de acompañamiento de danzas rituales para las celebraciones religiosas de la sierra, como piezas musicales académicas algunas llevadas a ser canciones y el último escenario que es el experimental, a diferente tipos de arreglos y fusiones, algunas de éstas mantienen en mayor o menor medida la sonoridad que caracteriza a estos géneros.

1.3 Planteamiento del problema de investigación

¿Cómo aplicar las ideas y recursos armónicos, melódicos y rítmicos de los seis temas escogidos a analizar para la creación de temas musicales inéditos?

- **Objeto de Estudio:**

Melodía, armonía, forma y ritmo de los temas *Cuchara de palo*, *Vasija de barro*, *Atahualpa*, *Apamuy Shungo*, *So what?* e *Impressions*.

- **Campo de Acción:**

Teórico Musical (Composición)

1.4 Justificación

Debido a la falta de experimentación musical en géneros como el yumbo y el danzante y al poco o casi nulo consumo y difusión general dentro de la sociedad ecuatoriana, existe la necesidad de dar una pauta a la innovación de ambos géneros, ya que existen muy pocas aportaciones académicas hacia los géneros tradicionales diferentes al pasillo, dejando que varios de los géneros nacionales se mantengan relegados en términos musicales.

Así mismo, dichas contribuciones que buscan modernizar la música nacional han sido enfocadas desde un punto de vista orquestal y de arreglos, por lo que este proyecto brindará una nueva perspectiva a la música folclórica

del Ecuador, una sonoridad diferente a la acostumbrada, no limitándose a innovar desde canciones pre-existentes, sino desde un punto de vista compositivo. Además, es necesario incentivar a la creatividad y no sólo a la reinterpretación de temas existentes, que es a lo acostumbrado dentro del ámbito escénico en nuestro país, permitiendo que la música encuentre formas de desarrollarse, puesto que de las composiciones inéditas pueden surgir ideas que favorecerían composiciones posteriores.

Desde un punto de vista académico, las diferentes herramientas que se nos han brindado durante la carrera de música en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, deben aportar e influir en nuestra cultura y así retribuir con nuestros conocimientos al desarrollo cultural de nuestro país. Cabe destacar que no se busca realizar alguna fusión o una transformación contundente al yumbo y al danzante, pero sí de dar otro enfoque a la sonoridad de estos géneros.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo General:

Aplicar recursos armónicos, melódicos y rítmicos de seis temas: dos yumbos, dos danzantes y dos de jazz modal, en dos composiciones musicales inéditas de los géneros Yumbo y Danzante para brindar un nuevo enfoque a su sonoridad.

1.5.2 Objetivos Específicos:

- Analizar las obras *So what* e *Impressions* para establecer los recursos musicales que emplearemos en las composiciones de la presente investigación.
- Determinar los elementos musicales que caracterizan al yumbo y al danzante mediante el análisis de dos de las obras más relevantes de estos géneros para definir la base que se aplicará en la composición.
- Componer dos temas inéditos en los géneros de yumbo y danzante aplicando los recursos armónicos, melódicos y rítmicos extraídos de las obras analizadas.

1.6 Preguntas de Investigación

- ¿Cuáles son los recursos musicales utilizados en las composiciones modales?
- ¿Qué elementos musicales definen al Danzante o al Yumbo para mantener su sonoridad característica?
- ¿De qué manera podemos aplicar los recursos musicales extraídos de las obras analizadas a nuestra composición inédita?

1.7 Marco conceptual

1.7.1 Danzante

El danzante es un género musical folclórico ecuatoriano, perteneciente a la cultura indígena, su origen es bastante debatible pero se concuerda que es prehispánico, esto se debe a que las antiguas culturas que estuvieron asentados en lo que hoy es el territorio de Ecuador, y que pasaron a formar parte del imperio Inca contaban con un sistema de escritura primitivo, del cual muchos registros se perdieron o fueron destruidos a raíz de la colonización, y los pocos registros que se suelen encontrar son de los cronistas españoles, no obstante muchas tradiciones ancestrales y culturales se mantienen vivas al día de hoy gracias a la mezcla de celebraciones, entre las coloniales y las nativas, como la de Corpus Christi, celebración religiosa católica que se mezcló con la festividad Incaica del Inti Raymi, (fiesta del sol en quichua), ya que ambas coinciden en fechas similares, esto ayudó a mantener viva la memoria cultural de nuestros antepasados, entre uno de esos elementos yace el Danzante, que es una danza ritual, que se incorporó a las ceremonias del Corpus Christi.

Dentro de nuestra cultura al hablar del “Danzante”, nos podríamos estar refiriendo a tres elementos correlacionados, el primero a un acto ceremonial (danza ritual) realizado durante las festividades del Corpus Christi, al personaje principal del mismo acto, y al ritmo musical en sí que se interpreta para acompañar los dos anteriores elementos previamente mencionados. Estos bailes tradicionales se realizan en la región central y norte en la sierra,

de entre los cuales Pujilí, cantón de la provincia de Cotopaxi, siendo el danzante más reconocido y declarado patrimonio cultural intangible de la humanidad. Al bailarín principal de la ceremonia que se lo conoce como “danzante”, lleva un colorido traje tradicional recargado con monedas de plata y espejos del cual destaca sobre su cabeza un gran tocado lleno de espejillos y plumas. El ritmo que acompaña al danzante es el que define al género en sí, tradicionalmente interpretado en sus raíces con tambores y pingullos, en compas binario compuesto de 6/8 una nota larga acentuada y una corta.

1.7.1.1 Elementos musicales característicos

Dentro de los elementos musicales característicos del danzante tenemos que el ritmo es binario compuesto en 6/8. Como podemos apreciar en la figura 1 su célula rítmica es negra, corchea, negra, corchea. Pero también puede presentar ciertas variantes como por ejemplo observamos en la figura 2 una corchea con acento, silencio de corchea, corchea con acento.



Fig. 1. Ejemplo de célula rítmica del danzante



Fig. 2. Variante rítmica del danzante

Es un ritmo de carácter yámbico, esto quiere decir que está constituido de un sonido breve a uno largo (o-ó) (acento débil – acento fuerte), y es el acento y la subdivisión entre los tiempos fuertes y débiles los cuales definen esta particularidad mas no la figura musical en sí, su ritmo es opuesto al del yumbo. Se puede en separar en dos partes cada una de 16 compases, ésta a su vez subdividirse en 8 compases y luego en frases de 4 compases cada una. Melódicamente predominan las escalas pentatónicas, y tiene una sonoridad bimodal, quiere decir que una obra a pesar de ser en general tonalidad menor, contiene frases melódicas que denotan a una tonalidad mayor. La melodía suele reflejar el ritmo característico del danzante o variaciones del patrón rítmico, y es compuesto de frases musicales cortas, que se repiten con variaciones a lo largo de la obra.

El tempo de interpretación es entre moderatto y lento, con los acentos bien marcados en el primero y cuarto tiempo. La musicóloga Ketty Wong destaca la diferencia interpretativa entre el danzante como baile ritual de las festividades indígenas, que su sonoridad es ligeramente más rápido y alegre e instrumental, que el danzante como canción el cual es más lento, pesado, solemne y melancólico.

1.7.1.2 Ejemplos de danzantes

Cuchara de palo

(Cashpi Vigsha)

Danzante ecuatoriano, s. XX

José Ignacio Rivadeneira Pérez
(San Pablo del Lago, 1895 -1955)

Danza guerrera
Dm

Piano

The musical score for 'Cuchara de palo' is written for piano in 6/8 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) is marked 'piano' (p) and features a 'Dm' chord. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system (measures 5-8) is marked 'f' (forte) and features a 'Bb' chord. The melody continues in the right hand, and the bass line remains in the left hand. The score includes dynamic markings, articulation marks, and first/second endings.

Fig. 3. Fragmento de partitura de Cuchara de palo.

Vasija de barro

$\text{♩} = 50$

The musical score for 'Vasija de barro' is written in 6/8 time with a tempo marking of quarter note = 50. It features two systems of staves with vocal lines and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The first system includes two verses of lyrics. The second system continues the melody and accompaniment.

1. Yo quie-ro que a mí me en-tie-rren co-mo a mis an-te - pa-
2. Ar - ci - lla co - ci - da y du - ra, som-bra de ver-des co-

sa - dos, yo quie-ro que a mí me en-tie-rren co-mo a mis an-
lla-dos, ar - ci - lla co - ci - da y du - ra, som-bra de ver-

Fig. 4. Fragmento de la partitura de Vasija de barro.

1.7.2 Yumbo

El yumbo al igual que el danzante es un género musical folclórico ecuatoriano que pertenece a la cultura indígena, específicamente de la cultura yumbo, los mismos que datan su origen antes que los Incas, esta cultura estuvo asentada originalmente en la parte norte occidental del país, particularmente en la provincia de Pichincha, de acuerdo con el antropólogo Fernando Santos (1992) hay una posible conexión de la comunidad Yumbo en el oriente ecuatoriano en la provincia del Napo, y también afirma Christian Valencia para diario Andes (2015) asentamientos en la provincia de Manabí y Esmeraldas. Santos en su libro relata que la confusión se genera debido a los cronistas españoles, quienes llamaban de forma peyorativa Yumbos a toda la comunidad indígena en general (compuesta de varias etnias).

Gracias a descubrimientos arqueológicos se sabe que cronológicamente hubo tres épocas distintas de asentamientos de esta cultura interrumpida por la erupción del volcán Pichincha, la primera entre el 2000 a.c. hasta el 500 a.c. la segunda entre 800 d.c. hasta 1690 d.c. y la última 1870 hasta la actualidad. A consecuencia de las erupciones volcánicas y las conquistas tanto inca como española, obligarían a la cultura yumbo a dispersarse hacia otras provincias aledañas como Imbabura y Cotopaxi, llevando consigo su cultura, y tal como lo indica Pereira Valarezo, J (2009) en su investigación *La fiesta popular tradicional del Ecuador* podemos encontrar comparsas de Yumbos en la fiesta de la mama negra en Latacunga.

Similar al danzante, y en el contexto de las celebraciones rituales como el corpus christi, el término yumbo puede referirse a la cultura o comunidad yumbo, a los bailarines de las yumbadas, o a la música tradicional que acompaña estas danzas rituales. De acuerdo a su procedencia la vestimenta de los Yumbo, pero conservan elementos característicos de los rituales shamánicos plumas, lanza de chonta y máscaras. En el momento de su danza ritual bailan al ritmo del tambor y el pingullo, y en lo festivo lo hacen con banda musical.

1.7.2.1 Elementos musicales característicos

El yumbo posee una cierta similitud al danzante, ya que ambos son utilizados en danzas rituales. Al igual que el danzante el yumbo posee un ritmo binario compuesto en 6/8, y su patrón rítmico base también emplean negras y corcheas, con la diferencia de que es al inverso que el danzante, esto quiere decir que a diferencia del danzante no empieza en negra corchea, sino corchea, negra, corchea, negra tal como podemos apreciar en la figura 5. También puede presentar variantes tal como se ve en la figura 6 que permiten enfatizar el acompañamiento armónico.



Fig. 5. Ejemplo de célula rítmica del yumbo.



Fig. 6. Variante del patrón rítmico del yumbo.

Al ser opuesto al danzante, lo convierte en un ritmo de carácter trocaico, esto quiere decir que está constituido de un sonido largo a uno corto (ó-o) (acento fuerte – acento débil), los cuales se encuentran en el primer y cuarto tiempo.

Similar al danzante el yumbo es de carácter bimodal, esto quiere decir que aunque mantenga una tonalidad menor, la melodía alude a una sonoridad al modo mayor. Las melodías son sencillas y repetitivas, manteniendo la escala pentatónica, y el ritmo de la melodía suele mantenerse con el ritmo base o variaciones.

Es más rápido que el danzante, tanto en la danza ritual como en su formato canción, por lo que su tempo es allegro en las celebraciones y por lo general también en las canciones. Pero si hay una diferencia en que en las festividades a pesar de ser tonos menores, es más alegre que como canción, autores como el maestro Gerardo Guevara o el maestro Carlos Bonilla Chávez han ayudado a definir las características del género, dotándolo de sentimentalismo, de orgullo indígena y protesta social.

1.7.2.2 Ejemplos de Yumbo

Atahualpa
Yumbo

Carlos Bonilla Chávez, música
(Quito, 1923-2010)
Adaptación: P.G.G.

Texto: Carlos Bonilla y Luis Alberto Valencia

Moderato

Fig. 7. Fragmento de la partitura de Atahualpa.

Apamuy Shungo
Giving of the Heart

Traditional Ecuadorian Melody
words and arrangement by
Gerardo Guevara

[*Maestoso*] $\text{♩} = 104 \text{ 7/8}$ *a tempo*

Fig. 8. Fragmento de la partitura de Apamuy Shungo

1.7.3 Armonía Modal

La música modal proviene históricamente de los modos griegos, de los cuales la iglesia católica adaptó a los cantos gregorianos, en la época medieval. Variando su nomenclatura dependiendo de la época o el tratado. (Herrera, 1995).

Siendo el modo jónico y el eólico la preferencia de los compositores, en especial dentro de la cultura occidental, en la que estamos acostumbrados a este tipo de sonoridad, las cuales se denominan *mayor* y *menor*, en la que la escala mayor diatónica está compuesta por los intervalos de (T representando 1 tono de distancia y st 1 semitono de distancia) **T-T-st-T-T-T-st**, y al modo eólico tb llamado natural menor, relativo menor o simplemente menor que esta conformado por esta estructura interválica de **T-st-T-T- st-T-T**.

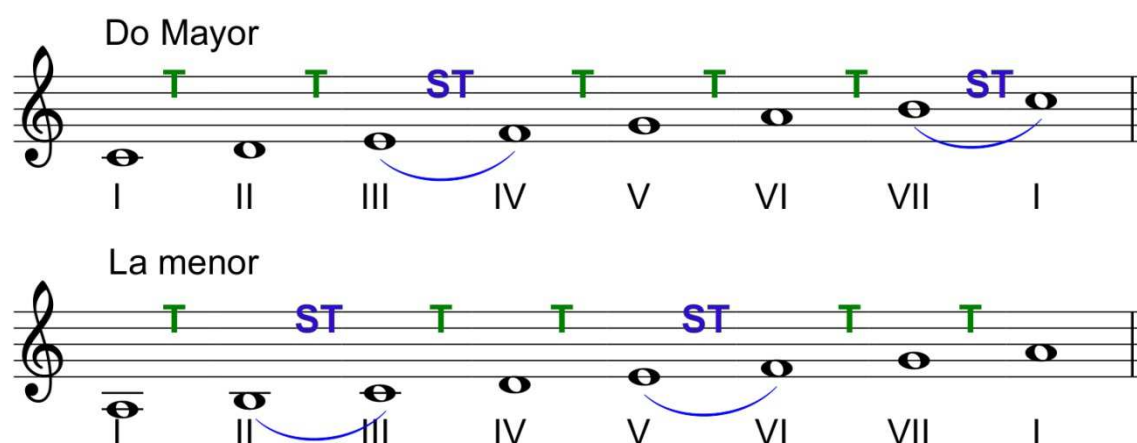


Fig. 9. Escala de C mayor Y A menor

Como pudimos apreciar en la figura 9 vemos como el modo eólico es un cambio de centro tonal, manteniendo los mismos sonidos del modo mayor, pero en los cuales varía su sonoridad por la nueva ubicación y perspectiva de los intervalos. De tal manera que extrapolando este conocimiento, a partir de la escala mayor, podríamos obtener siete modos. De forma más simplificada Herrera lo define como:

“Todos los modos están formados por los mismos siete sonidos. El hacer de cualquiera de ellos el centro sobre el que los demás gravitan es la base del sistema modal”. pp.162 Teoría musical moderna vol. 2

De esta forma los siete modos de una escala mayor son el Jónico (I grado), Dórico (II grado), Frigio (III grado), Lidio (IV grado), Mixolidio (V grado), Eólico (VI grado), Locrio (VII grado).

Cada modo posee una “nota característica” la que dota a este modo de su color y sonoridad que lo diferencia de los otros modos. Ésta nota proviene de las dos notas que forman el tritono dentro de la escala, para saber cuál de ambas notas es la “nota característica” hay que superponer por terceras desde la tónica todas las notas de la escala, y la que aparezca segunda es dicha nota. A continuación en la figura 10 y el cuadro 1 podemos ver cada modo con su respectiva nota característica.

Notas características

Principal Secundaria

Mayor

Dórico

Frigio

Lidio

Mixolidio

Eolio

Locrio

Fig. 10. Cada modo y su nota característica.

Modo	Nota característica
Jónico	4
Dórico	6
Frigio	b2
Lidio	#4
Mixolidio	b7
Eólico	b6
Locrio	b5

Cuadro. 1. Cada modo y la nota característica correspondiente.

Al tratar sobre armonía modal no sólo nos estamos refiriendo a estructuras armónicas sino también a la sonoridad que brindan las escalas de cada modo, para favorecer una composición fuera del habitual modo mayor o menor. Las melodías en sí buscan ser sencillas, y que sean notas pertenecientes a la escala, giran en torno a la tónica y evitan el semitono ascendente entre una de sus notas características y el grado siguiente ya que este tipo de resolución podría estar relacionado con el movimiento **VII-I** del modo mayor relativo. Las frases suelen terminar en la tónica o el quinto grado y con menor frecuencia el tercero.

Dentro de la armonía de una escala modal, se forman tres tipos de acordes principales, el **I** grado que siempre es el de Tónica, acordes cadenciales o característicos, y acordes *a evitar*. Los acordes cadenciales son aquellos que poseen la nota característica principal. Los acordes *a evitar* son aquellos en los que se encuentren ambas notas características y por ende formen el tritono, estos acordes no se utilizaran al elaborar una progresión armónica. Por último los acordes que queden simplemente se los considera como *no de tónica* y en algunos casos puede ser una expansión del **I** grado, aunque es muy importante recordar que en la armonía modal no hay sustitutos de la tónica porque ya que de por sí hay poca estabilidad y podría implicar un desplazamiento del centro tonal. Todos estos acordes pueden ser tríadas o cuatríadas (siempre que no aparezca el tritono o sería un acorde a evitar) como se observa en la figura 11. Además no es rara la utilización de acordes híbridos ya que su sonido indefinido ayuda a mantener la ambigüedad tonal



Fig. 11. Acordes dentro del modo C triadas y cuatriadas.

De igual manera ciertos enlaces dependiendo del modo, deben evitarse en las progresiones armónicas ya que podría llevar al oído hacia el modo mayor relativo, y perder la cualidad del modo en sí. En la figura 12 vemos un ejemplo de los enlaces a evitar dentro del modo frigio.

Los enlaces armónicos a evitar son:

bIII7	→ I-	implica V7/I	→ III-7
bIII7	→ IV-7	implica V7/I	→ VI-7
bIII7	→ bVIMaj7	implica V7/I	→ IMaj7
bVII-7	→ bIII7	implica II-7	→ V7
bIIMaj7	→ bVIMaj7	implica IVMaj7	→ IMaj7

Fig. 12. Enlaces armónicos a evitar dentro del modo Frigio

1.7.4 Jazz modal

El músico y analista de jazz Peter Spitzer describe que, los músicos de jazz empezaron a trabajar con aproximaciones modales en los años 1950, el jazz toma un rumbo en el que la improvisación y la música son vistas de una forma *horizontal* en escalas, más que de forma *vertical* en acordes. Al no

enfaticar en los acordes obliga a los músicos a crear interés por otros medios como la melodía, el timbre, el ritmo y la emoción. Miles Davis, siempre buscando sonoridades diferentes, utilizó aproximaciones modales en su composición *Milestones* (1958) siendo la estructura del tema AABBA, las A's en la escala de G dórico y las B's en la escala de A eólico. Pero es su siguiente álbum *Kind of Blue* (1959) es el que define un punto clave de la evolución del jazz.

Fue en *Kind of Blue* en donde aparece *So What* uno de los primeros temas de jazz modal compuesto por Miles Davis, el musicólogo Ethan Hein devela una clara influencia de la música clásica en especial *Voiles* de Debussy. Incluso antes del lanzamiento de *Kind of Blue* el uso de la armonía modal no era ajeno a otras obras musicales ya sean clásicas o populares, pero por lo general, al menos en la música popular, el uso de las escalas modales, era limitado, Spitzer destaca *Bahía* de Ary Barroso u *Old devil moon* de Burton Lane, también en el uso extendido de solos con casi nulo movimiento armónico como versiones de *Sing, sing, sing* de Louis Prima realizadas por Benny Goodman ó en los montunos de los mambos de entre 1940-1950.

Entre las composiciones de *Kind of blue* están: *So What*, *Freddie Freeloader*, *Blue in Green*, *All Blues* y *Flamenco Sketches* de los cuales tres de los temas son de Miles Davis, y *Blue in Green* y *Flamenco Sketches* co-creados por Miles y Bill Evans. *So What*, *All Blues* y *Flamenco Sketches* son

concebidos como temas modales. De esta forma en los años siguientes la música modal, y las aproximaciones modales, fueron antepuestas por otros artistas como en el trabajo de John Coltrane o Herbie Hancock en los años 60 en álbumes como *Impressions* o *A love supreme* ambos de Coltrane o *Maiden Voyage* de Herbie Hancock siendo una fuerte influencia sobre otros géneros como el rock, el pop, el funk.

1.7.4.1 Ejemplos de Jazz modal

Fig.13. Fragmento de *So What*. Tomado del *Real Book 1* 5ta Edición.

Fig.14. Fragmento de *Impressions*. Tomado del *Realbook 1* 5ta Edición.

CAPITULO II

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Metodología

2.1.1 Enfoque

Esta investigación es de tipo cualitativo, ya que según la escritora Sandín (2003), analiza y realiza un estudio de un fenómeno o una situación específica, va orientada a la comprensión en profundidad de fenómenos educativos y sociales, hacia el descubrimiento y desarrollo de un cuerpo organizado de conocimientos.

La presente investigación posee características cualitativas, ya que no hay una medición de datos ni estadísticas, al ser una aplicación directa de conocimientos técnicos, y de análisis de medios musicales, como audios y partituras.

2.1.2 Alcance de la investigación

- **Estudio Exploratorio**

Su objetivo es investigar un tema poco conocido, nuevo o desconocido, suelen ser más habituales en los enfoques cualitativos y ayudan a asentar las bases de nuevos estudios. En esta investigación al realizar composiciones inéditas dentro de un género preestablecido como

lo es yumbo o el danzante, utilizando elementos musicales de otro género en este caso del jazz, podríamos afirmar que se está realizando un estudio exploratorio.

- **Estudio descriptivo**

Al recolectar las características musicales de composiciones previas, como base para una obra inédita, estamos realizando este tipo de estudio, ya que dentro de un estudio descriptivo se busca especificar propiedades, rasgos y características de un objeto o fenómeno analizado, con el fin de analizar cómo es y de qué manera se manifiesta.

2.1.3 Métodos empleados

- **Teórico**

En este método es el cual se emplean conceptos y definiciones. (Sandoval, 1996) explica:

“Reconocer la teoría como una herramienta para orientar la investigación es fundamental en todos los métodos de investigación; no obstante, en la investigación cualitativa el desarrollo teórico muestra cierta particularidad que reside, en asumirlo como un referente o guía para realizar la comprensión y síntesis de los datos, y no como una estructura o marco dentro del

cual se ordenan los datos”.* (pp. 184) *Fundamentos de la Investigación Cualitativa.

Lo que quiere decir es que estos fundamentos teóricos nos ayudan a profundizar dentro de la investigación.

- **Empírico**

Es toda información obtenida da la realidad, o sea mediante observación directa o experimentación, que sirven para enriquecer las valoraciones teóricas. (Martínez y Guanche, 2014). Entonces al obtener información auditiva de grabaciones y visual de partituras, estamos constatando el uso de este método.

- **Inductivo**

Por definición general, el método inductivo, es del cual tomamos una premisa particular o específica para llegar a una conclusión general, las investigaciones de tipo cualitativas son inductivas porque regularmente parten de una situación específica o de casos únicos.

- **Analítico y de Síntesis**

Martínez y Guanche (2014) en el blog *Actualización docente* definen de este método lo siguiente:

“(...) consiste en la descomposición del todo en sus partes, en sus múltiples relaciones y componentes, y que la síntesis, por su parte, establece mentalmente la unión entre esas partes y determina sus relaciones apoyándose ambos en la abstracción y en la generalización.”

Que es lo que se realiza en este tipo de investigación, al analizar, y extraer las partes más relevantes de varias fuentes teóricas para sintetizarlas en los marcos conceptuales, como también en los análisis de las partituras para extraer los elementos básicos para utilizar como referencia en la elaboración de la obra inédita.

2.2 Instrumentos de investigación

- **Análisis documental de fuentes escritas y archivos.**

Porque para este trabajo investigativo se recolectó y analizó la información obtenida de textos y archivos en línea, al igual que partituras.

- **Testimonios fonéticos**

Se utilizó información de fuentes audio y video explicativos, que ayudaron a una profundización del tema investigado.

- **Audios musicales**

Porque se analizó el audio de las canciones en conjunto con las partituras.

2.3 Análisis y resultados

2.3.1 Análisis del danzante *Cuchara de Palo*

2.3.1.1 Forma

Cuchara de palo (*Cashpi Vigsha*) Danzante ecuatoriano, s. XX

José Ignacio Rivadeneira Pérez
(San Pablo del Lago, 1895 -1955)

Introducción

Musical score for the introduction of 'Cuchara de Palo'. It is written for piano in 6/8 time, featuring a Dm chord and a piano (*p*) dynamic. The score consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (Bb). The introduction is marked with a '1' above the final measure.

Musical score for the first section of 'Cuchara de Palo', marked with a red box 'A'. It begins with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The score consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (Bb). The first section is marked with a '2' above the first measure and a Bb chord above the second measure.

Musical score for the second section of 'Cuchara de Palo'. It features a piano (*p*) dynamic and a *dim.* (diminuendo) dynamic. The score consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (Bb). The second section is marked with a '3' above the first measure and chords D7, Gm, Bb, and D7 above the measures.

Musical score for the third section of 'Cuchara de Palo'. It features a piano (*p*) dynamic. The score consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (Bb). The third section is marked with a '4' above the first measure and chords Gm, D7, Gm, and D7 above the measures.

Musical score for the interlude of 'Cuchara de Palo', marked with a blue box 'Interludio'. It begins with a piano (*p*) dynamic and a *D.C.* (Da Capo) marking. The score consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat (Bb). The interlude is marked with a '5' above the first measure and a Dm chord above the second measure.

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito - Ecuador, 1997. Correos: conmusica@hotmail.com // web: ecuadorconmusica.com

Interludio

The musical score is for an interlude in G minor, spanning 48 measures. It is written in 3/4 time. The first system (measures 21-24) is enclosed in a blue box and includes a first ending bracket with two endings. Measure 21 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 24 ends with a **B** section marker. The second system (measures 25-28) features a *p* dynamic and a *f* dynamic. The third system (measures 29-32) includes a *f* dynamic. The fourth system (measures 33-36) features a *p* dynamic. The fifth system (measures 37-40) includes a *f* dynamic. The sixth system (measures 41-44) includes a *f* dynamic and a *f* *Fine* marking. The score concludes with a *D.S. al Coda y fine* instruction and a *f* *Fine* marking. Chords indicated include D7, Gm, Bb, and Dm. The piece is by Cuchara, P.O.G.

Fig. 15. Análisis de la forma de Cuchara de palo

Como vemos en la figura 15 el tema tiene una introducción que sirve también como interludio entre la parte **A** y la parte **B**, es tanta su repetición a lo largo del tema que lo podemos denominar *ostinato*. El tema es **A-A-B-B-A-B** conectando todas las partes entre sí con la introducción; Específicamente es primero la introducción, luego la parte **A**, se repite la introducción y de nuevo la parte **A**, la introducción nuevamente que nos conecta hacia la parte **B** del tema, regresa a la introducción, y de vuelta a la parte **B**, introducción para ir a la parte **A**, una última vez la introducción como interludio hacia la parte **B** y finaliza con una variación de un compás.

El ostinato dura 8 compases y aparece como introducción e interludio para conectar ambas partes del tema. La parte **A** es de 13 compases y empieza en anacrusa, la parte **B** es de 20 compases, es una forma algo inusual pero el compositor se enfoca más en los motivos formados entre frases de 2 compases.

2.3.1.2 Melodía

La melodía es bastante sencilla y va acorde al ritmo del danzante, en este caso de una de sus variaciones rítmicas aunque en conjunto con la armonía le da esa ambigüedad bimodal entre el modo mayor y menor, característico del danzante y del yumbo, usando notas de la escala menor y de los acordes de triadas, de entrada en el primer compás tenemos que el primer acorde es D menor, pero la melodía no empieza en la tónica menor sino en el b3 (el cual es el I grado relativo mayor) y luego va a la tónica, la

siguiente nota es el quinto grado de la escala menor, y regresa a la tónica, para ir hacia un E que bien podría ser entre un II grado de la escala de D menor o el VII grado de la escala mayor de F, tal como observamos en la figura 16. En el compás 10 y 11 tenemos b3, la raíz o tónica, el b7 y el b6, notas de la escala menor de D, observable en la figura 17.

Fig. 16. Análisis melódico y rítmico del compás 1-4.

Fig. 17. Notas de la escala menor en la melodía compás 10-11.

2.3.1.3 Armonía

En cuanto a la armonía de este tema se encuentra en la tonalidad de D menor. Utilizando acordes diatónicos de la escala mayor excepto por el D7 que aparece en varios compases, que es un V7 que resuelve al IVm.

Los primeros 8 compases de introducción (y en el resto de compases en que sea usada como interludio) se encuentran en **Dm o el Im**.

Luego los primeros 4 compases la parte A tienen como acorde **Bb** que es **VI mayor**, seguido de una progresión de 4 compases de **[VI - V7/IVm (que resuelve)] - [IVm] - [VI - V7/IVm] - [IVm]**, y por último lo completan una progresión de **[V7/IVm] - [IVm] - [V7/IVm] - [IVm] - [Im]**.

La parte B del tema cuenta con una progresión similar a la parte A, **[V7/IVm (D7)] - [IVm (Gm)]** y luego al **VI (Bb)** finalizando con la misma progresión de la parte A **[V7/IVm] - [IVm] - [V7/IVm] - [IVm] - [Im]**.

2.3.1.4 Ritmo

La métrica es un compás binario compuesto de 6/8. Como figura predominante tal como se ve en la partitura es la corchea, siendo usado en la melodía como un recurso repetitivo la variación del patrón característico del danzante de **(corchea – silencio de corchea – corchea – corchea – silencio de corchea – corchea)** como vemos en la figura 19. Mientras que en la sección B del tema la agrupación de las corcheas en figuras de mayor valor brindan un contraste con la parte A como se ve en la figura 20.



Fig. 18. Variante del patrón rítmico utilizado en cuchara de palo

A piano score in bass clef, 6/8 time signature. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 5 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 12. Annotations include a red box labeled 'A' above measure 5, and blue circles around specific chords in measures 6, 7, 10, and 11. Blue arrows point from the text 'Patrón básico del danzante' to these circles. Chord symbols Bb, Gm, and D7 are visible above the staff.

Fig. 19. Patrón rítmico básico del danzante en la melodía

A piano score in bass clef, 6/8 time signature, showing Part B of the 'cuchara de palo'. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 25 and ends at measure 28. The second system starts at measure 29 and ends at measure 32. The third system starts at measure 33 and ends at measure 36. Green circles highlight groups of beams in measures 27, 28, 31, 32, 35, and 36. Chord symbols Gm and Bb are visible above the staff.

Fig. 20. Parte B de cuchara de palo, agrupación de corcheas como recurso musical para contrastar la parte A.

2.3.2 Análisis de Vasija de barro

Este danzante es uno de los temas más conocidos en todo Ecuador, la música compuesta por el dúo Benítez Valencia, y la letra escrita por varios poetas de la época entre los cuales figuran Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Hugo Aleman y Jaime Valencia Gálvez.

2.3.2.1 Forma

Vasija de barro

A

1. Yo quie-ro que a mí me en-tie-rren co-mo a mis an-te - pa-
2. Ar - ci - lla co - ci - day du-ra, som-bra de ver-des co-

sa - dos, vo quie-ro que a mí me en-tie-rren co-mo a mis an-
lla-dos, ar - ci - lla co - ci - day du-ra, som-bra de ver-

te - pa - sa - dos, en el vien-tre os-cu-ro y fres - co de u-na
des co - lla - dos. Ba-rroy san - gre de mis hom-bres, sol de

ra - si - ja de ba-rroy en el vien-tre os-cu-ro y fres - co
mis an-te - pa - sa - dos, ba-rroy san - gre de mis hom-bres,

de u-na va - si - ja de ba - rro. Cuan - do la vi - da se
sol de mus an - te - pa - sa - dos. De tu na - ci ya tu

pier - da tras u - na cor - ti - na de a - ños, Cuan - do la vi - da se
vuel - vo, ar - ci - lla, va - so de ba - rro, de tu na - ci ya tu

pier - da tras u - na cor - ti - na de a - ños, vi - vi - rán a
vuel - vo, ar - ci - lla, va - so de ba - rro. Con mi muer - te

flor del tiem - po a - mo - res y de - sen - ga - ños, vi - vi -
yaz - go en ti, en tu pol - vo e - na - mo - ra - do, con mi

rán a flor del tiem - po a - mo - res y de - sen - ga - ños.
muer - te yaz - go en ti, en tu pol - vo e - na - mo - ra - do.

Fig. 21. Análisis de la forma de Vasija de barro.

El tema original posee una introducción y es de 32 compases que se repiten, éstos compases se dividen en una parte **A** y una parte **B** ambos de 16 compases respectivamente, además la melodía empieza en anacrusa. La forma completa del tema es **Introducción – A – B – A – B**. Como Pudimos apreciar en la figura 21 las ideas musicales de la sección **A** encerradas con **rojo y amarillo**, y la sección **B** con **verde y amarillo**.

2.3.2.2 Melodía

La melodía del tema refleja la sonoridad menor del tema, además de estar constituida de frases melódicas de 4 compases, que se vuelven a repetir, osea cada frase se repite 2 veces a lo largo del tema. Como podemos observar en la figura 22 y 23, cada frase mantiene la pentafonía, que es lo que caracteriza a la música ecuatoriana, además de utilizar la escala pentatónica menor a lo largo del tema.

2 de la escala menor **notas de la escala pentatonica de E menor**

5 R 2 3 4 R 7 5 4 3 4

1. Yo quie-ro que a mí me en-tie-rren co-mo a mis an-te-pa-sa-dos, yo quie-ro que a mí me en-tie-rren co-mo a mis an-lla-dos, ar-ci-lla co-ci-day du-ra, som-bra de ver-des co-

Fig. 22. Análisis melódico del compas 1 al 4.

Escala pentatónica de E menor

te - pa - sa - dos, en el vien-tre os-cu-ro y fres - co de u-na
des co - lla - dos. Ba-rro y san - gre de mis hom-bres, sol de

va - si - ja de ba-rro, en el vien-tre os-cu-ro y fres - co
mis an - te - pa - sa - dos, ba-rro y san - gre de mis hom-bres,

Fig. 23. Análisis melódico compases 9 al 13

2.3.2.3 Armonía

El tema se encuentra en la tonalidad de E menor, usando una progresión consistente en las partes **A** de **Im - III - V - Im**. Pero en la parte **B** hay un contraste armónico bastante importante, a pesar de que la melodía se mantiene alrededor de E, la armonía de esta sección va a un C mayor y luego a G mayor que juegan una función de **I - V - I** y termina regresando a la progresión menor de la parte **A**.

2.3.2.4 Ritmo

Está en una métrica de 6/8. Predominando las corcheas y negras en la melodía, y así como podemos apreciar en la figura 24 la importancia del

acento en la letra y la música le da ese ritmo yámbico característico del danzante.

The image shows two systems of musical notation for a piece in G major. The first system has three measures of the vocal line circled in green, corresponding to the lyrics: 'yo que-ro que a mí me en-tie-ren', 'co-mo a mis an-lla-dos, ar-ci-lla co-ci-da y du-ra, som-bra de ver-'. The second system has four measures, with the first measure circled in red, corresponding to the lyrics: 'te-pa-sa-dos, en el vien-tre os-cu-ro y fres-co de u-na des co-lla-dos. Ba-rr-o y san-gre de mis hom-bres, sol de'. The bass line provides a steady accompaniment.

Fig. 24. En verde acentos musicales y del verso yámbico, en rojo patrón rítmico característico del danzante.

2.3.3 Análisis del Yumbo Atahualpa

2.3.3.1 Forma

Este tema tiene una forma irregular como podemos observar en la figura 25, posee una introducción de 13 compases, luego va a la sección **A** de 14 compases, seguido por un interludio de 11 compases, que conectan hacia la sección **B** de 12 compases, se repite el interludio retorna a la sección **B** y culmina con un final de 8 compases.

Introducción

Moderato

Piano

8^{va} Gm Am Dm Am

6 Dm (8^{va}) Am Dm Am Dm

11 A F Am
Rey del Sol A - ta - hual -

16 Dm F Dm Bb
pa - in - dio re - bel - de A - ta - hual - pa des - pier - ta, en - con - tra - rás ren - di -

21 F Gm Dm Bb F
da tu ra - za que - ri - da, en me - dio de - sas ca - de - nas de blan -

26 Gm Dm Am Dm
cos per - di - da.

Interludio

30 Am Dm Am Dm

34 Am Dm Am

38 **B** Dm

42 B \flat F Gm Dm

46 Gm B \flat Gm Dm Dm **Final**

50 Am Dm Am Dm Dm Dm6

54 Am Dm Am Dm Dm6

So - mos tu ra - za A - ta - hual - pa, que siem - pree - ta - mos llo - ran -
 Y lle - ga - rá un di - a un di - a gran A - ta - hual -

do, que siem - pree - ta - mos gri - tan - do: jus - ti - cia, jus - ti - cia, ven con tual -
 pa que rom - pien - doe - sas ca - de - nas tu ra - za re - vi - va en - ton - ces

ma A - ta - hual - pa a dar - nos más vi - da.
 gran A - ta - hual - pa se - rás nue - va vi - da.

Re - gre - sa A - ta - hual - pa tu ra - za gri - ta A - ta - hual - pa.

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana / Adaptación piano: Pablo Guerrero
 CONMUSICA Editores. Quito - Ecuador, 2005. Correos electrónicos: conmusica@hotmail.com // musicaecuatoriana@yahoo.com

Fig. 25. Análisis de la forma del Yumbo Atahualpa.

2.3.3.2 Melodía

Similar al danzante utiliza la escala pentatónica menor y también notas de la escala menor, la sección A mantiene frases melódicas de 3 compases que se desarrollan a 4 compases, en contraste la sección B tiene motivos de 2 compases, que luego van a melodías de 3 compases similares a las de la sección A, además del uso de saltos de cuartas o quintas para culminar frases como vemos en la figura 26; En la parte B tenemos como contraste el uso del semitono como podemos observar en la figura 27.

Fig. 26. Análisis melódico del compás 14 al 19.

Fig. 27. Análisis melódico compás 39 al 43.

2.3.3.3 Ritmo

La métrica es de 6/8. Predomina el uso de corcheas y negras en la melodía, además del uso del patrón rítmico característico del yumbo o variaciones del mismo. El acompañamiento también refuerza a la melodía al emplear el patrón rítmico de **corchea – negra – corchea – negra** o variantes del mismo como podemos ver en la figura 28.

The image shows a musical score for piano and voice, measures 11 to 20. The score is in 6/8 time. The piano part is written in two staves (treble and bass clef). The voice part is written in a single staff with lyrics. The score is annotated with red and blue circles and ovals highlighting specific rhythmic patterns. A red box labeled 'A' is placed above the piano part in measure 14. The annotations include: red circles around chords in the piano part and notes in the voice part; blue ovals around the piano part's accompaniment pattern; and red circles around notes in the voice part.

Fig. 28. Análisis rítmico compases 11 al 20.

2.3.3.4 Armonía

La tonalidad del tema se encuentra en D menor. La armonía en la introducción empieza en un **Im6** y va hacia un **V** menor luego al **I** menor, esta progresión **Vm - Im** se mantiene hasta que termina la introducción. En la sección A pasa a 2 compases de F mayor que es el **III** grado resolviendo la idea musical en D menor que es el **I** grado, esta estructura se repite una vez más, para luego ir a una cadencia de **VI - III - IV - I** que se vuelve a repetir. El interludio utiliza la misma progresión **Vm - Im** para luego en la sección B mantener el **Im** durante 4 compases, para ir de nuevo con la cadencia **VI - III - IV - I** y finalizar la sección B con una progresión **IV - VI - IV - I**. Por último

los 8 compases del final del tema al igual que la introducción y el interludio se mantiene $V_m - I_m$ y cierran el tema con un acorde I_m6 .

2.3.4 Análisis de ApamuyShungo

2.3.4.1 Forma

Como podremos observar a continuación en la figura 29 el tema está compuesto de una introducción que va directamente hacia un estribillo de 4 compases el cual sirve para conectar entre sí a todas las partes del tema, la melodía principal se divide en sección A y B y finaliza en 5 compases. En resumen es:

***Intro – (Estribillo – Parte A) x2 – (Estribillo – Parte B) x2 – Estribillo –
Final***

Apamuy Shungo

(Yumbo)

Texto y arreglo: Gerardo Guevara

Melodía: Tradicional

Introducción $\bullet = 50$ Yumbo $\bullet = 88$

Soprano *f* Ha-tum Ru pay A-pa muy Shun gu *p* tun dum

Contralto *f* Ha tum Ru pay A pa muy Shun gu *p* tun dum

Tenor *f* Ha tum Ru-pay A pa-muy Shun-gu tun dum tun dum tun dum

Bajo *f* Ha tum Ru-pay A pa-muy Shun-gu tun dum tun dum tun dum

Estribillo

A

tun dum tum tun dum tun dum tum tun tum tun tum tum *mf* tum *f* Ha-tum ru pay can a-

tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum *mf* Ha-tum ru-pay can A-

tun-dum tun dum

pa-muy can sai cu-nuy *mf* Ha-tum ru pay cu-ya rin chi tu-cuy shun go shun

pa muy can-sai cu-nuy *mf* Ha tum ru pay cu ya rin chi tu cuy shun go shun

pa muy can-sai cu-nuy *mf* Ha tum ru pay cuya rin chi tu cuy shun go shun

tundumtundum - tun dum *mf* tundum tundum tundumtundum tun-dum - tun dum -

al ♩ **Estrillo**

go 2^{a} tun dum tum tun dum tun dum tum tun dum tun dum tun dum tun tum
 go 2^{a} tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum
 go 2^{a} tun dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum
 tum dum tum dum 2^{a} tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tum dum

B

mf Tar-pu-ran-chi all-pa-ri-cu-ran-chi chu-ri *mp* Tai-ta yu-ca-pag
mf Al pa ta Tar puy chie Tu cuy-chu ri chu-ri *mp* Tai ta yu-ca-pag
mf Al pa ta Tar puy-chie Tu cuy-chu ri chu-ri *mp* Tai ta yu-ca-pag
mf tun dum-tun dum-tun al pa ta - Tu cuy-chu ri cum tun dum *mp* Tai ta yu-ca-pag tun dum

Estrillo

1. tai-ta-tu-cui-pag pag 2^{a} tun dum tum tun dum tun dum tum tun dum
 tai-ta-tu-cui-pag pag 2^{a} tun dum tum dum tum tum tum dum tum tum dum
 tai-ta-tu-cui-pag pag 2^{a} tun dum tum dum tum dum tum dum
 tai-ta-tu-cui-pag tun dum pag tun dum 2^{a} tun dum tun dum tun dum tun dum

B

mf
tar-pu-ran-chi all-pa-ri-cu-ran-chi-
mf
Al pa ta Tar puy chic Tu cuy-chu ri
mf
Al pa ta Tar puy-chic Tu cuy-chu ri
mf
tar-pu-ran-chi all-pa-ri-cu-ran-chi-
mf
Al pa ta Tar puy chic Tu cuy-chu ri
mf
Al pa ta Tar puy-chic Tu cuy-chu ri

mp
chu-ri Tai-ta yu-ca-pag tai-ta-tu-cui pag pac
mp
chu-ri Tai ta yu-ca-pag tai-ta-tu-cui pag pac tun dum
mp
chu-ri Tai ta yu-ca-pag tai-ta-tu-cui pag pac
mp
cum tun dum Tai ta yu-ca-pag tun dum tai-ta-tu-cui-pag tun dum pac tun dum

Estribillo

Musical score for the 'Estribillo' section of Apamuy Shungo. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*. The lyrics are 'tun dum tun dum' repeated across the staves.

Final

Musical score for the 'Final' section of Apamuy Shungo. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* and *mf*. The lyrics are 'tun dum tun dum', 'Ha-tun Ru pay', and 'Ha tum Ru pay'.

Fig. 29. Análisis de la forma de la partitura de Apamuy Shungo.

2.3.4.2 Melodía

La melodía utiliza la escala pentatónica, gira en torno a la tonalidad del tema que en este caso es D menor como podemos ver en la figura 30, la introducción contrasta y nos adentra al tema al utilizar saltos de cuartas y notas más largas, la sección A mantiene frases melódicas de 3 compases en las que se usa notas de la escala pentatónica menor, mientras que la sección B son frases de 4 compases y en las que encontramos saltos de 8vas en la melodía, también el uso de notas de la escala mencionada.

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Apamuy Shungo'. The top system covers measures 10 to 15. It features a vocal line with lyrics 'tun dum tum tun dum tun dum tum' and a piano accompaniment. A 3-measure phrase in the piano part is circled in orange, with an arrow pointing to it from the label '3 grado de Dm'. A red box labeled 'A' is placed above measure 14. The bottom system covers measures 16 to 20. It features a vocal line with lyrics 'pa-muy can sai cu-nay' and 'Ha-nu-mru pay cu-ya rim chi tu-cuy shun go shun'. A 3-measure phrase in the piano part is circled in blue, with an arrow pointing to it from the label 'frase de 3 compases'. Other annotations include 'Im7' with an arrow pointing to a chord in measure 17, and 'mf' dynamic markings.

Fig. 30. Análisis melódico de los compases 10 al 15 de Apamuy Shungo.

2.3.4.3 Ritmo

En cuanto a la métrica en la que está el tema es de 6/8. Además tal como se ve en las partituras hay un claro predominio del patrón rítmico característico del yumbo **corchea – negra – corchea – negra**. Además de utilizarse casi únicamente el uso de corcheas para mantener una agilidad en el estribillo. Tal como veremos a continuación en la figura 31 vemos que se ha enfatizado los acentos naturales en el primer y cuarto tiempo.

uso de corcheas para agilizar el estribillo

The image shows a musical score with four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Spanish. The bottom two staves are instrumental lines. Annotations include red circles around notes, blue and green ovals around phrases, and arrows pointing to specific rhythmic features. Labels include 'al S', 'Estribillo', 'B', 'acento 1er tiempo', 'acentos en el 4to tiempo', and 'Patrón básico del danzante'.

Fig. 31. Análisis rítmico del estribillo y los primeros compases de la parte B compases 18 al 25.

2.3.4.4 Armonía

El tema está en la tonalidad de D menor, Los compases del estribillo se encuentran en el I grado menor, en la sección A el tema empieza con el arpeggio de D menor 7 que es el I grado, para luego ir a G menor que es el IV grado menor dentro de la tonalidad. En la sección B se pasa a un Bb que es el VI mayor, aunque la melodía sigue girando en torno a D, yendo hacia un G menor, luego un D7 que resuelve IV grado menor, Gm, como una ligera

sensación de modulación pasajera hacia el IV grado, pero que termina regresando a D menor, que es el acorde dentro de los compases finales.

2.3.5 Análisis del tema So What

The image shows a handwritten musical score for the jazz standard "So What" by Miles Davis. The score is written in 4/4 time and includes parts for trumpet, saxophone, bass, and drums. The title "SO WHAT" is written in large, bold letters at the top. The composer's name "MILES DAVIS" and the number "399." are written in the top right corner. The score is annotated with various markings and circles:

- Annotations:** "top note" and "trompeta melodía" are written in black ink. "ostinato" is written in yellow ink. "melodía secc. rítmica" is written in red ink. "B" is written in a green box. "A" is written in a green box. "D-7 (MELM)" is written in black ink. "D.S. al fine" is written in black ink. "SOLAS EN ENTIRE PARR:" is written in black ink.
- Handwritten Circles:** Red circles highlight specific melodic lines in the trumpet and saxophone parts. Blue circles highlight specific chord voicings in the bass and piano parts. Green circles highlight specific notes or chords in the saxophone and piano parts.
- Other Markings:** "MID. SAX" and "BASS LINE ONLY" are written in black ink. "1." and "2." are written in black ink. "D-7" is written in black ink. "D.S. al fine" is written in black ink. "SOLAS EN ENTIRE PARR:" is written in black ink.

Fig. 32. Análisis de la partitura de So What

2.3.5.1 Forma

La forma de este tema es bastante regular, ya que divide todas sus secciones en 8 compases, y posee una forma típica de la mayoría de los standards de jazz la cual es **A – A – B – A** y posteriormente la sección de solos sobre la forma. Entre la parte **A** y **B** el contraste se halla en el cambio de tonalidad por medio tono ascendente de **D dórico** a **Eb dórico**.

2.3.5.2 Armonía

El tema se encuentra principalmente en D dórico, en las secciones A. Y en la sección B modula a Eb dórico, Tiene una estructura armónica bastante simple de sólo el acorde de tónica, ya que lo que buscaba el compositor era resaltar la melodía modal en la que se basa este tema. Aunque en el segundo motivo melódico, el que se encuentra encerrado en un círculo azul en la figura 32 refleja un voicing por cuartas, en el que se encuentra notas del **II** grado del acorde característico y que resuelve al acorde de tónica.

2.3.5.3 Melodía

En la famosa interpretación de este tema del álbum *Kind of blue* La melodía se encuentra repartida entre la sección rítmica y la trompeta, el bajo realiza una sucesión de notas pertenecientes a la escala dórica alternando su resolución entre la tónica o la quinta como pudimos ver en la figura 32 encerrado en un círculo rojo, mientras que el piano complementa con dos voicings de cuartas que como ya mencionamos previamente contiene el **II**

grado que es un acorde característico resolviendo al I que es de tónica, mientras la trompeta hace la top note de los dos voicings que son la 6ta y la 5ta respectivamente.

2.3.5.4 Ritmo

La métrica está en 4/4. Al ser un tema de jazz las corcheas se leen con swing, además los dos motivos que componen la melodía contrastan entre sí, en el que el primero usa más notas pero son cortas (corcheas) y finalizan a un sonido largo, mientras que el segundo motivo el acorde en el piano en conjunto con la trompeta, es una nota larga hacia una corta, y consta en el realce de dos notas.

2.3.6 Análisis de Impressions

220.

(UP) **IMPRESSIONS** - COLTRANE

A D-7 **motivo ritmico**

B Eb-7

A D-7

JOHN COLTRANE - "IMPRESSIONS"

Fig. 33. Análisis de la partitura de Impressions

2.3.6.1 Forma

Este tema también de jazz modal posee una forma idéntica a *So What* de Miles Davis, ya que de la misma manera divide todas sus secciones en 8 compases, y posee una forma **A – A – B – A** y posteriormente la sección de solos sobre la forma.

2.3.6.2 Armonía

La estructura armónica se mantiene estática sobre el **I** grado del modo dórico. Al igual que *So What* hay un cambio de tonalidad entre las secciones **A** y **B** un medio tono ascendente o sea de **D dórico** hacia **Eb dórico**.

2.3.6.3 Melodía

Tiene una influencia muy grande de la *Pavanne* de Morton Gould (1942) ya que utiliza uno de los motivos melódicos de ésta obra. La melodía gira en torno a la tónica del tema pero para realizar un análisis melódico más profundo la frase musical de 8 compases en la que se basa todo el tema, lo podríamos subdividir en tres motivos como vimos dentro de la figura 33, en rojo se encuentra el primero que es más como una exploración usando pocas notas de la escala de D dórico en la melodía para empezar a salir un poco de la tónica y regresando a ella, en la elipse celeste vemos como se deconstruye el ritmo en notas menos ligadas, se usan más notas de la escala e incluso saltos un poco más grandes e igual regresando a la tónica, para finalizar usa como pivote a la nota característica de la escala un salto hacia la 3ra que es la tónica y un descenso a la 5ta para finalizar la frase dejando un final sin resolución.

2.3.6.4 Ritmo

La métrica está en 4/4, y se leen las corcheas con swing. Dentro de la frase melódica de 8 compases tenemos que el segundo motivo genera un poco de contraste dentro de la misma frase. También podemos observar el uso de notas largas, las cuales son la tónica y también la 5ta.

2.3.7 Resultados

De los análisis realizados a éstas obras musicales podemos definir qué elementos musicales utilizaremos para la composición de las dos obras.

Del Danzante:

- La métrica de 6/8
- La forma general A – B
- La doble repetición de una frase melódica.
- La célula rítmica base del danzante y sus variaciones.
- Los saltos de intervalos en la melodía.
- La sonoridad bimodal
- El tempo lento

Del Yumbo:

- La métrica de 6/8
- La forma general A – B
- La doble repetición de una frase melódica.
- Los motivos melódicos de 2 o 3 compases
- La célula rítmica base del yumbo y sus variaciones.

- Los saltos de intervalos en la melodía.
- La sonoridad bimodal
- El tempo rápido

Del Jazz modal:

- La composición en un modo que no sea mayor o menor.
- El cambio de modulación entre secciones como forma de contraste.
- La repetición en los motivos melódicos o rítmicos.
- La idea de repetición de una estructura armónica.
- La idea de un motivo de dos notas.
- La creatividad del desarrollo rítmico y melódico de un motivo melódico.

CAPITULO III

LA PROPUESTA

3.1 Título de la propuesta

Creación de los temas musicales *Yumbo Frigio* y *Elementos*.

3.2 Justificación de la propuesta

El motivo de componer un Yumbo y un Danzante es porque además de formar parte de nuestros géneros nacionales, estos son los que nacieron dentro de nuestro territorio, también de los más ancestrales, son bastante representativos de nuestros antepasados y parte de nuestra cultura y memoria colectiva.

En lo personal me gusta del Yumbo esa sensación de fuerza, reivindicación y hasta cierta alegría dentro de un sonido melancólico, me parece que es un género que impacta mucho. Del danzante me gusta bastante en cambio su sonoridad melancólica, de todos los temas ecuatorianos que he escuchado uno de los que más me transmite emoción es *Vasija de barro*.

Finalmente desde un punto de vista musical, me produce cierta fascinación, de que compartan varias similitudes entre sí estos dos géneros, si bien antes había escuchado el yumbo, del cual sinceramente conocía muy poco, no sabía previo a esta investigación que estos géneros en varios aspectos son bastante similares.

3.3 Objetivo

Componer dos temas musicales en los géneros Yumbo y Danzante, conservando su sonoridad folclórica, mediante la aplicación de recursos modales, e ideas musicales y motivos rítmico – melódicos presentes en la música nacional y la armonía modal.

3.4 Descripción

- *Yumbo frigio* es un yumbo instrumental compuesto dentro del modo frigio. De un carácter festivo dentro de la sección A y un poco nostálgico en la sección B.
- *Elementos* es una canción compuesta dentro del género danzante y en modo dórico, con una sonoridad melancólica, que habla sobre el anhelo de lo que quisiéramos de un ser amado.

3.5 Partitura de la primera propuesta

YUMBO FRIGIO

EDUARDO ALVARADO IDROVO

A YUMBO ♩. = 100

PANPIPES

PIANO

ELECTRIC BASS

PERCUSSION

P.P.

PNO.

E.B.

PERC.

Fig. 34. Partitura del yumbo *Yumbo frigio*. Pág. 1

2 YUMBO FRIGIO

P.P. 

PNO. 

E.B. 

PERC. 

P.P. 

PNO. 

E.B. 

PERC. 

Fig. 35. Partitura del yumbo *Yumbo frigio*. Pág. 2

YUMBO FRIGIO

3

P.P. *f* 17

E MIN G G E MIN E MIN G G E MIN

PNO. *f* 17

E.B. *f* 17

PERC. *f* 17

P.P. *mf* 21

E MIN E MIN E MIN E MIN

PNO. *mf* 21

E.B. *mf* 21

PERC. *mf* 21

Fig. 36. Partitura del yumbo *Yumbo frigio*. Pág. 3

4 **B** YUMBO FRIGIO

P.P. 25

AMIN AMIN AMIN AMIN

PNO. 25

AMIN *mp* AMIN AMIN AMIN

E.B. 25 *mp*

PERC. 25 *mf*

P.P. 29

G G G G

PNO. 29

G G G G

E.B. 29

PERC. 29

Fig. 37. Partitura del yumbo *Yumbo frigio*. Pág. 4

YUMBO FRIGIO

5

P.P. 33

F F F F

PNO. 33

E.B. 33

PERC. 33

P.P. 37

E MIN E MIN E MIN E MIN

PNO. 37 *mf*

E.B. 37 *mf*

PERC. 37 *mf*

Fig. 38. Partitura del yumbo *Yumbo frigio*. Pág. 5

6 YUMBO FRIGIO

P.P. 

E MIN E MIN E MIN E MIN

PNO. 

E MIN E MIN E MIN E MIN

E.B. 

PERC. 

Interludio

P.P. 

E MIN E MIN E MIN E MIN

PNO. 

E MIN E MIN E MIN E MIN

E.B. 

PERC. 

Fig. 39. Partitura del yumbo *Yumbo frigio*. Pág. 6

The musical score for 'Yumbo Frigio' on page 7 consists of two systems of staves. The first system covers measures 49 to 52, and the second system, marked with a box 'A', covers measures 53 to 56. Each system includes staves for P.P. (Percussion), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), and PERC. (Percussion). The P.P. and PERC. staves show rhythmic patterns with accents. The PNO. and E.B. staves show chords, with 'EMIN' chords indicated below the notes. A '2' marking is placed above the first measure of each 4-measure phrase in both systems.

Fig. 40. Partitura del yumbo *Yumbo frigio*. Pág. 7

P.P. 

 57 E MIN E MIN E MIN E MIN

PNO. 

 57

E.B. 

 57

PERC. 

 57

P.P. 

 61 *f* E MIN G G E MIN E MIN G G E MIN

PNO. 

 61 *f*

E.B. 

 61 *f*

PERC. 

 61 *f*

Fig. 41. Partitura del yumbo *Yumbo frigio*. Pág. 8

The musical score for 'Yumbo Frigio' on page 9 consists of four staves: P.P., PNO., E.B., and PERC. The P.P. staff features a melodic line in 7/8 time with a *mf* dynamic and a 65 BPM tempo marking. The PNO. staff is divided into two systems: the upper system has a treble clef with a *mf* dynamic and a 65 BPM tempo marking, and the lower system has a bass clef with a *mf* dynamic. The E.B. staff has a bass clef with a *mf* dynamic and a 65 BPM tempo marking. The PERC. staff has a drum set symbol with a *mf* dynamic and a 65 BPM tempo marking. The PNO. and PERC. staves include rhythmic patterns with accents (>) and slurs. The P.P. staff includes four measures of music, each with an 'E MIN' chord marking below it. The PNO. and PERC. staves have four measures of music, with the PERC. staff showing a drum pattern of eighth notes and a final measure with a half note.

Fig. 42. Partitura del yumbo *Yumbo frigio*. Pág. 9

3.5.1 Análisis musical de la propuesta: *Yumbo Frigio*

3.5.1.1 Forma

A – B – INTERLUDIO – A – B – A

SECCIÓN	COMPASES
A	24
B	20
INTERLUDIO	8
A	24
B	20
A	16

Cuadro 2. Forma de la propuesta Yumbo Frigio

3.5.1.2 Armonía

El Tema se encuentra en E frigio, la sección A del tema en los primeros 16 compases se encuentran en un solo acorde que es el de tónica el I grado de la escala de E frigio, en los siguientes 4 compases se presenta un enlace **I - bIII - I** para darle un poco de ambigüedad sonora al tema como si estuviese en G como podremos ver más adelante en la figura 44 en los compases 17 al 20, ya que la bimodalidad es un elemento característico en la música ecuatoriana, y en los 4 compases siguientes se mantiene el I grado menor.

Mientras que la sección B la cual se encuentra en 20 compases, los primeros 4 compases modulan directamente a Am y va descendiendo a los siguientes 4 compases hacia G, y los siguientes 4 compases desciende a F y los últimos 8 a Em que son el motivo que nos mantiene anclados al sonido frigio del tema. El motivo melódico de la sección B se mantiene igual pero va descendiendo un tono cada 4 compases lo que ayuda a brindar una sonoridad ambigua utilizando los mismos grados de la escala frigia compartidos con el modo eólico, usando como influencia los contrastes entre secciones mediante el uso de la modulación en los temas de jazz modal como *So what* e *Impressions*, añadiendo la ambigüedad bimodal característica de la música nacional.

También tenemos un Interludio de 8 compases en Em para llevarnos a la repetición de la sección A y B, para finalmente terminar en una sección A *incompleta* de los últimos 16 compases ya que los últimos 8 compases de la sección B ya tienen la misma progresión y melodía de los primeros 8 compases de la sección A.

3.5.1.3 Melodía

La melodía del tema a lo largo de la obra hace alusión a las notas de la escala frigia, mediante el uso de la nota característica se emplea algo que es inusual en la música folclórica ecuatoriana, el uso del medio tono entre E y F (b2 y a la vez nota característica de la escala) del motivo melódico recurrente, acompañado de las otras notas de la escala frigia y los saltos alusivos a la

escala pentatónica y también el estar en un modo que comparte varias notas con el modo menor convencional permiten que haya una consonancia entre una sonoridad modal y a la vez una sonoridad folclórica tradicional como se aprecia en la figura 43.

Mientras que en la sección B del tema, tenemos notas de la escala frigia, pero que cumplen otra función debido a los acordes presentes, como se muestra en la figura 44 en rojo están las notas analizadas en la función que cumplen en el nuevo centro tonal, debido a la armonía implementada en dicha sección; y en azul los grados correspondientes dentro de la escala frigia.

Fig. 43. Análisis melódico de los compases 17 al 24

Fig. 44. Análisis melódico de los compases 25 al 36 de la sección B

3.5.1.4 Ritmo

El tema tiene una métrica de 6/8. Se utiliza la célula rítmica característica del yumbo y sus variaciones tanto en la melodía como en la sección rítmica, la repetición de varios motivos rítmicos es importante para afianzar la melodía del tema en diferentes partes de la obra, estas repeticiones son importantes en los yumbos analizados, que por lo general se repiten varias veces el mismo motivo rítmico y melódico a lo largo de toda una obra, de igual manera en los temas de jazz analizados, por lo que la repetición es un elemento musical importante. En la melodía de la sección A predomina el patrón del yumbo, como podemos ver en la figura 45.

The figure shows a musical score for measures 13 to 20. It consists of five staves: P.P. (Piano/Percussion), PNO. (Piano), E.B. (Electric Bass), and PERC. (Percussion). The P.P. staff has four measures with notes circled in red and green. The PNO. staff has four measures with notes circled in blue and red. The E.B. staff has four measures with notes circled in orange. The PERC. staff has four measures with notes circled in orange. The score includes chord symbols (E MIN, G) and dynamic markings (f).

Fig. 45. Análisis rítmico uso del patrón del yumbo en los compases 13 al 20.

En la sección B tenemos un contraste rítmico en el que se utilizan figuras más largas en la melodía, pero sin variar el patrón rítmico en la sección rítmica, a continuación vemos en la figura 46 el uso de negras con puntos al inicio y al final del motivo melódico en la parte B, como también fragmentos con el ritmo trocaico.

4/4 **B**

P.P. 25 YUMBO FRIGIO

PNO. 25 A MIN A MIN A MIN A MIN

E.B. 25

PERC. 25

Fig. 46. Ritmo en la sección B de la propuesta compases 25 al 28.

En el interludio se utilizaron sucesiones de corcheas y notas de la escala frigia en forma descendente para contrastar con el tema como se señala en la figura 47.

Interludio

P.P. 45 E MIN E MIN E MIN E MIN

PNO. 45 mf

P.P. 49 E MIN E MIN E MIN E MIN

PNO. 49

Fig. 47. Análisis rítmico del interludio compases 45 al 51.

3.6 Partitura de la segunda propuesta

SCORE

ELEMENTOS

EDUARDO ALVARADO IDROVO

DANZANTE ♩ = 50

Intro

The score is written for five parts: PANPIPES, PIANO, ELECTRIC BASS, PERCUSSION, and P.P. (Piano/Panpipes). The tempo is marked as DANZANTE ♩ = 50. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The score begins with an 'Intro' section. The P.P. part has lyrics: PIER TA NE CON DUL ZOR BRISA DEL RIO CAN CION DES. The score includes dynamic markings such as *p* and *mf*. The P.P. part is marked with a box 'A' above the first measure. The PIANO part has a '5' above the first measure. The ELECTRIC BASS part has a '5' above the first measure. The PERCUSSION part has a '5' above the first measure.

Fig. 48. Partitura del danzante *Elementos*. Pág. 1.

P.P. 9 PIER TA ME CON VA LOR IM PA VI DA TIE RRA TEM BLO TEM

PNO. 9

E.B. 9

PERC. 9

D_m *D_m* *E_m* *D_m*

P.P. 13 BLO TEM BLO DES

PNO. 13

E.B. 13

PERC. 13

mf *mf* *mf* *mf*

mp *mp* *mf* *mf*

Fig. 49. Partitura del danzante Elementos. Pág. 2

The musical score is divided into two systems, each with four staves. The first system covers measures 17-20, and the second system covers measures 21-24. The vocal line (P.P.) includes lyrics in Spanish. The piano accompaniment (PNO.) and electric bass (E.B.) parts are indicated by diagonal slashes, suggesting they are to be played as a continuous accompaniment. The percussion part (PERC.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

System 1 (Measures 17-20):

- P.P. (Vocal):** PIER TA ME CON CA LOR PE DA CI TO DE LUZ MI SOL DES
- Chords:** D_m, D_m, E_m, D_m
- PNO. (Piano):** Measures 17-20
- E.B. (Electric Bass):** Measures 17-20
- PERC. (Percussion):** Measures 17-20

System 2 (Measures 21-24):

- P.P. (Vocal):** PIER TA ME CON TU VOZ LLU VIA SE RE NA CAN CION TIE
- Chords:** D_m, D_m, E_m, D_m
- PNO. (Piano):** Measures 21-24
- E.B. (Electric Bass):** Measures 21-24
- PERC. (Percussion):** Measures 21-24

Fig. 50. Partitura del danzante Elementos. Pág. 3

P.P. 25 RRA VA LOR PA

PNO. 25

E.B. 25

PERC. 25

D_m *D_m* *D_m* *D_m*

Interludio

P.P. 29 SION FUE GO A *mp*

PNO. 29

E.B. 29

PERC. 29

E_m *E_m* *D_m* *D_m*

Fig. 51. Partitura del danzante *Elementos*. Pág. 4

The musical score is divided into two systems, each with five staves. The first system (measures 33-36) includes a vocal line (P.P.) with lyrics "GUA A MOR VIEN" and chords E_m , E_m , D_m , D_m . The piano accompaniment (PNO.) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The electric bass (E.B.) and percussion (PERC.) parts mirror this rhythmic pattern. The second system (measures 37-40) is marked with a box containing the letter 'B'. The vocal line (P.P.) has lyrics "TO CIA MOR SE LLE VOEL DO" and chords F , F , f , F . The piano accompaniment (PNO.) continues with the same rhythmic pattern, but the right hand has a melodic line. The electric bass (E.B.) and percussion (PERC.) parts also continue with the rhythmic pattern, with the bass line having a melodic line and the percussion having a pattern of eighth notes.

Fig. 52. Partitura del danzante Elementos. Pág. 5

P.P. 41 LOR VIEN TO SE LLE VOEL DO LOR
D_m *f* *F* *F* *mf* *D_m*

PNO. 41

E.B. 41 *D_m* *F* *F* *D_m*

PERC. 41 > > > > > > > >

P.P. 45 DES PIER TA ME CON CA LOR PE DA CI TO DE LUZ MI
D_m *mf* *D_m* *D_m* *E_m*

PNO. 45

E.B. 45 *D_m* *mf* *D_m* *D_m* *E_m*

PERC. 45 > > > > > > > >

Fig. 53. Partitura del danzante Elementos. Pág. 6

P.P. 49 SOL DES PIER TA ME CON TU VOZ LLU VIA SE RE NA CAN

D_m *D_m* *D_m* *E_m*

PNO. 49

E.B. 49

PERC. 49

P.P. 53 CION CAN CION DEA MOR

D_m *mp* *D_m* *D_m* *f* *D_m*

mp *p*

D_m *D_m* *D_m* *D_m*

mp *p*

PERC. 53 *mp*

Fig. 54. Partitura del danzante Elementos. Pág. 7

3.6.1 Letra

Despiértame con dulzor brisa del río canción,

Despiértame con valor impávida tierra tembló, tembló.

Despiértame con calor pedacito de luz mi sol,

Despiértame con tu voz lluvia serena canción, canción.

Tierra, valor. Pasión, fuego.

Agua, amor. Viento, clamor.

Se llevo el dolor

Viento se llevo el dolor.

Despiértame con calor pedacito de luz mi sol

Despiértame con tu voz lluvia serena canción

Canción de amor.

3.6.2 Análisis musical de la propuesta: Elementos

3.6.2.1 Forma

INTRO – A – INTERLUDIO – B

SECCIÓN	COMPASES
INTRO	4
A	24
INTERLUDIO	8
B	20

Cuadro 3. Forma de la propuesta Elementos

3.6.2.2 Armonía

La tonalidad del tema es D dórico, los primeros 4 compases solo interviene la sección rítmica en Dm el cual es el acorde de tónica. La sección A cuenta con 24 compases, de los cuales los primeros 8 compases tienen una progresión **I - I - II - I** la tónica y el segundo grado que es uno de los acordes característicos dentro del modo dórico. Los 4 compases siguientes tienen sólo el acorde de tónica Dm, se repiten estos 12 compases con la misma progresión y finaliza la sección A.

Los siguientes 8 compases corresponden al Interludio del tema, con una progresión de **II - II - I - I** que se repiten. Los 4 compases que van

después pertenecen a la sección B y están en F modulando por unos momentos a F pero regresando a la tónica en los siguientes 4 compases que tienen una progresión **I - III - III - I** y los 8 compases que siguen dentro de la sección B son un retorno a la frase melódica principal de la obra con una estructura **I - I - I - II**, para luego finalizar en 4 compases de la tónica.

3.6.2.3 Melodía

La melodía dentro del tema empieza en anacrusa, primero utilizando notas del arpeggio Dm ascendente y descendentemente, seguido de un motivo, que utiliza la escala dórica, por contener la 6ta mayor dentro la melodía, como veremos en la figura 55 estos dos motivos constituyen la frase melódica principal de éste danzante.

Los siguientes 4 compases son una repetición de esta frase melódica, pero finalizando en 4 compases en los que se repiten dos veces las dos últimas notas en que culmina la frase melódica principal, es importante porque este motivo es el cual se desarrollará melódicamente más adelante en el interludio del tema, y nos conectará a la sección B. Para finalizar la sección A se repite nuevamente todos estos compases.

ELEMENTOS

EDUARDO ALVARADO IDROVO

DANZANTE ♩ = 50

Intro **anacrusa** **R**

PANPIPES

PIANO

P.P.

PNO.

PIER TA NE CON DUL ZOR BRU SA DEL RI O CAN CION DES

Fig. 55. Análisis melódico de los compases 4 al 8

El interludio, que inicia en el compás 28, como mencionamos previamente se compone en el desarrollo melódico de las dos últimas notas que conforman la frase melódica principal de la sección A lo vemos en la figura 56. Este motivo fue pensado mediante la *aparente* nota solitaria que lleva la trompeta de *So What* que también es únicamente dos notas que realiza a lo largo del tema y el desarrollo melódico de *Impressions*, lo que nos lleva al clímax del tema en la sección B. Este motivo empieza dentro de lo que termina la sección A y culmina a inicios de la sección B,

4 **fragmento parte de la sección A** **R** **b3**

P.P. 25 RRA VA LOR PA

PNO. 25 D_m D_m D_m D_m

Interludio **4** **4** **R** **b3**

P.P. 29 SION FUE GO A *mp*

PNO. 29 E_m E_m D_m D_m

4 **4** **R**

P.P. 33 GUA A MOR VIEN *mf*

PNO. 33 E_m E_m D_m D_m

Fig. 56. Análisis melódico del interludio compases 28 al 35.

Finalmente en la sección B que empieza utilizando este motivo rítmico, escala hacia la dominante de F, que también es el b7 del modo dórico, para descender a la tónica desde la 6 como veremos en la figura 57. Se repite nuevamente estos intervalos, y culmina la sección con la misma melodía de los últimos 12 compases de la parte A.

Interludio 4 R

B 5

Fig. 57. Análisis melódico de los primeros compases de la parte B compases 37 al 41.

3.6.2.4 Ritmo

La métrica de este danzante es de 6/8. En la sección rítmica en especial entre el piano y la percusión se mantiene el patrón básico del danzante y sus debidos acentos, le dan una consistencia de la sonoridad característica del danzante a la obra. Dentro de la melodía en general ha sido más libre usando

variaciones, pero respetando los acentos, para obtener esa sonoridad de ritmo yámbico.

La parte A del tema la melodía del motivo melódico principal, utiliza corcheas para darle un poco más de agilidad al movimiento de los notas como arpeggios y escala como vemos en la figura 58.

The image shows a musical score for a piece titled "Danzante" with a tempo of 50. It is divided into two parts: "Intro" and "A".

Intro: The top staff is for "PANPIPES" and the bottom two staves are for "PIANO". The piano part features a rhythmic pattern of arpeggiated chords, with the first four measures circled in green. The chords are labeled as D_m. The tempo is marked as 50.

Section A: The top staff is for "P.P." (Panpipes) and the bottom two staves are for "PNO." (Piano). The piano part features a rhythmic pattern of chords, with the first four measures circled in red. The chords are labeled as D_m, D_m, E_m, and D_m. The lyrics are: "PIER TA NE CON DUL ZOR BRU SA DEL TI O CAN CION DES".

Fig. 58. Análisis rítmico compases 1 al 8.

En el interludio la importancia de los silencios ayuda a generar una sensación de *incertidumbre* para llegar al clímax del tema, además de ser un buen contraste entre la sección A y B. el motivo rítmico de corchea y negra conecta bien ambas secciones como vemos en la figura 59.

A

P.P. 21 PIER TA ME CON TU VOZ LLU VIA SE RE NA CAN CION

P.P. 25 RRA VA LOR PA

Interludio

P.P. 29 SION FUE GO A

P.P. 33 GUA MOR VIEN

B

P.P. 37 TO CIA MOR SE LLE VOEL DO

Fig. 59. Análisis rítmico compases 21 al 40.

Finalmente en la sección B tenemos dos motivos musicales de 2 compases entre los primeros 8 compases como apreciamos en la figura 60, y que terminan regresando a la melodía principal del tema para concluir en el motivo rítmico que se utilizó en el interludio.

B

P.P. 37 TO CIA MOR SE LLE VOEL DO

P.P. 41 LOR VIEN TO SE LLE VOEL DO LOR

Fig. 60. Análisis rítmico compases 37 al 44.

4.1 Conclusiones

De esta investigación podemos concluir que tanto en el yumbo como en el danzante si es posible utilizar otro tipo de escalas diferentes al modo menor para componer en estos géneros sin perder la sonoridad folclórica y tradicional del mismo.

También que si tenemos en cuenta que elementos son los más relevantes dentro de un género, en esta investigación se seleccionó al yumbo y al danzante, podemos aportar nuevas ideas provenientes del estudio de otros temas, en este caso con temas nacionales como *Vasija de Barro* o *Apamuy Shungo*, o temas de jazz modales como *Impressions* se podrían generar nuevas propuestas que pueden enriquecer nuestros géneros musicales al darles otro tipo de enfoque, cumpliendo de esta forma el objetivo principal de la investigación.

Finalmente también queda demostrada la importancia de los estudios y análisis, tanto históricos como musicales que hay que realizar sobre cualquier género para realizar una composición ya que el estudio es el que nos brinda las herramientas y el criterio necesario para tener el control sobre lo que estamos realizando.

4.2 Recomendaciones

De la experiencia obtenida en mi investigación podría recomendar los siguientes puntos:

- Escuchar y analizar bastante música para expandir nuestra creatividad musical, ya que es a partir de los nuevos conocimientos que adquirimos facilita a la composición mientras más recursos tengamos para escoger mejores resultados tendremos.
- No prescindir de alguna idea musical que no nos convenza instantáneamente, ya que al alterarla, o usarla de otra manera podría generar algo que sí nos interese utilizar.
- Estudiar las raíces musicales de un género o alguna canción, ya que nos puede brindar información valiosa y nuevas perspectivas.
- Aunque tengamos la libertad de enfocarnos a cualquier género, siempre buscar la manera de retribuirle a nuestra cultura, ya que es símbolo y parte de nuestra identidad.

BIBLIOGRAFÍA

National Library of Australia: 2011 Folk fellowship winner to study indigenous music, (17-11-2010). Recuperado de:

<https://www.nla.gov.au/node/1067>

Darge, Monieke: *Traditional maori-music from new-zealand*, (06-08-1998).

Recuperado de:

http://www.logosfoundation.org/etnische_muziek/maori_eng.html

Triste historia sobre los aborígenes en Australia, AUssieYouTOO, (29-12-2014). Recuperado de:

<http://www.aussieyoutoo.com/triste-historia-para-los-aborigenes/>

Contemporary Aboriginal Music, Aboriginal art online, Recuperado de:

<http://www.aboriginalartonline.com/culture/conmusic.php>

Music Of Australia Aussie Beats To The World, (online). Recuperado de:

<http://www.australian-information-stories.com/music-of-australia.html>

Martínez, Eduardo: *África y su música*, (19-06-2011). Recuperado de:

<http://ritmoymambo.com/site/africa-y-su-musica/>

La música en áfrica, (online). Recuperado de:

[https://docs.google.com/document/d/1GfY1-](https://docs.google.com/document/d/1GfY1-Zlj9YwguP3fUzLko2PISYk7ybzRv8QKqCIFUMo/edit?hl=es&pref=2&pli=1)

[Zlj9YwguP3fUzLko2PISYk7ybzRv8QKqCIFUMo/edit?hl=es&pref=2&pli=1](https://docs.google.com/document/d/1GfY1-Zlj9YwguP3fUzLko2PISYk7ybzRv8QKqCIFUMo/edit?hl=es&pref=2&pli=1)

Musica, (online), www.ikuska.com. Recuperado de:

<http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/musica.htm>

Tokio University of Arts: *Department of traditional Japanese music*, (online).

Recuperado de:

<http://www.geidai.ac.jp/english/music/traditional-japanese-music>

Traditional japanese music, (online), Kids webs Japan. Recuperado de:
<http://web-japan.org/kidsweb/virtual/koto/koto01.html>

Fang, Liu: *A brief introduction to Traditional Chinese Classical Music - The differences and common ground between Classical (literati) and Folk traditions from a Historical Perspective*, (19-11-2008). Recuperado de:
http://www.philmultic.com/English/Chinese_music.html

Courtney, David: *Music Overview of Indian folk music*, (online), chandrakantha.com. Recuperado de:
http://chandrakantha.com/articles/indian_music/folk_music.html

Dutertre, Jean-François & Rouger, Jany: *The traditional musics in Europe*, (online), Soundscapes.info, recuperado de:
http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chapter11.shtml

European folk music, (online), Rateyourmusic.com. Recuperado de:
<https://rateyourmusic.com/genre/European+Folk+Music/>

Malo, Claudio (ed): *Ecuador Contemporáneo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico, D.F., 1991, pp192.

Ávila, Maria Belén: *Arte en Ecuador*, Arte y Cultura. (15-12-2012). Recuperado de:
<http://arteyculturapormabe.blogspot.com/2012/12/arte-en-ecuador.html>

Mariela Condo halla su verdad en la música, Diario El Universo, (02-06-2013). Recuperado de:
<http://www.eluniverso.com/vida-estilo/2013/06/02/nota/977811/mariela-condo-halla-su-verdad-musica>

Castillo, Pamela: *Carlos Grijalva recorre el pasado sonoro de Ecuador*, Diario El Comercio, (10-08-2016).

Fundación Teatro Nacional Sucre: *Concierto Wañukta Tonic*, (20-01-2016).

Recuperado de:

<http://www.teatrosucre.com/autor/wa%C3%B1ukta-tonic>

Ministerio de Turismo: *El Danzante de Pujilí, considerado patrimonio cultural intangible de la humanidad*, Riobamba (28-11-2014). Recuperado de:

<http://www.turismo.gob.ec/el-danzante-de-pujili-considerado-patrimonio-cultural-intangible-de-la-humanidad/>

Sánchez Pazmiño, Marcelo: *El danzante*, (22-04-2010),

cancionesecuatorianas.blogspot.com. Recuperado de:

<http://cancionesecuatorianas.blogspot.com/2010/04/varios.html>

Guerrero, Fidel Pablo: *Géneros musicales en Ecuador*, Memoria musical del Ecuador, (08-09-2009). Recuperado de:

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2009/09/i-generos-musicales-en-ecuador.html>

Guerrero, Fidel Pablo.: *Cuchara de palo: danzante infaltable en la fiesta popular*, Memoria musical del Ecuador, (28-05-2011). Recuperado de:

<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/cuchara-de-palo-danzante-ecuatoriano.html>

Pacheco, Diego: *La música tradicional de la sierra ecuatoriana*, La guitarra de Cuenca, (08-08-2008). Recuperado de:

<http://laguitarradecuenca.blogspot.com/2008/08/la-musica-tradicional-de-la-sierra.html>

Civallero, Edgardo: *Danzante y Tonada*, Memoria Tierra de Vientos, (2011).

Recuperado de:

<http://tierradevientos.blogspot.com/2011/01/danzante-y-tonada.html>

Fundamentos de la métrica española, (online), www.leguayliteratura.net.

Recuperado de:

http://www.lenguayliteratura.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=12

Santos, Fernando: *Etnohistoria de la amazonia: Siglos XV – XVIII*. Quito, Ecuador: Abya-yala. (1992) PP15

Un ritual de danza de la cultura Yumbo reunirá en Quito a siete comunidades de descendientes. (04-09-2015). Andes. Recuperado de:

<http://www.andes.info.ec/es/noticias/ritual-danza-cultura-yumbo-reunira-quito-siete-comunidades-descendientes.html>

Yumbos danzantes ancestrales de Quito milenario, (18-09-2015). Confirmados. Recuperado de:

<http://www.confirmado.net/yumbos-danzantes-ancestrales-de-quito-milenario/>

Herrera, Enric: *Teoría musical y armonía moderna*, Barcelona, España, (1995). PP (159-183)

Schroeder, Carl & Wyatt, Keith: *Harmony and Theory*, Estados Unidos: Hal Leonard Corporation (1998). PP (102-105)

Spitzer, Peter: *Modal Jazz*, JazzStandards.com, (online). Recuperado de:

<http://www.jazzstandards.com/theory/modal-jazz.htm>

Formas del jazz: el jazz modal, (online). Recuperado de:

<http://www.cuadernodeejerciciosdearmoniamoderna.com/formas-del-jazz-jazz-modal/>

Hein, Ethan: *So what*, The Ethan Hein Blog, (12-02-2011). Recuperado de:

<http://www.ethanhein.com/wp/2011/so-what/>

Wong, Ketty: *La Música Nacional: Changing Perceptions of the Ecuadorian National Identity in the Aftermath of the Rural Migration of the 1970s and the International Migration of the Late 1990s*, (2007).

Rusu, Christian: *Metodología de la Investigación*, (online). Recuperado de:
http://zeus.inf.ucv.cl/~rsoto/cursos/DII711/Cap4_DII711.pdf

Sandín Esteban, María Paz (2003) "Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y Tradiciones". Madrid. Mc Graw and Hill Interamericana de España (pp.258)

Sampieri, Roberto: *Metodología de la investigación*, México, D.F. (2010). PP 76

Martínez, Marta & Guanche, Adania: *Los métodos de investigación educacional: lo cuantitativo y lo cualitativo*, Actualización Docente, (11-10-2014). Recuperado de:
<http://actualizaciondocente2020.blogspot.com/2014/10/los-metodos-de-investigacion.html>

Anexo 1

Partitura de Cuchara de Palo

Cuchara de palo

(Cashpi Vigsha)

Danzante ecuatoriano, s. XX

José Ignacio Rivadeneira Pérez
(San Pablo del Lago, 1895 -1955)

Danza guerrera
Dm

Piano

1

5

2

Bb

f

9

D7 Gm Bb D7

dim.

13

Gm D7 Gm D7

p

17

Gm Dm Dm

D.C.

p

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito - Ecuador, 1997. Correos: conmusica@hotmail.com // web: ecuadorconmusica.com

Cuchara de palo -2-

21 D7

1 2

p

25 D7

Gm

29 Bb

f

34

38 D7 Gm D7

p

42 Dm Dm

*D.S. al Coda
y fine* *f* Fine

Cernúška, P.G.G.

Detailed description: This is a piano score for the piece 'Cuchara de palo -2-'. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (Bb). The score includes various musical notations such as chords, dynamics (p, f), articulation (accents), and performance instructions like 'D.S. al Coda y fine' and 'Fine'. Chord symbols (D7, Gm, Bb, Dm) are placed above the treble staff. Measure numbers 21, 25, 29, 34, 38, and 42 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

Anexo 2

Partitura de Vasija de barro

Vasija de barro

♩ = 50

1. Yo quie-ro que a mí me en-tie-rren co-mo a mis an-te - pa-
2. Ar - ci - lla co - ci - da y du - ra, som-bra de ver-des co-

sa - dos, yo quie-ro que a mí me en-tie-rren co-mo a mis an-
lla-dos, ar - ci - lla co - ci - da y du - ra, som-bra de ver-

te - pa - sa - dos, en el vien-tre os-cu-ro y fres - co de u-na
des co - lla - dos. Ba-rro y san - gre de mis hom-bres, sol de

va - si - ja de ba - rro, en el vien-tre os-cu-ro y fres - co
mis an-te - pa - sa - dos, ba-rro y san - gre de mis hom-bres,

Letra: Jorge Carrera Andrade (ecuatoriano, 1902-1978), Jorge Enrique Adoum (ecuatoriano, 1926-2009), Hugo Alemán (ecuatoriano, 1989-1983) y Jaime Valencia Gálvez (ecuatoriano, 1915-2010)

Música: Gonzalo Benítez Gómez (ecuatoriano, 1915-2005) y Luis Alberto Valencia Córdoba (ecuatoriano, 1916-1970)

Arreglo: Fernando Gorgas (contemporáneo)

VASIJA DE BARRO
16.16.16.16.D

de u-na va - si - ja de ba - rro. Cuan - do la vi - da se
sol de mis an - te - pa - sa - dos. De ti na - cí ya ti

pier - da tras u - na cor - ti - na de a - ños, cuan - do la vi - da se
vuel - vo, ar - ci - lla, va - so de ba - rro, de ti na - cí ya ti

pier - da tras u - na cor - ti - na de a - ños, vi - vi - rán a
vuel - vo, ar - ci - lla, va - so de ba - rro. Con mi muer - te

flor del tiem - po a - mo - res y de - sen - ga - ños, vi - vi -
yaz - go en ti, en tu pol - vo e - na - mo - ra - do, con mi

rán a flor del tiem - po a - mo - res y de - sen - ga - ños.
muer - te yaz - go en ti, en tu pol - vo e - na - mo - ra - do.

Vasija de barro, pág. 2

Anexo 3

Partitura de Atahualpa

Atahualpa

Yumbo

Carlos Bonilla Chávez, música
(Quito, 1923-2010)
Adaptación: P.G.G.

Texto: Carlos Bonilla y Luis Alberto Valencia

Moderato

Piano

8^{va} Am Dm Am

6 Dm (8^{va}) Am Dm Am Dm

11 Am F

16 Dm F Dm B \flat

21 F Gm Dm B \flat F

26 Gm Dm Am Dm

Rey del Sol A - ta - hual -

pa, in - dio re - bel - de A - ta - hual - pa des - pier - ta, en - con - tra - rás ren - di -

da tu ra - za que - ri - da, en me - dio dee - sas ca - de - nas de blan -

cos per - di - da.

30 Am Dm Am Dm

34 Am Dm Am

39 Dm

So - mos tu ra - za A - ta - hual - pa, que siem - pree - ta - mos llo - ran -
 Y lle - ga - rá un dí - a a un dí - a gran A - ta - hual -

43 Bb F Gm Dm

do, que siem - pree - ta - mos gri - tan - do: jus - ti - cia, jus - ti - cia; ven con tual -
 pa que rom - pien - doe - sas ca - de - nas tu ra - za re - vi - va en - ton - ces

48 Gm Bb Gm Dm Dm

ma A - ta - hual pa, a dar - nos más vi - da.
 gran A - ta - hual pa se - rás nue - va vi da.

55 Dm Am Dm Am Dm Dm6

Am Re - gre - sa A - ta - hual - pa tu ra - za gri - ta A - ta - hual - pa.

al ♩

go *p* tun dum tum tun dum tun dum tum tun dum tun dum tun tun tun tun tun tum

go *p* tundum tundumtum tundum tundumtum tundum tundumtumtumtundumtum tun

go *p* tun dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum tum dum

tundumtundum *p* tun dum tum dum tum dum tun dum tun dum tun dum tun dum

mf Tar-pu-ran-chi all-pa-ri-cu-ran-chi-chu-ri *mp* Tai-ta-yu-ca-pag

mf Al pa ta Tar puy-chic Tu cuy-chu ri chu-ri *mp* Tai ta yu-ca-pag

mf Al pa ta Tar puy-chic Tu cuy-chu ri chu-ri *mp* Tai ta yu-ca-pag

mf tun dum-tun dum - tun al pa ta - Tu cuy-chu ri cum tun dum *mp* Tai ta yu-ca - pag tun dum

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tun dum tun dum tum tun dum tun dum tum tun dum

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tun dum tun dum tum tum dum tum dum tum dum

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tun dum tum dum tum dum tum dum

tai-ta-tu-cui-pag *p* pag tun dum tun dum tun dum tun dum

tai-ta-tu-cui-pag tun dum pag tun dum *p* tun dum tun dum tun dum tun dum

mf
 tun dum tun tun dum tun tum
 Tar-pu-ran-chi all-pa-ri-cu-ran-chi
mf
 tum dum tum dum tum dum tum
 Al pa ta Tar puy chic Tu cuy-chu ri
mf
 tum dum tum dum tum dum tum dum
 Al pa ta Tar puy-chic Tu cuy-chu ri
mf
 tun dum tum dum tum dum tum dum tun dum-tun dum - tun al pa ta - Tu cuy-chu ri

mp
 chu-ri Tai-ta yu-ca-pag tai-ta-tu-cui-pag
mp
 chu-ri Tai ta yu-ca-pag tai-ta-tu-cui-pag pac tun dum
mp
 chu-ri Tai ta yu-ca-pag tai-ta-tu-cui-pag pac
mp
 cum tun dum Tai ta yu-ca-pag tun dum tai-ta-tu-cui-pag tun dum pac tun dum

p tun duntun tundun tun duntun tundun tun duntun tundun tun
p tun duntun tundun tun duntun tundun tun duntun tundun tun
p tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum tundum
p tundum tundum
mp tun duntun tundun tun duntun tundun tun duntun tundun tun
mp tun duntun tundun tun duntun tundun tun duntun tundun tun
mf tun duntun tundun tun duntun tundun tun duntun tundun tun
mf tun duntun tundun tun duntun tundun tun duntun tundun tun

Anexo 5

Partitura de So What

(MID. SACS)

SO WHAT

399.
- MILES DAVIS

(BASS LINE ONLY)

D-7 (TRILL)

1.

2.

E \flat -7 (TRILL)

D.S. al ϕ

SOLOS ON ENTIRE FORM:

(D-7)

D-7 || E \flat -7 || D-7

Anexo 6

Partitura de Impressions

220.

(UP) **IMPRESSIONS** - COLTRANE

D-7

D-7

E \flat -7

E \flat -7

D-7

D-7

Empty musical staff lines.

JOHN COLTRANE - "IMPRESSIONS"



**Presidencia
de la República
del Ecuador**



**Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes**



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Alvarado Idrovo Eduardo Ismael**, con C.C: # 0920165545 autor del trabajo de titulación: **Composición de dos temas en los géneros ecuatorianos Yumbo y Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de la armonía modal y la música nacional**, previo a la obtención del título de **licenciado en música** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, marzo 2017

Alvarado Idrovo Eduardo Ismael

C.C: 0920165545



REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Composición de dos temas en los géneros ecuatorianos Yumbo y Danzante, a partir del análisis y aplicación de los recursos musicales de la armonía modal y la música nacional		
AUTOR(ES)	Alvarado Idrovo Eduardo Ismael		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Valdivieso Dávila Liana		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en música		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	marzo 2017	No. DE PÁGINAS:	127
ÁREAS TEMÁTICAS:	Composición, géneros, recursos musicales		
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:	Yumbo, Danzante, armonía modal, jazz modal, composición, música nacional ecuatoriana.		

RESUMEN/ABSTRACT: En esta investigación se realiza la composición de un yumbo y un danzante, géneros musicales ecuatorianos, aplicando una selección de ideas y recursos musicales que se encuentran en seis obras musicales luego de su respectivo análisis. Es una investigación con un enfoque cualitativo, de la cual se tiene un alcance descriptivo y exploratorio, y en la que se han utilizado métodos empíricos como el estudio de material auditivo, teóricos mediante la definición de conceptos, de análisis y síntesis, al analizar partituras e información obtenida de diferentes fuentes. Los seis temas analizados fueron: los danzantes Cuchara de Palo y Vasija de Barro, los yumbo Atahualpa y Apamuy Shungo y los temas de jazz modal So What e Impressions; para seleccionar los recursos que se aplicarían en la creación de las dos composiciones, dichos elementos que se tomaron como referencia fueron la forma, la armonía, el ritmo y la melodía. De esta manera se crean el yumbo Yumbo Frigio y el danzante Elementos desde una perspectiva modal permitiendo generar otro enfoque musical, sin perder la sonoridad folclórica inherente de ambos géneros nacionales, gracias a la investigación realizada.

ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-997401323	E-mail: ewuar.alvarado@gmail.com
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Alex Fernando Mora Cobo	
	Teléfono: +593998670248	
	E-mail: alexmorac77_75@hotmail.com	
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA		
Nº. DE REGISTRO (en base a datos):		
Nº. DE CLASIFICACIÓN:		
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):		