



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

TEMA:

**Música Puruha, música utilizada en la comunidad de Sicalpa,
Colta. Creación de temas con recursos de armonía modal.**

TITULO:

**Aplicación de los recursos armónicos, melódicos, rítmicos
de música ritual Puruha utilizada en la comunidad de Sicalpa,
y armonía modal en la composición de dos temas.**

AUTOR :

Izurieta Pontón Bryan Renato

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de
Licenciado en Música Contemporánea**

TUTOR:

Bravo Ollague Carlos Iván

Guayaquil, Ecuador

8 de Septiembre del 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 **Izurieta Pontón Bryan Renato**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Música**.

TUTOR

f. _____

Mgs. Bravo Ollague Carlos Iván

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Mgs. Vargas Prías Gustavo Daniel

Guayaquil, a los 8 días del mes de Septiembre del año 2017



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Izurieta Pontón Bryan Renato

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Música Puruha, música utilizada en la comunidad de Sicalpa, Colta. Creación de temas con recursos de armonía modal : Aplicación de los recursos armónicos, melódicos, rítmicos de música ritual Puruha utilizada en la comunidad de Sicalpa, y armonía modal en la composición de dos temas**, previo a la obtención del título de Licenciado en Música Contemporánea, 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, a los 8 días del mes de Septiembre del año 2017

EL AUTOR

f. _____

Izurieta Pontón Bryan Renato



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, **Izurieta Pontón Bryan Renato**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la publicación en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Música Puruha, música utilizada en la comunidad de Sicalpa, Colta. Creación de temas con recursos de armonía modal : Aplicación de los recursos armónicos, melódicos, rítmicos de música ritual Puruha utilizada en la comunidad de Sicalpa, y armonía modal en la composición de dos temas**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 8 días del mes de Septiembre del año 2017

EL AUTOR:

f. _____

Izurieta Pontón Bryan Renato

Guayaquil, 19 de septiembre del 2017

Lcdo.

Gustavo Daniel Vargas Prías

Director de la carrera de Música

Presente

Estimado Licenciado:

Sírvase encontrar a continuación el presente Print correspondiente al informe del software anti-plagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con el estudiante **Izurieta Pontón Bryan Renato** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo de Titulación del mencionado estudiante.

Documento [Tesis_Jahuay1.docx \(D30842206\)](#)
Presentado 2017-09-27 15:26 (-05:00)
Presentado por alexmorac77_75@hotmail.com
Recibido juan.mejia.ucsg@analysis.orkund.com
Mensaje RV: URKUND TESIS BRYAN [Mostrar el mensaje completo](#)
09% de estas 37 páginas, se componen de texto presente en 0 fuentes.



TITULO: Aplicación de los recursos armónicos, melódicos, rítmicos de música ritual Puruha utilizada en la comunidad de Sicalpa, y armonía modal en la composición de dos temas.

AUTOR: **Izurieta Pontón Bryan Renato**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Música Contemporánea

TUTOR: Bravo Ollague Carlos Iván Guayaquil, Ecuador 8 de Septiembre del 2017.

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES CARRERA DE MÚSICA

CERTIFICACIÓN

Atentamente,

B.A. Juan Isidro Mejía Peña, Mgs.

Revisor

AGRADECIMIENTO

No podría empezar sin agradecer a las primeras persona que uno conoce en la vida, la familia, a mi madre Mónica Pontón por su apoyo incondicional, educación y ejemplo, a mi hermana Estefani Izurieta por su paciencia, cariño y motivación. A los colegas que en las aulas supieron dibujar sonrisas y pintar la vida de un color diferente. Y una mención especial a Dayanara Larrea por su apoyo y amor en todo momento.

Bryan Renato Izurieta Pontón

DEDICATORIA

A la comunidad indígena, gran frente de lucha por la equidad, y a todas las personas que han sufrido de injusticias y atropellos en su integridad física, espiritual y psicológica, una sensación de identidad con ellos. A mi abuelo Luis Pontón que me enseñó a actuar como un ser humano y a mi abuela Martha Veloz por inculcarme el amor al prójimo.

Bryan Renato Izurieta Pontón



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA**

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Mgs. Gustavo Daniel Vargas Prías
DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

Mgs. Alex Fernando Mora Cobo
COORDINADOR DE ÁREA

f. _____

Mgs. Gustavo Daniel Vargas Prías
DOCENTE Oponente

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTO	V
DEDICATORIA	VI
ÍNDICE GENERAL.....	VII
ÍNDICE DE TABLAS	XI
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	XII
RESUMEN.....	XV
ABSTRACT.....	XVI
CAPÍTULO I	
EL PROBLEMA.....	17
1.1 Contexto de la Investigación	17
1.2 Antecedentes:.....	20
1.3 Planteamiento del problema de Investigación.....	23
Problema de Investigación.-	23
1.4 Justificación.....	24
1.5 Objetivos	26
1.5.1 Objetivo General.....	26
1.5.2 Objetivos específicos	27
1.6 Preguntas de investigación	27
1.7 Marco Conceptual	28
1.7.1 Música Puruha.....	28
1.7.2 Elementos musicales característicos	28
1.7.3 Danzante	30
1.7.4 Elementos musicales característicos del danzante.....	31
1.7.5 Yumbo	36
1.7.6 Elementos musicales característicos del Yumbo.	37
1.7.7 Jahuay	40
1.7.8 Instrumentos Musicales Autóctonos del Ecuador	42
1.7.9 Pensamiento Microtonal	44

1.7.9.1 Explicación Acústica.....	44
1.7.7 Armonía Modal	47
1.7.7.1 Tritono y Voicings por Cuartas	49
1.7.8 Jazz Modal.....	53
1.7.8.1 Influencias del Jazz Modal	54
1.7.8.2 Ejemplos de Jazz Modal	56
 CAPÍTULO II	
DISEÑO METOLÓGICO	63
2.1 Enfoque	63
2.2 Alcance.....	63
2.3 Métodos de investigación	64
2.3.1 Métodos científicos	64
2.3.2 Métodos empíricos.....	64
2.3.2.1 Observación.....	64
2.3 Instrumento de recolección de datos.....	64
2.3.1 Análisis de documentos	65
2.3.2 Grabaciones de audio musicales	65
2.3.3 Transcripciones	65
2.3.4 Análisis de partituras.....	66
2.4 Análisis de resultados.....	67
2.4.1 Análisis de Anchay Muchimi Agradecini (Canto de Agradecimiento).....	67
2.4.1.1 Forma	67
2.4.1.2 Armonía.....	69
2.4.1.3 Melodía	70
2.4.1.4 Ritmo	70
2.4.2 Análisis “Tuli Tuli”.....	71
2.4.2.1 Forma	71
2.4.2.2 Armonía.....	73
2.4.2.3 Melodía	73
2.4.2.4 Ritmo.....	73
2.4.3 Análisis “Tono de Jaway ”	74
2.4.3.1 Forma	74

2.4.3.2 Armonía.....	74
2.4.3.3 Melodía	75
2.4.3.4 Ritmo.....	75
2.4.4 Análisis de Milestones (1957).....	75
2.4.4.1 Forma.....	75
2.4.4.2 Armonía.....	76
2.4.4.3 Melodía	77
2.4.5 Análisis de Resolution (1964)	78
2.4.5.1 Forma.....	80
2.4.5.2 Armonía.....	80
2.4.5.3 Melodía	81
2.5.1 Resultados.....	82
 CAPÍTULO III	
LA PROPUESTA	83
3.1 Título de la propuesta.....	83
3.2 Justificación de la propuesta	83
3.3 Objetivo	83
3.4 Descripción.....	83
3.5 Partitura de la primera propuesta	84
3.5.1 Análisis de la propuesta: Wawa Kuyaylla	96
3.5.1.1 Forma	96
3.5.1.2 Armonía	96
3.5.1.3 Melodía	98
3.5.1.4 Ritmo	100
3.6 Partitura de la segunda propuesta	101
3.6.1 Análisis de la propuesta: Jaway	117
3.6.1.1 Forma	117
3.6.1.2 Armonía	117
3.6.1.3 Melodía	120
3.6.1.4 Ritmo	122
4.1 Conclusiones.....	125
4.2 Recomendaciones.....	126
Bibliografía	127

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	24
TABLA 2 : FORMA PROPUESTA WAWA KUAYAYLLA.....	96
TABLA 3 : FORMA PROPUESTA JAWAY	117

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<i>FIGURA 1</i> : CONSTRUCCIÓN DE ESCALA PENTÁFONA.....	26
<i>FIGURA 2</i> : ESCALA PENTÁFONA MAYOR.....	26
<i>FIGURA 3</i> : ESCALA PENTÁFONA MENOR.....	27
<i>FIGURA 4</i> : DANZANTE SEGUNDO L. MORENO.....	29
<i>FIGURA 5</i> : BAILE DE LOS DIABLITOS, SEGUNDO L . MORENO.....	960
<i>FIGURA 6</i> : DANZANTE SEGUNDO L. MORENO	30
<i>FIGURA 7</i> : PATRÓN RITMICO DANZANTE.....	24
<i>FIGURA 8</i> : PATRÓN RITMICO DANZANTE.....	31
<i>FIGURA 9</i> : VARIACIÓN DANZANTE	32
<i>FIGURA 10</i> : PATRON RITMICO DANZANTE.....	33
<i>FIGURA 11</i> : VARIACIÓN DANZANTE	33
<i>FIGURA 12</i> : PATRÓN RITMICO YUMBO	34
<i>FIGURA 13</i> : VARIACIÓN YUMBO	34
<i>FIGURA 14</i> : EXTRACTO ÑUCANCHIQ ALLPA, SEGUNDO L. MORENO	35
<i>FIGURA 15</i> : EXTRACTO VASIJA DE BARRO.....	36
<i>FIGURA 16</i> : JAWAY, MARIO GODOY.....	38
<i>FIGURA 17</i> : CUADRO INSTRUMENTOS AUTÓCTONOS, CARLOS COBA	39
<i>FIGURA 18</i> : CUADRO INSTRUMENTOS AUTÓCTONOS, CARLOS COBA	40
<i>FIGURA 19</i> : MELODÍA INDÍGENA, DIEGO GUZMÁN	24
<i>FIGURA 20</i> : MEDICIÓN ACÚSTICA, FLAUTA, DIEGO GUZMÁN.....	42
<i>FIGURA 21</i> : MEDICIÓN ACÚSTICA, FLAUTA, DIEGO GUZMÁN.....	43
<i>FIGURA 22</i> : MODOS Y SU RELACIÓN, TED PEASE.....	44
<i>FIGURA 23</i> : MODOS Y SUS ACORDES DIATÓNICOS, TED PEASE	45
<i>FIGURA 24</i> : MODOS, ARMONIZACIÓN POR 4TAS, TED PEASE.....	47
<i>FIGURA 25</i> : ARMONIZACIÓN POR 4TAS, E FRIGIO, TED PEASE	48
<i>FIGURA 26</i> : ARMONIZACIÓN POR 4TAS, B LOCRIO, TED PEASE	48
<i>FIGURA 27</i> : INVERSIONES DE ARMONIZACIÓN PO 4TAS, TED PEASE	49
<i>FIGURA 28</i> : INVERSIÓN DE ARMONIZACIÓN POR 4TAS, TED PEASE	49
<i>FIGURA 29</i> : PATRÓN DE PIANO COMPACES 1-2 "PREMIERE GYMNOPÉDIES"	53
<i>FIGURA 30</i> : PATRÓN DE PIANO MANO IZQUIERDA "PEACE PIECE"	53
<i>FIGURA 31</i> : ESCALA A FRIGIO	54
<i>FIGURA 32</i> : PATRÓN DE PIANO Y CONTRABAJO "JULIENS DANS L'ASENSEUR"	55
<i>FIGURA 33</i> : PATRÓN DE PIANO Y CONTRABAJO "LÀSSASSINAT DE CARALA"	55
<i>FIGURA 34</i> : PARTITURA MILESTONES.....	56
<i>FIGURA 35</i> : MOVIMIENTO ARMÓNICO " MY FAVORITE THINGS".....	57
<i>FIGURA 36</i> : MOVIMIENTO ARMÓNICO "MY FAVORITE THINGS", ANDREW WHITE....	58
<i>FIGURA 37</i> : EXTRACTO RESOLUTION JOHN COLTRANE, HAL LEONARD	59
<i>FIGURA 38</i> : ANÁLISIS FORMA, "ANCHAY MUCHIMI AGRADECINI"	64

FIGURA 39 : DESPLAZAMIENTO "ANCHAY MUCHIMI AGRADECINI"	65
FIGURA 40 : MOVIMIENTO CANÓNICO "ANCHAY MUCHINI AGRADECINI"	66
FIGURA 41 : ANÁLISIS MELODÍA "ANCHAY MUCHIMI AGRADECINI"	67
FIGURA 42 : ANÁLISIS RITMO "ANCHAY MUCHIMI AGRADECINI".....	67
FIGURA 43 : ANÁLISIS FORMA "TULI TULI"	69
FIGURA 44 : ANÁLISIS ARMONÍA "TULI TULI"	70
FIGURA 45 : ANÁLISIS MELODÍA "TULI TULI"	70
FIGURA 46 : ANÁLISIS RITMO "TULI TULI"	70
FIGURA 47 : ANÁLISIS ARMONÍA "TONO DE JAWAY"	71
FIGURA 48 : ANÁLISIS MELODÍA "TONO DE JAWAY"	72
FIGURA 49 : ANÁLISIS RITMO "TONO DE JAWAY"	72
FIGURA 50 : ANÁLISIS FORMA "MILESTONES"	96
FIGURA 51 : ANÁLISIS ARMONÍA "MILESTONES".....	73
FIGURA 52 : ANÁLISIS ARMONÍA PATRÓN DE BAJO "MILESTONES"	74
FIGURA 53 : VOICINGS PIANO Y VIENTOS "MILESTONES"	74
FIGURA 54 : ANÁLISIS "RESOLUTION", HAL LEONARD.....	75
FIGURA 55 : ANÁLISIS "RESOLUTION 2DA PÁGINA, HAL LEONARD	76
FIGURA 56 : ANÁLISIS ARMONÍA "RESOLUTION"	77
FIGURA 57 : ANÁLISIS ARMONÍA "RESOLUTION"	77
FIGURA 58 : ANÁLISIS MELODÍA, MOTIVO PRINCIPAL "RESOLUTION"	78
FIGURA 59 : ANÁLISIS MELODÍA, VARIACIÓN " RESOLUTION"	78
FIGURA 60 : ANÁLISIS MELODÍA, VARIACIÓN II "RESOLUTION"	78
FIGURA 61 : ANÁLISIS MELODÍA, TENSIONES "RESOLUTION"	78
FIGURA 62 : ANÁLISIS MELODÍA, TENSIONES II "RESOLUTION"	78
FIGURA 63 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 1-8.....	81
FIGURA 64 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 9-15.....	82
FIGURA 65 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 16-24.....	96
FIGURA 66 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 25-32.....	84
FIGURA 67 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 33-40.....	85
FIGURA 68 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 41-48.....	86
FIGURA 69 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 49-57.....	87
FIGURA 70 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 58-67.....	88
FIGURA 71 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 68-77.....	89
FIGURA 72 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 78-86.....	90
FIGURA 73 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 87-94.....	91
FIGURA 74 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, WAWA KUYAYLLA 95-101.....	92
FIGURA 75 : ANÁLISIS ARMONÍA WAWA KUYAYLLA	93
FIGURA 76 : ANÁLISIS ARMONÍA, PROGESIÓN ARMÓNICA	94
FIGURA 77 : ANÁLISIS ARMONÍA SECCIÓN B WAWA KUYAYLLA	94
FIGURA 78 : ANÑÁLISIS ARMONÍA SECCIÓN B II WAWA KUYAYLLA	94

FIGURA 79 : ANÁLISIS MELODÍA, TENSIONES WAWA KUYAYLLA.....	95
FIGURA 80 : ANÁLISIS MELODÍA, ARMONIZACIÓN 4TAS WAWA KUYAYLLA	95
FIGURA 81 : ANÁLISIS MELODÍA, SECCIÓN B WAWA KUYAYLLA.....	96
FIGURA 82 : ANÁLISIS MELODÍA, TENSIONES SECCIÓN B WAWA KUYAYLLA.....	96
FIGURA 83 : ANÁLISIS RITMO SECCIÓN A WAWA KUYAYLLA	97
FIGURA 84 : ANÁLISIS RTMO SECCIÓN B WAWA KUYAYLLA	97
FIGURA 85: ANÁLISIS RITMO, TUMBO SECCIÓN B WAWA KUYAYLLA	97
FIGURA 86 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 1-8.....	98
FIGURA 87 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 7-14.....	99
FIGURA 88 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 15-22.....	100
FIGURA 89 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 23-30.....	101
FIGURA 90 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 31-38.....	102
FIGURA 91 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 39-48.....	103
FIGURA 92 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 49-56.....	104
FIGURA 93 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 57-65.....	105
FIGURA 94 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 66-75.....	106
FIGURA 95 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 76-83.....	107
FIGURA 96 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 84-91.....	108
FIGURA 97 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 92-99.....	109
FIGURA 98 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 100-107.....	110
FIGURA 99 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 108-115.....	111
FIGURA 100 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 116-123.....	112
FIGURA 101 : PARTITURA DE LA PROPUESTA, JAWAY 124-132.....	113
FIGURA 102 : ANÁLISIS ARMONÍA, INTRO JAWAY.....	114
FIGURA 103 : ANÁLISIS ARMONÍA, PUENTE JAWAY	115
FIGURA 104 : ANÁLISIS ARMONÍA, SECCIÓN A JAWAY	115
FIGURA 105 : ANÁLISIS ARMONÍA, SECCIÓN A JAWAY	115
FIGURA 106 : ANÁLISIS ARMONÍA, SECCIÓN B JAWAY	116
FIGURA 107 : ANÁLISIS ARMONÍA, PUENTE II JAWAY	116
FIGURA 108 : ANÁLISIS ARMONÍA, SECCIÓN C JAWAY	117
FIGURA 109 : ANÁLISIS ARMONÍA, ARMONIZACIÓN 4TAL JAWAY	118
FIGURA 110 : ANÁLISIS MELODÍA PUENTE Y SECCIÓN A JAWAY.....	119
FIGURA 111 : ANÁLISIS MELODÍA, SECCIÓN C JAWAY	118
FIGURA 112 : ANÁLISIS MELODÍA, SECCIÓN C JAWAY	119
FIGURA 113 : ANÁLISIS RITMO, MOTIVOS RÍTMICOS JAWAY.....	119
FIGURA 114 : ANÁLISIS RITMO, SECCIÓN C JAWAY	120
FIGURA 115 : ANÁLISIS RITMO, SECCIÓN C JAWAY	121

RESUMEN

Este trabajo investigativo sirve como sustento para la composición de dos temas inéditos que contengan recursos de música ritual indígena ecuatoriana y armonía modal. Es una investigación de enfoque cualitativo con un alcance descriptivo – exploratorio de carácter transversal, en donde se utilizan métodos empíricos como el estudio de grabaciones de audio, teóricos para definir conceptos, de análisis y síntesis para estudiar partituras musicales y teoría recolectada de diversas fuentes. Los tonos analizados de música ritual andina son *Anchay Muchumi Agradecini*, *Tuli Tuli* y *Loma Asomay Tono*, obtenidos del libro de etnomusicología “Sicalpapi kawsakkuna ñukanchik kikin tunukunata takikunatapishmi charinchik” de Pastoral Indígena de Sicalpa y Unidad Educativa Bilingüe Pachyachachik extensión comunitaria Sicalpa, de los cuales se tomaron recursos tales como melodía y ritmo. Y los temas de armonía modal son *Milestones* y *Resolution* que aportaron como influencia en el uso de armonía contemporánea y forma o estructura musical. Como resultado se compuso *Wawa Kuayaylla* y *Jaway*, que proponen la experimentación musical, dándole otro enfoque a la interpretación y creación de música ancestral, respetando el pensamiento microtonal y filosofía andinos.

Palabras clave: música ritual indígena, armonía modal, composición, pensamiento microtonal, armonía contemporánea, experimentación musical.

ABSTRACT

This research is seen as a foundation in the composition of two new music themes that use indigenous ecuadorian ritualistic music and modal harmony resources. It has a qualitative perspective with a descriptive and exploratory scope where a transversal job role is implied by using empirical methods as the study of audio recordings, a theoretical method to define concepts, analysis and synthesis to study musical sheets and theory obtained from diverse sources. The “tonos” analyzed of ritualistic andean music are *Anchay Muchumi Agradecini*, *Tuli Tuli* and *Loma Asomay Tono*, those were collected from the book of ethnomusicology “Sicalpapi kawsakkuna ñukanchik kikin tunukunata takikunatapishmi charinchik” made by Pastoral Indígena de Sicalpa and Unidad Educativa Bilingüe Pachyachachik comunitary extension of Sicalpa, where rhythm and melody were the resources taken. The analyzed modal harmony themes are *Milestones* and *Resolution* that contribute as an influence in the use of musical form or structure and contemporary harmony. As a result *Wawa Kuyaylla* and *Jaway* were conceived as a musical experimentation that gives a different approach to the performance and composition of ancestral music, being concerned of the philosophy and microtonal andean thought.

Key words: indigenous ritualistic music, modal harmony, composition, microtonal thought, contemporary harmony, musical experimentation.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

1.1 Contexto de la Investigación

Desde sus inicios el hombre sintió la necesidad de expresar sus sentimientos, creencias y conocimientos para la evolución de la especie. En el transcurso del tiempo fue descubriendo herramientas que permitieron transmitir de una forma diferente sus ideales, formas que tuvieron mayor arraigo en la sociedad, una de estas el arte; la pintura, cerámica, arquitectura, textilería, artesanía y música. Este último sirvió a todas las civilizaciones en sus inicios, como una puerta de conexión con los espíritus, en quienes fundamentaban sus creencias. Fue y es usada por los pueblos aborígenes en rituales y ceremonias de diverso índole.

El Ecuador no estuvo exento de civilizaciones quienes experimentaron la creación de música e instrumentos. “Los naturales de América usaron variedad de instrumentos, los que en gran parte se asimilaban a los de los asiáticos, y por cierto que los más raros eran los de cuerda, e igualmente poseían gran cantidad de instrumentos de viento y percusión.” (Cortijo, citado por Moreno, 1996, p. 4). Escuchamos sobre los Incas y Atahualpa, pero existieron sociedades más antiguas en el territorio que ahora habitamos. Una de estas fue la Puruha o Puruhuay, que estuvo situada en lo que conocemos ahora como provincia de Chimborazo, al sur y sur occidente de la antigua Riobamba, (Freire, 1998, p. 68).

Al igual que civilizaciones de Oriente -Egipcios, Chinos, Griegos, etc-, nuestros aborígenes tuvieron la oportunidad de experimentar la música, la misma que ahora podemos escuchar en ciertas comunidades rurales, ya que ha sido transmitida generacionalmente sea por subsistencia cultural propia o producto de una sincretización, es decir contiene su esencia primordial pero

su fin es distinto. Esto lo podemos ver en canticos religiosos que utilizan las melodías de los indígenas con letra referente a santos católicos.

El haber tenido la deshonra de ser conquistados por un pueblo quien no tuvo respeto ni compasión al momento de implantar sus creencias y nuevas formas de ver el mundo, lo único que le quedó al indígena fue bajar la cabeza y seguir ordenes. Ante tal genocidio cultural, hubo resistencia de parte de los oprimidos y de tantos elementos que conformaban su sociedad, los que pudieron sobrevivir a esta conquista fueron su lengua, los ritos, las danzas y su música.

En esta tesis abordaremos netamente su música, que ha permanecido en la memoria colectiva de los indígenas, mas no escrita en papel, es por eso que de la extensa variedad de géneros que debieron haber existido solo algunos de carácter cívico, marcial o religioso pudieron mantenerse. Para tratar de la misma debemos tomar en cuenta su pensamiento microtonal al momento de construir sus instrumentos e interpretar su música. “Cabe recalcar que las melodías indígenas se componen con notas divididas en cuartos, octavos y más divisiones del tono” (Guzmán, 2009, p.27).

En otra época, 50´s, un nuevo estilo de composición se generaba en la escena del jazz en Estados Unidos, con el trabajo de Miles Davis en “Complete Birth of the Cool” se percibía un nuevo acercamiento al Cool Jazz que por su relajado estilo influenció y tuvo gran alcance en 1950 y en la escuela de la costa oeste. Como resultado, músicos empezaron a traducir el “Bop” en un estilo más discreto, atenuando considerablemente el nivel emocional, traduciéndolo a un sofisticado y plácido estilo de swing. Davis transformó el cool jazz en una expresión de arte tan fina, que con sus fascinantes solos, competía con los trazos impresionistas de pintores franceses y música impresionista clásica de compositores franceses. (Yurochko, 1993, p.126, 130, 137, 139).

En su transcurso evolutivo fue sufriendo cambios y refinamientos, en los cuales Davis, lideró la transición hacia el Modal Jazz en 1959, “nuevamente

se convirtió en la mayor influencia en el mundo del jazz” (Yurochko, 1993, p. 130) con el álbum “Kind of Blue” que dio más énfasis a los solistas en revelarse contra el numeroso cambio de acordes existentes en el “Bop”.

Este nuevo estilo estuvo ligado al modernismo estético, trascendencia espiritual, transnacionalismo, los movimientos de los derechos humanos, y la independencia Africana, expresados en el interés por la espiritualidad no occidental por parte de George Russell y John Coltrane, este último además se interesó por la música de África e India, haciendo al jazz modal un marco de referencia a esta perspectiva internacionalista (Nettl, Russell, 1998, p. 149). Además de Davis, Coltrane de igual aportó al mundo del Modal Jazz con sus piezas “Impressions”, “My Favorite Things” y con la mayor expresión de simplificación de acordes en “A Love Supreme” (Yurochko, 1993, p. 146).

Gracias al estudio académico de la música, podemos observar cierta similitud entre géneros autóctonos y contemporáneos, pudiendo la fusión entre estos generar una nueva forma de interpretación de música aborigen. En esta investigación se propone un enfoque diferente hacia lo que conocemos como folklor, sin alejarlo de su raíz y esencia como música ritual.

1.2 Antecedentes:

Fruto de la discriminación de parte del mestizo, que desde sus inicios prefirió aislar y esclavizar a los “naturales” como eran llamados en época de la conquista, colonia e independencia, obtenemos ese menosprecio por toda su cultura y la idea errónea de que nuestros aborígenes eran brutos, que nunca tuvieron sistemas de matemáticas, ni de escritura, cuando en realidad ya conocían la rueda, los puntos cardinales y fueron creadores de las Pilas o dibujo filosófico, las Quiicas o escritura-relato, los Quipus o escritura-cálculo, además de haber sido creadores del tejido en algodón (Peñaherrera, Costales, 1968, p. 6, 7). Su interés y gusto por la música tenía el mismo grado de importancia.

“Los monarcas y magnates se habían dedicado –en su vida privada- a la composición de odas y baladas, que cantaban acompañados de instrumentistas que mantenían a sus expensas; y llegó a tanto el aprecio de los indígenas por el divino arte, que a las personas que no lo cultivaban por descuido o ineptitud, las consideraban –como en la Grecia Antigua- indignas del aprecio social.” (Moreno, 1996, p. 5)

El proceso de colonización lleno de violencia y sumisión, al igual que el de independencia con menosprecio y exclusión, no permitieron que muchas de las composiciones de las que habla el autor citado, lleguen hacia nosotros. La falta de documentación escrita de los mismos también es otra de las causas que permitieron la desaparición de distintos géneros que debieron haber existido dentro del cultivo del arte musical por parte de los indígenas.

“No podemos saber con certeza qué melodías cantaban y ejecutaban en sus instrumentos los primeros pobladores de la región interandina; pero examinando las danzas y cantares indígenas que han llegado hasta nosotros, se comprende sin esfuerzo que desde el principio de su establecimiento en estas comarcas se dejaron influir de la naturaleza física, que ha sido la primera y la mejor maestra del

hombre, y comenzaron por imitar, en sus cantos y danzas, el gorjeo de las aves, susurro del viento, el murmullo de las fuentes, etc. Y las espléndidas manifestaciones de una naturaleza virgen, de un mundo nuevo y extenso debieron de impresionarles profundamente y excitar su emotividad; del modo que con el sucederse de la generaciones la música que trajeran los primeros pobladores habrá ido adaptándose paulatinamente al medio, e impregnándose del respectivo colorido local, al mismo tiempo que aparecían nuevas composiciones.”(Moreno, 1945, p.79).

Fue muy difícil arrebatarnos la música a los aborígenes y por esta razón los colonizadores adaptaron las melodías indígenas con textos en castellano que tratasen sobre creencias católicas, de esta manera lograron someter sutilmente a los indios a la nueva religión. Gracias a esto tenemos la posibilidad de escuchar como se mantienen las melodías indígenas en nuestra actual sociedad.

Varios artistas contemporáneos han utilizado los recursos de la música andina para recrearla desde distintos puntos de vista, o en este caso distintos géneros con los cuales se ha fusionado y generado nuevos estilos musicales.

Luis Humberto Salgado, músico cayambeño, estudiante, profesor y director del Conservatorio Nacional de Música. Rapsodias, Sonatas, Sinfonías y demás creaciones sirvieron como las primeras expresiones de acercamiento entre la música aborigen y la academia. De igual manera Gerardo Guevara, alumno de Salgado, generó otro estilo de ver la música nacional con sus composiciones.

Uno de los géneros que mas se ha comercializado internacionalmente es el llamado “New Age”, esta expresión musical es minimalista en concepción y diseño. Se inclina fuertemente en melodías construidas en escalas no diatónicas, usando en su gran mayoría recursos desde la escala pentatónica China, los ragas de India, los modos griegos y la escala de

blues. Muchas de estas composiciones son trabajos como solistas que usan simples estructuras armónicas (Marini, 2003, p. 168). Este género o estilo a sido el cual Leo Rojas, músico ecuatoriano ganador de un programa de talentos alemán, fusione con la música andina.

La música tropical de igual manera ha sido utilizada para la fusión con música andina dando como resultado lo que conocemos como “Chicha”, generando una gran popularidad entre la sociedad indígena latina, siendo uno de los estilos de mayor consumo en la región andina. En Ecuador contamos con exponentes como “El Indio Cantor” Angel Guaraca oriundo de Guamote, Chimborazo o Bayron Caicedo de Baños de Agua Santa, Tungurahua.

Los géneros urbanos también han servido como vitrina para reflejar las raíces indígenas ecuatorianas, “Los Nin” son una agrupación de músicos otavaleños y cotacachenses que fusionan el Hip Hop con la música andina, además de usar la lengua kichwa en la mayoría de sus canciones. Otro artista quien utiliza recursos andinos es Mariela Condo, quien es de Cacha, Riobamba y fusiona diversos géneros ecuatorianos.

También está Alex Alvear que como solista ha incursionado en la música andina y le da un toque estilístico al momento de utilizar los recursos de esta música con sus letras y estructura contemporánea. Otro proyecto de Alvear es Wañukta Tonic, un grupo que fusiona música nacional ecuatoriana con géneros como el rock, reggae, electro y ciertamente con jazz. Como exponentes que fusionen este último con recursos andinos tenemos al Ensamble de Jazz Andino, que además de ser la improvisación lo característico de esta fusión, recurso netamente jazzístico; utilizan instrumentos como la batería, contrabajo y el saxofón para recrear melodías un tanto andinas. Sonidos Andinos es otra agrupación que ha incursionado en la fusión con el jazz, de igual manera implementan instrumentos como la guitarra, bajo eléctrico, batería.

La electrónica ha tenido ese acercamiento a la música andina, Nicola Cruz es uno de los dj's y productores quienes utilizan recursos de andinos para fusionarlos con deep house y otros géneros de electrónica.

Cabe recalcar que la música que usualmente tomada para las fusiones, la encontramos plasmada en música ecuatoriana, música ya mestiza, como san juanes mestizos, carnavales mestizos, etc. La música que se tomará como referencia en esta investigación es usada por los indígenas de forma espiritual, al momento de agradecer ya sea a la tierra, al sol, a la luna, al agua, esto dependiendo el rito o ceremonia específica que se encuentren realizando.

1.3 Planteamiento del problema de Investigación.

Problema de Investigación.-

El presente trabajo de titulación suscitó el siguiente problema:

¿Cómo crear composiciones con recursos de armonía modal, música ritual Puruhá utilizada en la comunidad de Sicalpa, Colta ?

En la siguiente ilustración se detalla el problema a estudiar:

Objeto de estudio	<i>Música ritual Puruha. Armonía Modal, como recurso compositivo.</i>
Campo de estudio	<i>Teórico Musical.</i>
Tema de investigación	<i>Aplicación de recursos armónicos, melódicos, rítmicos de música Puruha con el uso de armonía modal en composiciones inéditas.</i>

Tabla 1: Planteamiento del problema

1.4 Justificación

Al observar el proceso de la historia de los pueblos antes asentados en el territorio que nosotros, los ecuatorianos hoy en día ocupamos, se nota que fue un proceso evolutivo accidentado e intervenido, por lo tanto su arte, sus creencias e ideales no pudieron desenvolverse libremente. Me atrevo a pensar que si el proceso de nuestros pueblos antecesores se hubiese dado sin ningún altercado hubiésemos llegado a una evolución musical de simillar complejidad como los griegos y sus modos, ya que todas las culturas en sus inicios han utilizado la escala pentafona. Es por esto y para darle un enfoque diferente a la música andina, se ha pensado en la aplicación de armonía modal, ya que esta misma utiliza recursos de cierta similitud, como motivos repetitivos, presentes en música modal y música andina. Tomamos de referencia Milestones de Miles Davis y Resolution de John Coltrane quienes aportaron en el surgimiento de este nuevo estilo de ver la música, y además al haber hecho uso de recursos que pueden ser aplicados con la música andina.

Esta investigación brindará un aporte académico para la formación de nuevos músicos a través de la composición de temas inéditos con sustento teórico, generando nuevas propuestas, formas y sonidos diferentes.

De interés colectivo debería ser la búsqueda de información sobre nuestro pasado para poder así comprender nuestro presente y llegar a un futuro fructífero lleno de paz y armonía. Gracias al fuerte arraigo social de la música este proyecto permitirá conocer de nuestros antepasados, de culturas que no son nombradas en la historia.

Este proyecto de investigación se sustenta en el Plan Nacional del Buen Vivir 2013 -2017, específicamente en el objetivo número 4.

“Fortalecer las capacidades y potencialidades de la ciudadanía” y los siguientes objetivos:

4.9. Impulsar la formación en áreas de conocimiento no tradicionales que aportan a la construcción del Buen Vivir.

4.10. Fortalecer la formación profesional de artistas y deportistas de alto nivel competitivo.

4.10.g) Promover la formación profesional de artistas con nivel internacional.

4.10.h) Fortalecer y crear espacios de difusión y práctica para las diferentes disciplinas artísticas.

4.10.i) Fortalecer la formación y la especialización de artistas en áreas relacionadas a la producción, la creación, la enseñanza y la investigación.

De igual manera en el objetivo número 5.

“Construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad”.

5.2.b) Incentivar y difundir estudios y proyectos interdisciplinarios y transdisciplinarios sobre diversas culturas, identidades y patrimonio, con la finalidad de garantizar el legado a futuras generaciones.

5.3.c) Generar espacios de apropiación colectiva para la creatividad, la contemplación y difusión artística y cultural en los territorios.

5.3.g) Recuperar y desarrollar el patrimonio artístico y cultural diverso en en la generación del nuevo patrimonio sonoro y musical, dancístico, escénico, plástico, literario y audiovisual.

5.4.g) Incentivar y recuperar la producción local de instrumentos y otros insumos para la creación artística.

5.4.i) Rescatar e impulsar la valoración y el uso de contenidos simbólicos provenientes de las nacionalidades y pueblos en las industrias culturales y creativas.

5.5.k) Incentivar el uso de las lenguas ancestrales en la esfera mediática (radio, tv, prensa,etc.)

5.5.l) incentivar contenidos comunicacionales que fortalezcan la identidad plurinacional, las identidades diversas y la memoria colectiva.

(Plan Nacional de Desarrollo / Plan Nacional del Buen Vivir, 2013 – 2017, p. 173-193).

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo General

Aplicar los recursos armónicos, melódicos y rítmicos de música ritual Puruha usada en la comunidad de Sicalpa, y la armonía modal usada por Miles Davis en Milestones y John Coltrane en Resolution para la composición de dos temas inéditos.

1.5.2 Objetivos específicos

- Identificar los recursos armónicos melódicos y rítmicos de la música Puruha.
- Caracterizar los recursos musicales empleados en armonía modal.
- Analizar los temas Milestones de Miles Davis y Resolution de John Coltrane para escoger los recursos a utilizar en las composiciones de esta investigación.
- Componer dos temas aplicando los elementos armónico, melódicos y rítmicos analizados en las obras señaladas.

1.6 Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son los elementos musicales usados en la música Puruha?
- ¿Qué recursos armónicos y melódicos se utilizan para la composición modal?
- ¿De que manera podemos aplicar los recursos musicales analizados en las obras mencionadas para la composición inédita?

1.7 Marco Conceptual

1.7.1 Música Puruha.

La nación Puruha comprendía los territorios ahora conocidos como provincia de Chimborazo, junto con Huancavilcas, Pastos, Atacameños, Coayqueres, Cayapas (Chachis o Quitus) y de más comarcas, habitaban el Ecuador al arribo de los Caras (Colorados) o Satchilas, quienes al confirmar la existencia de Quito, ciudad de la mitad del mundo, se fusionan y avanzan hacia el Sur a establecer el Imperio de Manco Cáapac. Originan la cultura de los Incas y el legendario Tahuantinsuyo (Peñaherrera, Costales, 1968, p 8, 9, 10).

Más tarde por razón a su procedencia, los Incas conquistan a toda la población asentada en el ahora conocido Ecuador, para tomar cargo de la ciudad de la mitad del mundo, lugar en donde su cultura se originó.

La música y la danza estuvieron siempre inmersos en todo acto realizado por los indígenas, poseen cantos y danzas para cada ocasión, hora, secuencia o fenómeno natural. Producto de esto observamos estas expresiones artísticas plasmadas en las ceremonias y rituales que se realizan conjuntamente con el movimiento de los astros, Solsticios y Equinoccios.

1.7.2 Elementos musicales característicos

La música autóctona del altiplano ecuatoriano se forma en la escala pentátona mayor, o mejor dicho esta escala ha sido utilizada por investigadores y musicólogos para organizar los sonidos indígenas, pero a lo largo de esta investigación veremos que la música autóctona no se forma por tonos como lo asegura Segundo Luis Moreno, más bien se fundamentan en un pensamiento microtonal, es decir cada nota se divide en octavos o cuartos de tono.

Utilizaremos la escala pentáfona como referencia para la identificación de la música autóctona, ya que esta misma fue practicada y usada por todos los pueblos en la infancia de su civilización. Posee base científica y se funda en una nota grave, que es la tónica de la escala del modo mayor, a la que se le agrega un serie de cuatro quintas ascendentes (Moreno, 1972, p. 50).

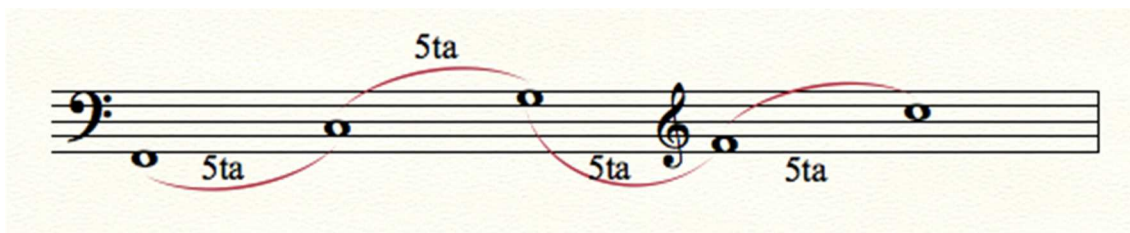


Figura 1: Construcción de escala pentáfona

Al colocar a estas notas sucesivamente, se forma esta escala, conocida como pentáfona mayor. La cual carece de los grados 4to y 7mo de la escala diatónica moderna que generan un semitono con los grados superior e inferior, respectivamente.



Figura 2: Escala pentáfona mayor

Para formar la escala pentáfona menor, se desciende una tercera menor de la tónica de la escala pentáfona mayor, esto equivale a bajar una octava al sexto grado de la misma escala mayor. Esta escala carece de los grados 2do y 6to, por lo tanto tampoco contiene semitonos, en su lugar existen dos intervalos de 3ra menor.

Figura 3

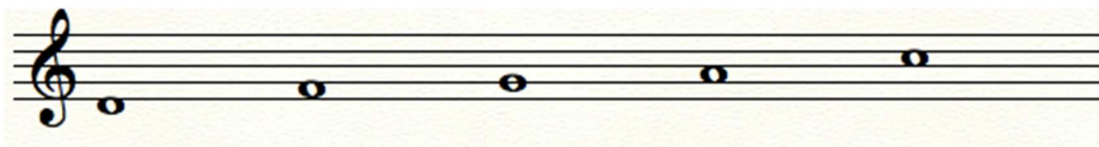


Figura 3: Escala pentáfona menor

1.7.3 Danzante

Esta voz tiene dos acepciones, la de enmascarado de algunos autos folklóricos ecuatorianos (en este caso recibe el sinónimo de Angel huahua) y la de cierto aire musical (De Carvalho, 1964, p. 183).

Osculati vió danzantes en 1847, disfrazados de yumbos; integrando los cortejos detrás de diablitos y sacharunas; “atraviados con trajes elegantísimos y de mucho valor, de los que cuelgan cantidades de monedas de plata mediante pequeños agujeros hechos expresamente en las monedas” (Toscano, 1960, p. 309).

Según Cevallos el baile de los danzantes podría derivarse de la danza Inca llamada cápac-citua, o “baile de los militares”, la cual solía ser interpretada en Agosto (Cevallos, 1886, p. 143).

Para Moreno “los danzantes de Chimborazo son de los más lujosos” y describe su indumentaria colorida y llena de adornos de oro, plata, madera, cintas, etc. La danza ritual tiene varios movimientos o autos dramáticos que se van desarrollando durante la celebración en las diversas fiestas del año. Estos son representaciones de batallas, historias, enamoramientos, agradecimientos, etc.

1.7.4 Elementos musicales característicos del danzante

En cuanto al aire musical, Moreno dice:

“Para comenzar la música del danzante, el tamboril más grande – cuando los hay de varios tamaños – da tres golpecillos con el cabo de la macetas sobre el casco del instrumento, y cuatro o más en el parche, golpecillos rítmicos que tienen por objeto determinar el movimiento que ha de tomar la danza” (Moreno, 1949, p. 79)

Además rescata y presenta algunas piezas que danzantes y diablitos bailan separadamente en la fiesta de San Juan Evangelista realizada en Chambo, Chimborazo en las fechas 26, 27 y 28 de diciembre. Cabe recalcar que el nombre de esta celebración fue impuesto y es fruto de la sincretización de la cultura indígena por parte de los españoles y posteriormente mestizos en la época de la colonia, independencia y república, respectivamente.

“Son danzantes, por denominación genérica de los blancos, tanto los indios que con vestidura especial bailan durante las fiestas públicas, como las piezas (música) aborígenes de que se valen para realizar sus bailes.” (Moreno, citado por De Carvalho, 1964, p. 184).

DANZANTE

The musical score for 'Danzante' is presented in three systems. The first system is marked 'Lento' and features a piano part with a melodic line and a tamboril part with a steady 3/4 rhythm. The second system is marked 'Allegro' and shows a more active piano melody and a tamboril accompaniment. The third system returns to a 'Lento' tempo, with a piano melody that includes accents and a tamboril accompaniment. The score is written in a key with one sharp (F#) and includes various time signatures such as 3/4, 6/8, and 3/4.

Figura 4: Danzante Segundo L. Moreno

BAILE DE LOS DIABLITOS

Musical score for "Baile de los diablitos" by Segundo L. Moreno. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked "Lento" and "Pingullo" and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a "Tamboril" (tambourine) accompaniment. The second system is marked "Allegro" and features a treble staff with a more active melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The third system is marked "Lento" and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

Figura 5: Baile de los diablitos, Segundo L. Moreno

DANZANTE

Musical score for "Danzante" by Segundo L. Moreno. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system is marked "Allegro" and "Pingullo" and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a "Tamboril" (tambourine) accompaniment. The second system is marked "Allegro" and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

Figura 6: Danzante, Segundo L. Moreno

En las tres imágenes anteriores transcritas por Moreno podemos ver la figuración rítmica y el movimiento melódico del danzante, que como el autor mismo dice, es el nombre que le dio el blanco a la música que acompaña al indio bellamente vestido. En ningún momento atribuye el nombre danzante

como género musical, ya que netamente podemos ver que es la música que acompaña al danzante; pudo haber tenido un nombre propio antes de la sincretización y adoctrinación española.

De estas transcripciones podemos ver el motivo rítmico del cual parte la música que ahora llamamos danzante, música de procedencia completamente indígena. Además el cambio de métrica entre $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, a su vez el cambio de tiempo entre Lento y Allegro en cada frase tocada por el pingullo. Esto es debido a los autos dramáticos que componen las danzas rituales que el danzante interpreta.

En la siguiente figura observamos el motivo del “danzante” transcrito por Moreno en la Imagen 1., ritmo binario que se escribe en $\frac{6}{8}$. Corchea en el tiempo 1, precedida de una negra en el tiempo 2, nuevamente corchea en el tiempo 4 y negra en el tiempo 5. Más adelante veremos que este patrón rítmico es un Yumbo y no un danzante como lo recopila Moreno.

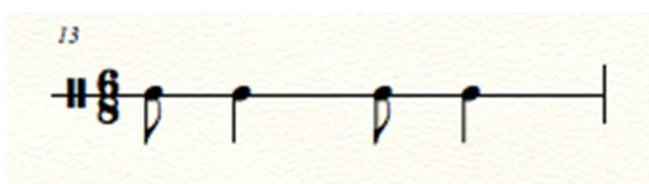


Figura 7: Patrón rítmico danzante

En la Imagen 3, que sí es un danzante y lo interpretan los indígenas de Cotopaxi, podemos ver la célula del ritmo, esta vez descrito correctamente.

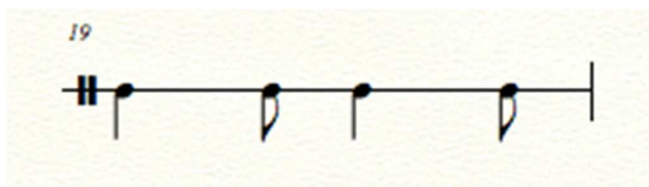


Figura 8: Patrón rítmico danzante

La figura 6 nos muestra otra variante, en las transcripciones de Moreno podemos apreciar el cambio de tiempo, métrica e incluso motivo melódico, lo cual indica un siguiente auto dramático dentro de la danza del danzante, este se podría decir, es un motivo rítmico que permite el pasaje a otro auto dentro de la ceremonia.

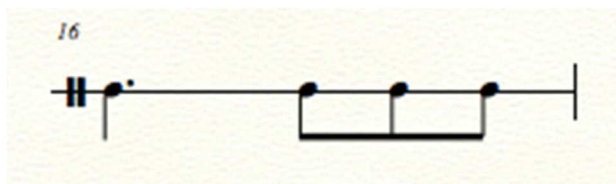


Figura 9: Variación Danzante

Según Carlos Coba a finales de los 50, se empieza a diferenciar rítmicamente entre danzante y yumbo como géneros musicales. “En las partituras anteriores a esta fecha, el danzante tenía una nota de valor corto (corchea), seguida de una larga (negra); y el yumbo, una nota larga (negra), y una corta (corchea)” (Coba, 2009, p. 156). Como podemos observar en los ejemplos que trae Segundo Luis Moreno, mencionados en la página anterior.

Estas danzas y por ende su música, fruto de la aculturación por parte del mestizo y del indio, fueron tomando recursos armónicos y estructurales de la música y danzas mestizas, pero en gran parte su rítmica se ha conservado.

Para Pablo Guerrero, el danzante está constituido por células rítmicas trocaicas, es decir, una figura de valor largo (negra) y otra corta (corchea), se nota en compás 6/8 y su ritmo base actualmente se describe así (Guerrero, citado por Coba, 2009 p. 157):

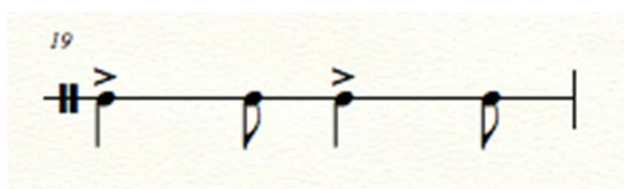


Figura 10: Patrón rítmico danzante

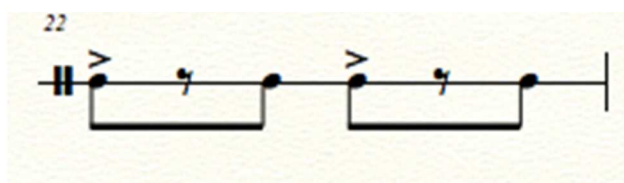


Figura 11: Variación danzante

1.7.5 Yumbo

Alfredo Costales se basa en una hipótesis de González Suarez quien sostiene que alrededor de 1300 a 1325 indígenas de la amazonía se esparcieron por diferentes sectores de la sierra, específicamente en las provincias de Chimborazo, Tungurahua, Imbabura, Cotopaxi, Cañar y Azuay, esto lo fundamenta al haber presenciado bailes, composiciones poética y cantares populares que los interandinos interpretaban. Sobre esta hipótesis Costales presume que los yumbos son una supervivencia folklórica de aquella invasión, “la mayoría de los indios del Chimborazo, anualmente, celebran los bailes de los Yumbos, Auca Runas y Sacharunas, llevando la vestimenta ceremonial de los orientales”(Costales, 1957, p. 202).

Andrade Marín cree que los yumbos personifican a los pueblos yungas. (Andrade, 1938, p. 212).

El Padre Juan de Velasco sitúa a los Yumbos al Poniente de los Cofanes, entre Quijos y Sucumbíos. “Los yumbos son la nación más dócil y amable entre todas, y la más inclinada a los españoles. Ellos salieron por sí mismos hasta Quito, buscando la amistad y alianza con cristianos y hacer con ellos comercio, con los efectos (productos) de su país” (Velasco, citado por Coba, 2009, p. 172).

En el ámbito artístico Moreno se refiere a este tema: “ Son los yumbos un grupo de danzantes sin disfraz ni vestuario especial, sino con el suyo ordinario, muy limpio, nítidamente blanco. Suprimen el poncho y ciñen un cinturón sobre la camisa larga; átanse al cuello un pañuelo de color vivo; atraviesan el busto con bandas formadas de pájaros embalsamados, conchitas marinas, colmillos de animales, etc., y empuñan con la mano derecha una lanza de palo de chonta, como de dos metros de largo”(Moreno, 1949, p: 134).

Respecto a la lanza, es una influencia netamente del Yumbo, tan fuerte que se encuentra en la gran mayoría de comunidades de la sierra.

1.7.6 Elementos musicales característicos del Yumbo.

Al hablar de Yumbo como género musical lo clasificamos como estructura binaria A-B-A, con fórmula rítmica corchea, negra, corchea, negra. Se escribe en compás binario de 6/8.

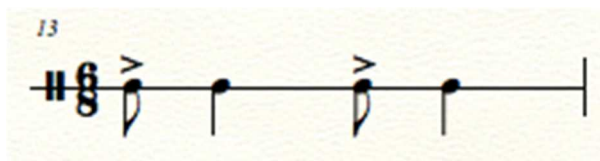


Figura 12: Patrón rítmico Yumbo

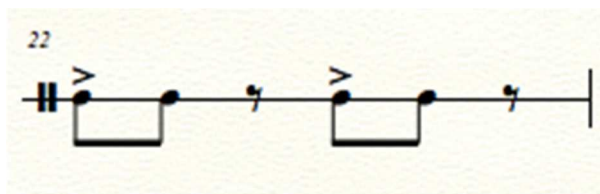


Figura 13: Variación Yumbo

El yumbo es yámbico, compuesto por una célula que incluye un figura musical constituida por una nota corta, seguida de una larga; mientras que el danzante es trocaico, una figura musical que consta de una nota larga y otra corta.

Pablo Guerrero hace una reflexión acerca de los dos ritmos mencionados. “Se supone que la conjunción de estos dos pies rítmicos, presentes en la música indígena, son germen de varios géneros de la música mestiza que tiene características sincopadas, consecuencia de la fusión que se produjo entre estos ritmos, el yumbo y el danzante. Los compositores de música popular crearon variantes en cuanto al nombre y escribieron: danzonete cañari, danza india, danza aborígen, con rítmica de danzante” (Guerrero, citado por Coba, 2009, p. 157).

A continuación dos ejemplos de lo descrito anteriormente.

Ñucanchic allpa
Yumbo

Victor Manuel Carrera
(Ecuatoriano: 1902- ca. 1969)

[Allegretto]

Piano

The musical score is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The second system continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The music is in a minor key and features a steady eighth-note accompaniment in the bass line and a more melodic line in the treble.

Figura 14: Extracto Ñucanchiq Allpa, Segundo L. Moreno

Vasija de barro

Danzante. Quito, 1950

Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán,
Jaime Valencia, Jorge Enrique Adoum, texto

Gonzalo Benítez y Luis A. Valencia, música
Adaptación piano: P. Guerrero

Moderato
Em

Piano

Em Bm Em

Em G Em

Yo quie-ro quea mi meen - tie - ren co - moa
Ar - ci - lla co - ci - day du - ra al - ma

G Bm Em Em G D7 Em Bm

8 mis an - te pa - sa - dos Yo sa - dos en el vien - treos - cu - roy fres - co deu - na
de ver - des co - lla - dos Ar - lla - dos bu - roy san - gre de mis hom - bres sol de

10

Detailed description: This is a musical score for the song 'Vasija de barro'. It consists of three systems of music. The first system shows the piano introduction with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the mood is 'Em'. The second system introduces the vocal melody with lyrics in Spanish. The piano accompaniment continues with chords like Bm and Em. The third system continues the vocal melody and piano accompaniment, with lyrics such as 'mis an - te pa - sa - dos' and 'Yo sa - dos en el vien - treos - cu - roy'. Chords like G, Bm, Em, G, D7, and Bm are indicated above the vocal line. The score includes first and second endings for both the vocal and piano parts.

Figura 15: Extracto Vasija de barro

1.7.7 Jahuay

Jahuay, Jaichima, Jailima, Jauchihua. Según los esposos Costales el Jahuay es “ el canto de los segadores, que comienza con los últimos días blancos de julio, para morir en agosto, cuando envejece el sol”. Canto propio de las cosechas entre los Puruhaes.

El Padre Bernabé Cobo ya en el siglo XVII, observaba como los incas solían cantar durante las siegas y dice: “ Tienen sus cantares alegres acomodados para cuando aran, los cuales cantan todos a una entonando uno y siguiéndole los demás; y se llevan su compás tan puntual, que el golpe que dan en la tierra con las tacllas no discrepa un punto del compás de su canto” (Cobo, 1653).

Su denominación varía respecto al lugar por ejemplo en Chimborazo, Tungurahua, Cañar y Azuay es Jahuay, en Cotopaxi y Pichincha Jaichima y en Imbabura Jailima. (Neto, 1964)

Estos cantos son propios de la siembra y cosecha de maíz, cebada, quinua, trigo y demás cereales y granos de la sierra andina. Dentro de la provincia de Chimborazo encontramos variedad de estos cantos, ya que en cada comunidad el Jahuay es diferente.

“Este género musical quichua de la región andina ecuatorial, expresa el triunfo y la alegría por la victoria del esfuerzo, traducido en la buena cosecha”. (Godoy, 2016)

Se caracteriza por ser ejecutado por el “Paqui” [vocablo quichua, el que rompe] quien es el solista, a quien a sido encomendada esta función por ser el más sabio, creativo y recordar los repertorios tradicionales quichuas que encierran la cosmovisión del pueblo Puruha. Estos cantos son responsoriales, a cargo de la comunidad organizada en un coro mixto de segadores, quienes responden con la misma melodía propuesta por el viejo sabio pero solo con la palabra Jahuay o sus sinónimos dependiendo de la

comunidad. Además antes de iniciar el ritual el mismo Paqui u otro bocinero congrega a la comunidad emitiendo la melodía del canto ritual desde la cumbre de la montaña o el terreno a cosechar. Este mismo anuncia el inicio, cambio de repertorio o fin del ritual.

Jahuay 5

♩ = 100

Voz

SOLISTA

CORO

7

14

21

28

The musical score is written on five staves of music. The first staff is labeled 'Voz' and 'SOLISTA'. The second staff is labeled '7'. The third staff is labeled '14' and 'CORO'. The fourth staff is labeled '21'. The fifth staff is labeled '28'. The music is in 8/8 time and consists of a series of eighth and quarter notes.

Figura 16: Jaway, Mario Godoy

1.7.8 Instrumentos Musicales Autóctonos del Ecuador

Para una explicación a profundidad y tratando de no dejar ningún instrumento de lado, cito como referencia al libro: “Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador” del etnomusicólogo cotacacheño Carlos Caba.

Los separa en Idiófonos, Membranófonos, Cordófonos, Aerófonos, Instrumentos de soplo, de hojas, de calabazas o puros, y pitos con agua.

IDIÓFONOS	MEMBRANÓFONOS	CORDÓFONOS	AERÓFONOS	DE SOPLO
DE ENTRECHOQUE:	DE UNA MEMBRANA:	SIMPLES DE VARAS:	LIBRES:	FLAUTAS TRAVERSAS:
1.- Palos-lanzas 2.- Bastones 3.- Ramas de árboles	-De fondo cerrado: 1.- Zambomba -De fondo abierto: 1.- Pandereta 2.- Cununc	1.- Tumank o Tsyantur 2.- Paruntsi	1.- Zumbambico 2.- Wémash 3.- Piedra voladora 4.- Látigo zumbador 5.- Cerbatana o bodoquera	1.- Tunda 2.- Zuro o De carrizo 3.- Pinkui 4.- Peem o Puem 5.- Pinkui Punu
DE GOLPE:	DOS MEMBRANAS:	COMPUESTOS/ LAÚDES:	DE LIBRE INTERRUPCIÓN:	FLAGELOTS:
1.-Tuntui o Tunday (tronco hueco con hendiduras). 2.- Marimba 3.- Triángulo	1.- Bombo 2.- Tambora 3.- Tamboril 4.- Bomba 5.- Caja 6.- Tampur	1.- Keer o Kitar 2.- Violín Folk 3.- Guitarra 4.- Bandolín 5.- Requinto 6.- Charango 7.- Arpa	1.- La Guagua	1.- Pingullo 2.- Pifano 3.- Chirimía 4.- Wajia 5.- Yakuch 6.- Piat 7.- Piapia

Figura 17: Cuadro instrumentos autóctonos, Carlos Caba

DE SACUDIMIENTO:			DE VÁLVULA:	FLAUTAS DE PAN (RONDADORES):
<p>1.- Sonajeros de uñas.</p> <p>2.- Sonajeros de cápsulas frutales: Shakap, Makich, Chilchil, Cascabel.</p> <p>3.- Cencerros o Sonajeros de metal</p> <p>4.- Sonajeros de calabazas.</p> <p>5.- Sonajeros de puros.</p> <p>6.- Sonajeros tubulares: Alfandoque, Guazá, Maracas.</p> <p>7.- Cascabeles de bronce.</p> <p>DE RASPADURA:</p> <p>1.- Mandíbula de animal.</p> <p>2.- Güiro.</p> <p>3.- Raspa.</p>			<p>- Trompetas rectas:</p> <p>1.- Bocina de guadúa, de huarumo y de Illahua.</p> <p>2.- Caracol.</p> <p>3.- Cacho o cuerno.</p> <p>- Trompetas compuestas:</p> <p>1.- bocina de tunda</p> <p>2.- Bocina de churo.</p> <p>3.- Bocina de huasichi.</p> <p>4.- Bocina Sigsaco.</p> <p>5.- Bocina turu.</p> <p>6.- Bocina Quipa.</p> <p>VASCULARES CON AGUJEROS:</p> <p>1.- Ocarinas.</p> <p>2.- Silbatos. (Antropomorfas, Zoomorfas, Totémicas, Míticas y otras)</p> <p>3.- Flautas arqueológicas de soplo.</p>	<p>- Vegetales:</p> <p>1.- Rondadores de caballo chupa.</p> <p>2.- Rondadores de flores de taxo.</p> <p>3.- Rondadores de canutos de hojas de zambo.</p> <p>- Arqueológicos:</p> <p>1.- Rondadores de barro cocido.</p> <p>2.- Rondadores de piedra.</p> <p>- ACTUALES:</p> <p>1.- Rondadores de ocho canutillos.</p> <p>2.- Rondadores de quince canutillos.</p> <p>3.- Rondadores de veinte a treinta canutillos.</p>

HOJAS	CALABAZAS O PUROS	PITOS CON AGUA
<p>1.- Hojas de capulí.</p> <p>2.- Hojas de lechero.</p> <p>3.- Catúlo de maíz.</p> <p>4.- Hojas de naranjo.</p>	<p>1.- Puros pequeños.</p> <p>2.- Puros medianos.</p> <p>3.- Puros bajos.</p> <p>4.- Puros contrabajos.</p>	<p>1.- En forma de gallo.</p> <p>2.- En forma de tortuga.</p> <p>3.- En forma de jilguero.</p> <p>4.- En forma de angelito.</p>

Figura 18: Cuadro instrumentos autóctonos, Carlos Coba

1.7.9 Pensamiento Microtonal

“Dentro del pensamiento musical indígena no existe un patrón establecido de nombre de notas, escalas, acordes, modos, tensiones, armonía, etc., pero en la práctica el uso de todos estos elementos es real, así en los ‘tonos de san juan’, explicado en palabras técnicas sería un desarrollo motivico que tiene preguntas, respuestas y variaciones interpretadas a discreción de cada músico, dependiendo de su oído, del ataque, del sonido, del acompañamiento con la segunda, etc.” (Guzmán, 2009).



Figura 19: Melodía indígena, Diego Guzmán

Para comprender el funcionamiento microtonal tendríamos que modificar el nombre de las notas con valores menores al semitono, es decir cuartos, octavos y mas subdivisiones del tono.

1.7.9.1 Explicación Acústica

Guzmán en su investigación nos habla exclusivamente de las flautas pareadas de carrizo utilizadas por las comunidades cercanas a Cotacachi,

pero esto nos sirve al analizar cualquier instrumento elaborado y utilizado por los indígenas de la sierra andina.

“El sonido de flautas traversas, ocarinas, gaitas, pingullos y silbatos, básicamente se produce debido a la presión de choque que el aire del ejecutante ejerce sobre el borde o ranura superior del instrumento, dividiéndose en miles de fluctuaciones de aire que viajan a la velocidad del sonido para producir tonos, medios tonos, o micro tonos, tiene mucho que ver la distancia entre el hueco de insuflación y los huecos de obturación” (Guzmán, 2009).

El autor anexa un análisis práctico con mediciones en hertz (hz) utilizando un sonómetro en una cámara anecoica para medir los sonidos de una flauta mediana usada en la melodía antes provista.

Además adhiere que para este estudio por cuestiones tecnológicas y auditivas solo se tomaran en cuenta frecuencias comprendidas entre 80 Hz y 8.000 Hz.

Tapados tres (3) huecos de obturación (segunda 8ª)

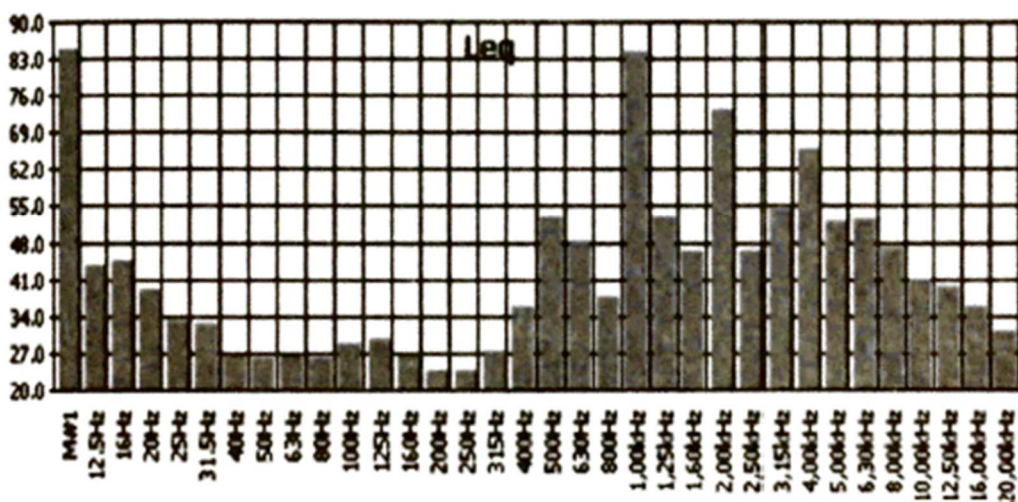


Figura 20: Medición acústica, flauta, Diego Guzmán

En el gráfico podemos observar que la primera nota se sitúa en 1000 Hz, su primer armónico en 2.000 Hz, su tercer armónico en 4.000 Hz, su cuarto armónico en 3.150 Hz, etc. En un instrumento contemporáneo convencional el cuarto armónico debería tener mas presencia que el tercero, puesto que es la quinta superior del segundo armónico, pero por la forma que tiene la flauta traversa encontramos esta particularidad.

Tapado 1 hueco de obturación (primera 8ª)

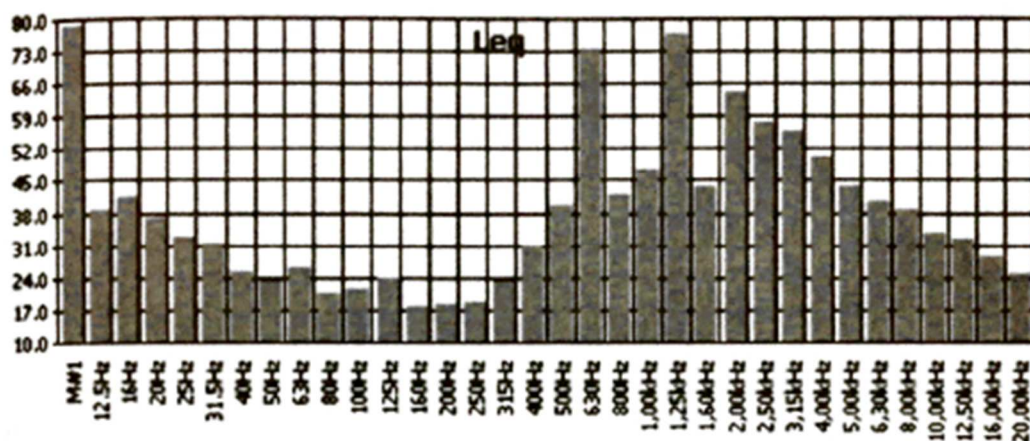


Figura 21: Medición acústica, flauta, Diego Guzmán

Aquí encontramos otra peculiaridad, la nota principal se encuentra en 630 Hz, pero su primer armónico 1.250 Hz tiene más tres decibeles que la fundamental, y los siguientes armónicos 2.000 Hz, 2.500 Hz, 3.150 Hz, etc., ocurren de una forma ordenada, entonces la variable en este caso va de dos al uno, ya no del cuarto al tercero como el ejemplo anterior.

1.7.7 Armonía Modal

Cuando hablamos de armonía modal, nos referimos a escalas o modos diferentes a los comúnmente usados en la cultura occidental, mayor y menor, cuyos nombres según Schiff, “se derivan de una mala interpretación de la teoría musical griega” (Schiff, 2012 , p. 139).

Modo puede ser definido como el epítome de una canción estilizada en un distrito, persona u ocupación particular; parcialmente dibuja su carácter de la condensación de asociaciones en su hogar nativo, reforzándolo con la “aprobación” mitológica. Esto lo vemos en los Tyao Chinos, los Ragas de India, los Maqam Árabes y en la música Griega. El color de cada modo, de cada tipo de canción, se distingue de manera exacta. (R. P. Winnington-Ingram, 1936, p. 3).

Teórico musicalmente, los modos pueden ser vistos como el desplazamiento de la escala mayor. (F Pease, T Pease, R Mattingly, 2003, p. 62).

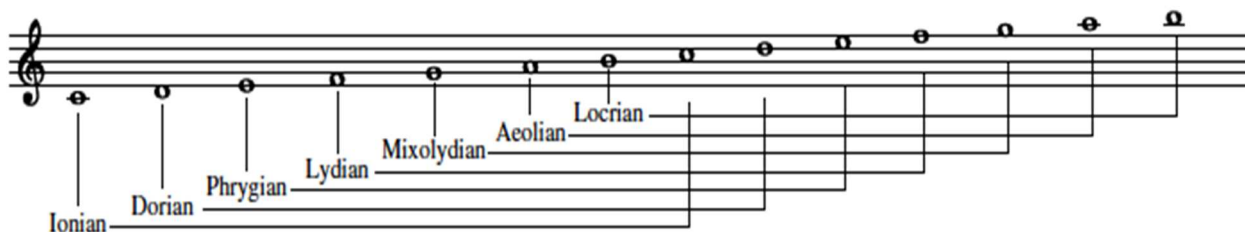


Figura 22: Modos y su relación, Ted Pease

Cada modo contiene su nota característica, peculiar para darle un color distintivo, que los diferencian entre cada uno de ellos, siendo estos mayores o menores. Acordes diatónicos de séptima pueden ser derivados de cada uno de los modos, a continuación una imagen para mayor comprensión de lo expuesto.

The figure displays seven modes of the C major scale, each with its diatonic seventh chords and a characteristic note. The modes are: C Dorian, C Phrygian, C Lydian, C Mixolydian, C Aeolian, and C Locrian. Each mode is represented by a staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The chords are shown as block chords, and the characteristic note is indicated by a circled note on the staff.

Mode	Chords	Characteristic Note
C Dorian	C-7, D-7, EbMaj7, F7, G-7, A-7(b5), BbMaj7	6
C Phrygian	C-7, DbMaj7, Eb7, F-7, G-7(b5), AbMaj7, Bb-7	b2
C Lydian	CMaj7, D7, E-7, F#-7(b5), GMaj7, A-7, B-7	#4
C Mixolydian	C7, D-7, E-7(b5), FMaj7, G-7, A-7, BbMaj7	b7
C Aeolian	C-7, D-7(b5), EbMaj7, F-7, G-7, AbMaj7, Bb7	b6
C Locrian	C-7(b5), DbMaj7, Eb-7, F-7, GbMaj7, Ab7, Bb-7	b5

Figura 23: Modos y sus acordes diatónicos, Ted Pease

1.7.7.1 Tritono y Voicings por Cuartas

Pease agrega que la mayoría de las explicaciones sobre armonía modal que encontramos en libros de teoría musical, nos advierten sobre el tritono diatónico en cada modo. Es importante pero esto nos limita al momento de componer, ya que la nota característica de cada modo es también una nota dentro del tritono diatónico de ese modo, de esta manera tiene sentido que el tritono realmente ayuda a establecer el sonido o color de cada modo.

(F Pease, T Pease, R Mattingly, 2003, p. 63).

El problema con el tritono en armonía modal, no es el intervalo en sí, más bien la colocación del mismo en un voicing en terceras. Esto se debe a que los voicings de terceras (triadas y acordes de séptima) están tan identificados con los modos mayor y menor que el uso de estos nos lleva a una identidad tonal, más que una identidad modal.

Los voicings en cuartas presentan una cualidad más ambigua que los de tercera. Una quartal triad o triada por cuartas (voicing de tres cuartas perfectas) no suena ni mayor, menor, aumentada o disminuida. De hecho, cualquiera de las tres notas en un voicing podría ser la raíz del acorde. (F Pease, T Pease, R Mattingly, 2003, p. 63).

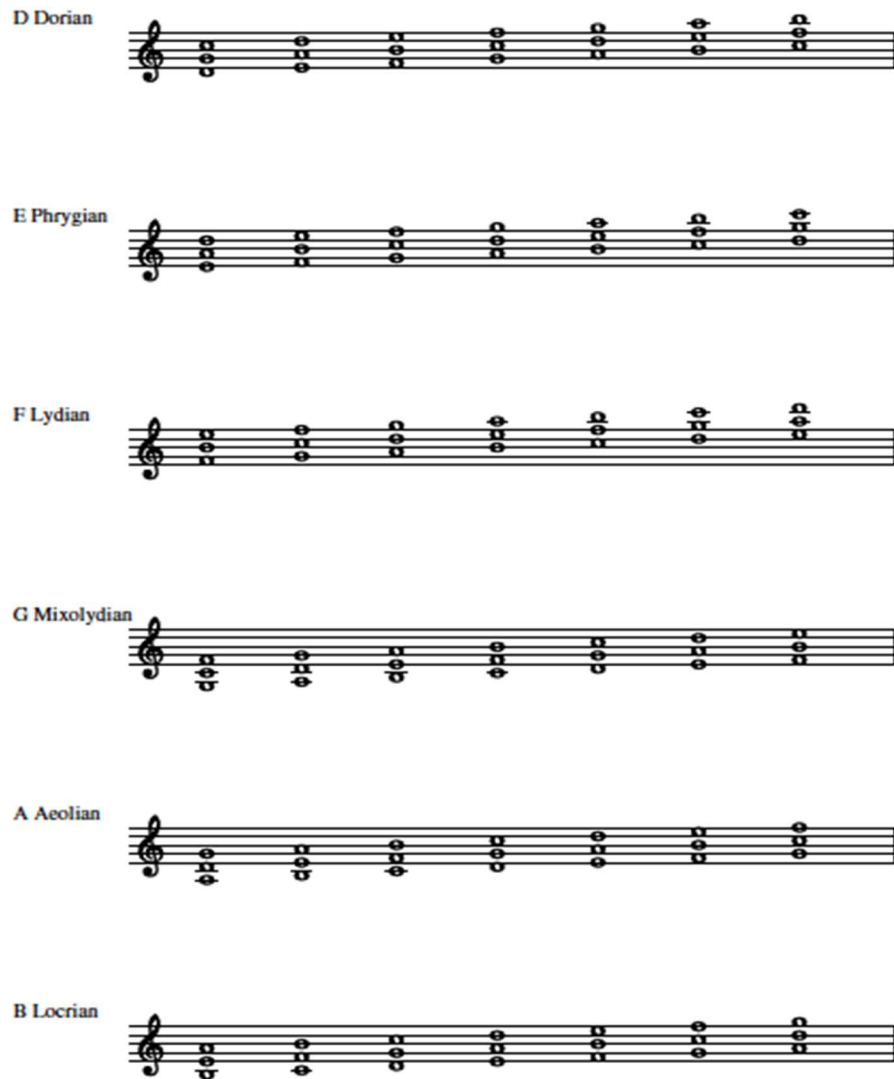


Figura 24: Modos, armonización por 4tas, Ted Pease

Agregar números romanos a estos voicings no es de mucha ayuda porque no existe una cualidad (tónica, subdominante o dominante), si no colocamos una nota en el bajo. Si la tónica del modo es agregada al bajo, la mayoría de los voicings sonarán “tónicos”, mientras que uno o dos podrán sonar vagamente “no tónicos” o como un acorde de aproximación.

Es decir, si usamos otra nota que no sea la tónica del modo en el bajo, todos los voicings sonarán no tónicos.

El factor más importante al establecer la orientación modal es el uso frecuente de la tónica del modo en el bajo. Esto es esencial ya que el tritono está siempre amenazando con llevar la armonía al modo relativo mayor.

Mientras la tónica del modo sea usada persistentemente en el bajo, todos los voicings de cuartas diatónicas del modo pueden ser usados sobre ésta, prácticamente en cualquier orden para proveer fluidez armónica.

El uso de otras notas del modo en el bajo sugerirán acordes no tónicos, que pueden ser usados en cadencia hacia el acorde tónico del modo.

E Phrygian

Tonic

Non-tonic (any other bass note)

Figura 25: Armonización por 4tas E Frigio, Ted Pease

B Locrian

Tonic

Non-tonic (any other bass note)

Figura 26: Armonización por 4tas B Locrio, Ted Pease

Otra peculiaridad al usar voicings modales por cuartas, es que cada uno contendrá al menos una tensión del modo. (9, b9, 11, #11, 13, b13).

Estas triadas por cuartas perfectas pueden ser invertidas moviendo la nota de abajo una octava arriba. El resultado son dos nuevas posiciones del voicing, que contiene las tres mismas notas pero en un orden de intervalos diferente.

En la primera inversión, en vez de dos cuartas adyacentes, contiene una cuarta abajo y una segunda arriba.

La segunda inversión contiene una segunda abajo y una cuarta arriba.

E Phrygian

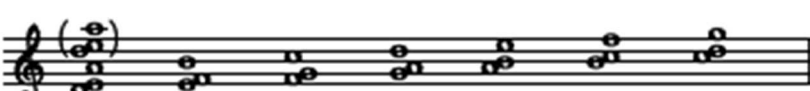
Voicings in fourths



1st inversion



2nd inversion




The figure shows three staves of musical notation for E Phrygian. The first staff, labeled 'Voicings in fourths', contains six chords: E4 (E2, G2, B2), E5 (E3, G3, B3), E6 (E4, G4, B4), E7 (E4, G4, B4, D5), E9 (E4, G4, B4, D5, F#5), E11 (E4, G4, B4, D5, F#5, A5), and E13 (E4, G4, B4, D5, F#5, A5, C#6). The second staff, labeled '1st inversion', shows the same six chords with the lowest note moved up an octave. The third staff, labeled '2nd inversion', shows the same six chords with the lowest note moved up two octaves.


Figura 27: Inversiones de armonización 4tas, Ted Pease

G Mixolydian


Voicings in fourths



1st inversion



2nd inversion



The figure shows three staves of musical notation for G Mixolydian. The first staff, labeled 'Voicings in fourths', contains six chords: G4 (G2, B2, D3), G5 (G3, B3, D4), G6 (G4, B4, D5), G7 (G4, B4, D5, F#5), G9 (G4, B4, D5, F#5, A5), and G13 (G4, B4, D5, F#5, A5, C#6). The second staff, labeled '1st inversion', shows the same six chords with the lowest note moved up an octave. The third staff, labeled '2nd inversion', shows the same six chords with the lowest note moved up two octaves.

Figura 28: Inversiones de armonización 4ta, Ted Pease

1.7.8 Jazz Modal

En la década de los 50 y 60, dentro del mundo del jazz y correspondiente con los problemas sociales y culturales de Estados Unidos, los músicos afroamericanos buscaban nuevas maneras de expresar su inconformidad y protesta, además de rescatar sus raíces y espiritualidad africanas a través del arte para compartir con el espectador, pero sobre todo por una lucha de libertad intrapersonal.

Este nuevo movimiento musical demuestra su innovación dentro de un siempre limitado sistema armónico diatónico, compases en 4/4, células rítmica en negras, corcheas o semicorcheas, sistemas de 8 compases y de más cualidades a las que estaba acostumbrado el jazz hasta ese momento, siempre cargado de cambios de acordes y melodías cargadas de notas que los definan y resuelvan armónica y melódicamente (Cooke, Horn, 2002, p. 195).

Como resultado los músicos empezaron a traducir el “Bop” en un estilo más discreto, atenuando considerablemente el nivel emocional, traduciéndolo a un sofisticado y plácido estilo de swing. Davis transformó el cool jazz en una expresión de arte tan fina, que con sus fascinantes solos, competía con los trazos impresionistas de pintores franceses y música impresionista clásica de compositores franceses. (Yurochko, 1993, p.126, 130, 137, 139).

La simplificación de la célula rítmica a la cual el jazz estaba acostumbrado es uno de los principales y notables cambios que el jazz modal aportó y además es su sello característico, ya que brinda más espacio y libertad al improvisador y al ejecutor de la misma melodía, utilizando silencios y notas alargadas para crear un ambiente diferente al usual. Como ejemplo las siguientes figuras que explican la rítmica del Bebop y Jazz Modal.

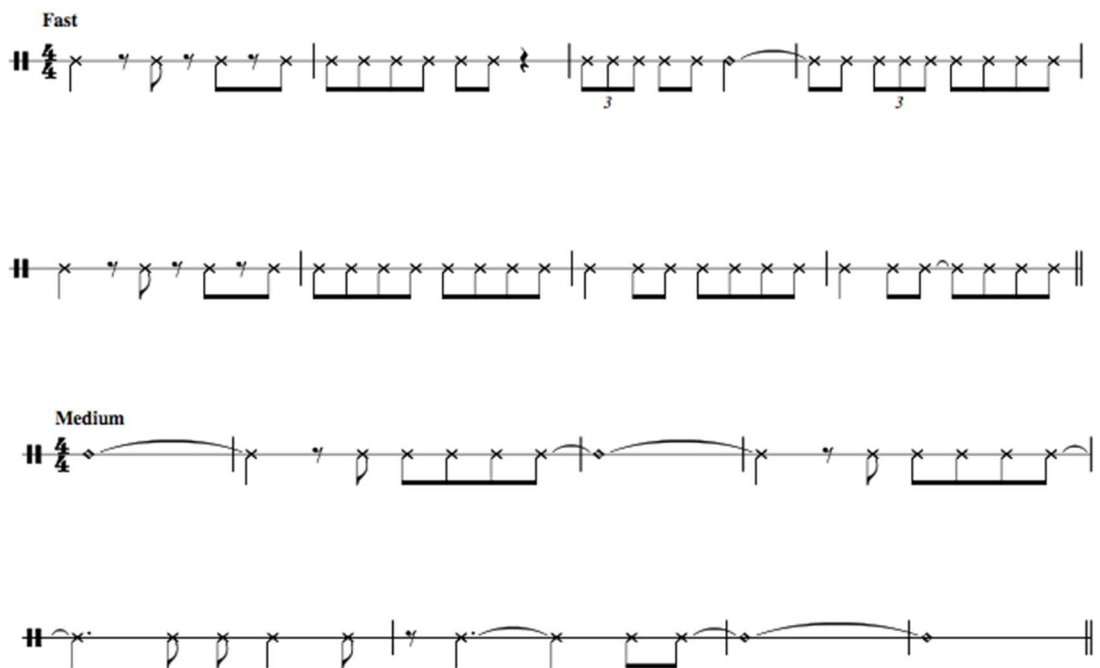


Ilustración 116: Motivos bebop y jazz modal

Analizando las imágenes expuestas, notamos primero la diferencia en la velocidad de ejecución entre los dos estilos, esto permitió que el jazz modal tome ese sentido espiritual que los compositores y músicos estaban buscando, además de la reducción de notas en la melodía y el alargamiento de duración de las mismas para crear un ambiente acorde al movimiento armónico.

1.7.8.1 Influencias del Jazz Modal

La influencia de música de compositores franceses del siglo XX en el concepto modal de Miles Davis es clara en piezas como 'Trois Gymnopédies' de Erick Satie y 'Concerto for the Left Hand and Orchestra' de Maurice Ravel.

Recursos de estos temas fueron tomados por Bill Evans en su obra 'Peace Piece' y sobretodo en el sonido modal de 'Kind of Blue' de Miles Davis, 'Flamenco Sketches' canción de este álbum, denota la relación musical franco-americana.

La música de Satie se caracteriza por su originalidad e interés por la música medieval, lo que le llevó a componer con simpleza, estructuras armónicas innovadoras y formas que influenciaron a músicos y compositores como Debussy, Ravel, Poulenc y Milhaud, todos estos categorizados como Impresionistas fueron quienes guiaron de una u otra manera las composiciones de Davis y Evans.

Trois Gymnopédie de sonido netamente Impresionista, está compuesto por tres piezas del mismo nombre enumeradas como primera, segunda y tercera que son movimientos si se los vieras como composiciones grandes. Todas estas comparten el mismo movimiento armónico y rítmico.

En 'Première Gymnopédie' el movimiento armónico consta de G (Sol) maj7 y D (Re) maj7, creando el sonido relajante y delicado de G (Sol) Lidio por los primero 16 compases mientras el tema principal es expuesto. En adelante el centro tonal empieza a moverse pero el patrón generado por la blanca con punto del bajo y las figuras de blanca de las voces superiores se mantiene en las tres piezas. Como en el jazz modal, el patrón rítmico apoya a la armonía para generar un ambiente modal.



Figura 29: Patrón de Piano compases 1-2 "Premiere Gymnopédie" Erick Satie

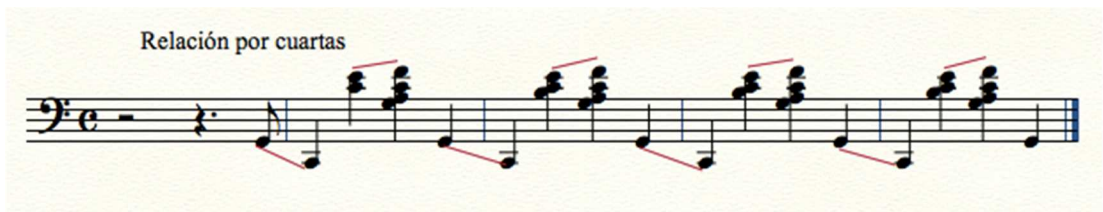


Figura 30: Patrón de Piano mano izquierda "Peace Piece" Bill Evans

1.7.8.2 Ejemplos de Jazz Modal

Los primeros ejemplos de este estilo los podemos apreciar en la banda sonora del filme "L'Ascenseur Pour L'Echafaud" de Louis Malle, en el cual Miles Davis estuvo a cargo de componer e interpretar la música junto a su quinteto en 1957. Esta película de suspenso se trata de un asesino que se encuentra atrapado en un ascensor después de matar al amante de su esposa, en este lapso Davis tuvo la oportunidad de explorar, creando descripciones musicales para las varias atmosferas o ambientes en las diferentes escenas del filme, de cierta manera acercándose hacia el estilo modal.

Esto fue la excusa perfecta para explorar y experimentar con nuevas posibilidades en cuanto a color, textura e improvisación de los modos en una nueva forma, no trabajada por Davis hasta entonces, así como improvisar sobre un pedal a lo largo de una canción completa. La música de esta película tiene influencia bebop y hard bop, pero a su vez tiene características modales que muestran el interés por parte de Davis en la reducción de

movimiento armónico en su música. De hecho dos piezas están compuestas completamente en un estilo modal. “Julien dans l’Ascenseur” y “L’Assassinat de Carala” muestran el uso de pedales a lo largo del tema sobre los cuales Davis improvisa libremente, tratando de crear una atmosfera, más que desarrollar un tema. También el uso de sordina en la trompeta, que para ese entonces era un sello característico del sonido de Davis. (Camacho, 2007, p. 50).

“Julien dans l’Ascenseur” es un tema de sesenta y cinco compases, cuyos doce primeros son una introducción por parte de la sección rítmica. En adelante Davis empieza su solo que continúa hasta el final de la pieza, usando principalmente notas largas en D (Re), Ab (La bemol), F (Fa) y Bb (Si bemol) con algunos embellecimientos melódicos. La mezcla de sonoridades entre la trompeta y la sección rítmica distinguen el color del modo Frigio, debido a la relación de la segunda menor creada por A (La) – Bb (Si bemol) en el patrón del piano y las notas largas, principalmente Bb (Si bemol), F (Fa) y D (Re) tocadas por Davis. Esto cabe perfectamente con las notas características del modo Frigio - segunda y sexta disminuidas y cuarta perfecta – lo cual le da el color del modo. A continuación un imagen con la explicación.



Figura 31: Escala A Frigio

The image shows a musical score for piano and double bass (A.B.) for the piece "Juliens dans l'Ascenseur" by Miles Davis. The score is divided into two systems. The first system, labeled "32", shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The double bass part (A.B.) is shown below the piano part, with a bass clef. The second system, labeled "32", shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The double bass part (A.B.) is shown below the piano part, with a bass clef.

Figura 32: Patrón de Piano y Contrabajo " Juliens dans l'Ascenseur" Miles Davis

"L'Assassinat de Carale" es un pasaje de sesenta compases basado en el modo Frigio. El movimiento del piano es un motivo de dos compases con voicings de dos notas A(La) – E (Mi), A(La) – D (Re), el bajo dobla la raíz del voicing. El uso de este sencillo recurso fusionado al solo de Davis crea un color netamente impresionista, similar a "Flamenco Sketches", tema modal del disco 'Kind of Blue' que Davis grabó en el año de 1959.

The image shows a musical score for piano and double bass (A.B.) for the piece "L'Assassinat de Carala" by Miles Davis. The score is divided into two systems. The first system, labeled "36", shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The double bass part (A.B.) is shown below the piano part, with a bass clef. The second system, labeled "36", shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The double bass part (A.B.) is shown below the piano part, with a bass clef.

Figura 33: Patrón de Piano y Contrabajo "L'Assassinat de Carala" Miles Davis

Ascenseur pour l'Échafaud fue un "paso pivote en la evolución del estilo modal de Davis" (Pejrolo, 2001).

En 1958, saldría a la luz la primera composición modal de Davis, "Milestones", con gran influencia del trabajo modal realizado en Paris un año atrás, este representa una innovación estructural que influyó a los

músicos de jazz de la época por su simpleza y específicamente por el swing con el que es ejecutado.

“Esta fue la primera grabación en donde empecé realmente a escribir en forma modal y en ‘Milestones’, la canción del título, realmente use esa forma” (Troupe, 1990, p. 225).

(First BOP)

MILESTONES

277
-MILES DAVIS

C II

A-7

Figura 34: Partitura "Milestones" The Real Book

Dentro del quinteto que grabó este tema estuvo John Coltrane quien colaboró con Davis en varias sesiones de 1955 a 1960, una de estas la realización del album 'Kind of Blue'.

Para entonces Coltrane había grabado sus propias obras maestras, Blue Train (1957), Giant Steps (1959). En el primero demuestra su dominio sobre los standard's a tal punto de darles una nueva forma de ejecución, además de en sus solos pensar en términos de extensión armónica, alteración y sustitución de acordes.

En 1960, ya con su propio quinteto, Coltrane empezó a explorar en el ámbito modal y una de sus primeras expresiones fue la nueva interpretación del standard de Rodgers y Hammerstein 'My Favorite Things' que fue parte de un musical de Broadway en 1959.

Figura 35: Movimiento Armónico "My Favorite Things" transcrito por Jamey Aebersold

El tema transcrito por Jamey Aebersold, se basa en dos partes y consta de 40 compases. Los primeros 16 son la partes A del tema que se repiten una vez y otra tercera pero con una alteración en la progresión de acordes. Los siguiente 24 compases son la partes B que concluye el tema. Además del uso de un vamp como introducción y coda. La forma del tema es Intro - A – A – A' – B - Coda.

La interpretación de Coltrane contiene varios cambios dentro de la estructura del tema y en su movimiento armónico, además del cambio de compas de $\frac{3}{4}$ a $\frac{6}{8}$. Esto significa que el numero de compases se vuelven a la mitad pero de igual manera sigue siendo una forma irregular, convierte al verso de 8 compases en 10, a lo que agrega un 'turnaround' o vamp de dos compases que es usado como introducción, interludio y como extenso pasaje sobre el cual improvisar. Su tonalidad es E (Mi) menor. A continuación del vamp la tonalidad cambia a E (Mi) mayor por 9 compases sin contar el vamp, esta sección es una modificación de A' del standard original. Los compases restantes son usados como pauta para regresar a la sección A.

The image shows a handwritten musical score for the piece "My Favorite Thing". It consists of seven staves of music. The first two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/E minor). The first staff contains the following chords: Em, Em#1, Em7, Em5, Am64, Am64. The second staff contains: Am64, Am69, Em, F42, Am, Am07. The third staff is in bass clef and contains: Em(VAm7), Emaj, F#m42, Emaj7, F#-7. The fourth staff contains: F#maj7, B-7. The fifth staff contains: Am7, Am7, B7, Em, Em7, Am64, F#64. The sixth staff contains: Em, Em7, Cmaj, B-7, Cmaj7, B-7, Gmaj7, A42. The seventh staff contains: Gmaj9, F#69, Cmaj, B7, B-7, A-7. The notation includes various chord symbols, accidentals, and melodic lines with notes and stems.

Figura 36: Movimiento Armónico "My Favorite Thing" transcrito por Andrew White

Coltrane desarrolló el Jazz Modal en su mayoría con melodías atonales que volvieron las estructuras armónicas formas totalmente libres. Extendiendo la estructura de acordes existente, era capaz de tocar sobre la armonía, un ejemplo 'Alabama' o el mismo 'My Favorite Things' antes expuesto. (Yurochko, 1993, p. 170).

En 1963 en su periodo de experimentación, Coltrane compuso A Love Supreme, un disco con recursos modales y lo que George Russell y muchos otros músicos llaman Panmodalidad (tocar libremente a través de multiples tonos o modos). Tocar sin una estructura predeterminada fue otra área de exploración, pero tal vez donde tuvo mayor frutos gracias a la experimentación fue en áreas de sonido o timbres usando registros extremos, polifonía, el uso de armónicos del instrumento y la diferente combinación de válvulas o llaves para producir el mismo tono por lo cual se

ve afectado el timbre y el pitch como resultado de las diferentes elecciones, además de diferentes métodos de producir sonido (Coltrane, Baker, 1999, p. 13).

A Love Supreme es un suite dividido en cuatro partes, Acknowledgment, Resolution, Pursuance y Psalm. Este álbum sirvió a Coltrane para direccionar su enfoque hacia lo espiritual, por lo cual es concebido como una obra maestra, en donde reconoce la existencia de dios y le rinde homenaje con su nuevo estilo de ver la música.

Resolution
(Part II)
By John Coltrane

Up tempo Swing ♩ = 176
Bass Solo Tenor Sax

16

Fm6/9 B(add9)/F#

Gm7b5 C7 Fm C7

Fm6/9 B(add9)/F# Gm7b5

C7 Fm C7 Fm6/9

Figura 37: Extracto "Resolution" John Coltrane, Hal Leonard transcriptions

CAPÍTULO II.

DISEÑO METOLÓGICO

2.1 Enfoque

El enfoque de la investigación es Cualitativa, debido a que es una investigación que tiene como finalidad “comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p.361).

A su vez no existe una medición de datos estadísticos, ya que lo que se pretende es profundizar en experiencias, perspectivas y significados, por medio de transcripciones y análisis musicales de audios en vivo y pre grabados de música ritual aborígen.

2.2 Alcance

El alcance de esta investigación es de tipo descriptivo - exploratorio, ya que se especificarán y analizarán características, propiedades y rasgos propios de la música ritual aborígen que intervienen en la construcción de una nueva propuesta musical; examinando un tema desconocido, poco socializado y profundizado en nuestra realidad.

Es un estudio de carácter transversal porque se estudiarán las variables de forma simultánea en un momento dado (Martínez y Rodríguez, s.f, p.14).

Por su escala es un estudio macro-social ya que la música y sus géneros están ligados al desenvolvimiento social y cultural de un territorio o sociedad.

2.3 Métodos de investigación

2.3.1 Métodos científicos

La presente investigación empleará el método deductivo, puesto que lo que se pretende es encontrar principios desconocidos, a partir de otros conocidos, es decir, pasar de afirmaciones de carácter general a hechos particulares, donde el estudio de música ritual aborigen y de armonía modal usada en el jazz, dan como resultado una propuesta musical innovadora.

2.3.2 Métodos empíricos

Es una investigación basada en la experimentación u observación de evidencias, donde se pondrán a prueba las hipótesis y preguntas planteadas, tomando como punto de partida un contexto real donde se pueda integrar la investigación y la práctica (Martínez y Rodríguez, s.f, p.4-5).

2.3.2.1 Observación

Se utilizó la observación como procedimiento de recogida de datos, debido a que no existen escritos sobre música ritual aborigen. Razón por la que para obtener información de un acontecimiento tal y como este se produce, se presencié el ritual indígena "Inti Raymi" en la comunidad de Cacha, provincia de Chimborazo, experiencia que permitió un mayor entendimiento y acercamiento a la realidad musical indígena.

2.3 Instrumento de recolección de datos

Para el presente trabajo de titulación se utilizaron los siguientes instrumentos de recolección de datos:

2.3.1 Análisis de documentos

Se han analizado documentos de suma relevancia para la obtención de información verídica y sustentable , tales como:

- Libros
- Biografías
- Entrevistas
- Artículos Científicos

2.3.2 Grabaciones de audio musicales

Se utilizaron las grabaciones de estudio de:

- Milestones de Miles Davis (1957).
- Resolution de John Coltrane (1964).
- Libro de etnomusicología “Sicalpapi kawsakkuna ñukanchik kikin tunukunata takikunatapishmi charinchik” de Pastoral Indígena de Sicalpa y Unidad Educativa Bilingüe Pachyachachik extensión comunitaria Sicalpa.

Las mismas que permitieron un mejor entendimiento, apreciación y recolección de los recursos usados en la composición de temas propios.

2.3.3 Transcripciones

En la investigación se realizó la transcripción de:

- “Anchay muchumi agradecini” (Canto de Agradecimiento) ejecutado por cantores de la comunidad Chacabamba Chico, durante la realización del ritual de Pawkar Raymi (Carnaval).
- “Tuli Tuli” interpretado en flauta por Manuel Guamán de la comunidad Guacona la Merced.

- “Loma asomay tono” (Tono de anuncio en la loma) ejecutado en bocina por Manuel Asacata Ortíz de la comunidad Santa Rosa de Chulluktus, grabado durante la fiesta del 2 de Mayo.

Además se utilizaron transcripciones tales como:

- Milestones del libro The Real Book 5th Edition.
- Resolution del libro Featuring Note-for-Note transcriptions from A Love Supreme de Hal-Leonard Corporation.

2.3.4 Análisis de partituras

La investigación se basó en el estudio de dos partituras centrales; “Milestones” de Miles Davis (1957) y “Resolution” de John Coltrane (1964), temas que permitieron el análisis y recolección de recursos armónicos y melódicos, ya que utilizan armonía modal, la cual es el objeto de estudio principal en esta investigación.

A partir de esta recolección se identificaron los recursos necesarios a criterio del investigador para la composición de temas inéditos.

2.4 Análisis de resultados

2.4.1 Análisis de Anchay Muchimi Agradecini (Canto de Agradecimiento).

2.4.1.1 Forma

Al ser un canto ritual, este tema o tono como son conocidos por los indígenas, no está pensado a manera de canción comercial con intro, estrofas o coros, pero si consta de partes peculiares en donde se evidencia un cambio dentro de la melodía principal. Este canto sufre cambios a lo largo de su ejecución, como desplazamiento motivico, movimiento canónico y secciones de tensión.



Figura 38: Análisis Forma, "Anchay Muchimi Agradecini"

El canto inicia con la exposición de la melodía principal 8 veces, es decir 48 compases, le sigue una interacción entre rondín y rondador que es un llamado al siguiente auto dramático dentro del ritual en donde la melodía principal vuelve a ser expuesta pero esta vez 66 compases; otra interacción entre los instrumentos andinos de viento y regresa a la melodía principal por 48 compases que conllevan a otro auto dramático, una discusión o pelea por quién lleva la melodía entre los cantores en donde el Paqui o cantor elegido debe prevalecer su autoridad. Esto lo vemos como un pasaje de tensión que resuelve el momento al que regresan a la melodía principal pero en este momento es donde el movimiento canónico empieza a suceder.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 22, features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. A red box highlights a segment of the melody labeled 'Melodía recortada'. A green oval highlights a later segment of the melody labeled 'Desplazamiento melódico'. A blue bracket under the bass staff highlights a rhythmic pattern labeled 'Motivo rítmico'. The second system, starting at measure 28, also has a treble and bass clef staff. A red box highlights the full melody line labeled 'Melodía completa'. A green oval highlights a segment of the melody labeled 'Frase completa'.

Figura 39: Análisis Forma, desplazamiento "Anchay Muchimi Agradecini"

Este fenómeno rítmico melódico es recurrente a lo largo del tema, pero se lo aprecia de mejor manera en los segundos 48 compases de exposición de la melodía.

El movimiento canónico que vemos a continuación sucede tan naturalmente entre los indígenas que no cometen equivocaciones dentro del tiempo ni al bailarlo ni cantarlo, ya que la garrocha marca siempre una variación motívica del Yumbo. Es la misma melodía que se va repitiendo hasta que el Paqui haya terminado su ejecución y entonces las voces que entraron con el canon terminan unos compases después debido al desplazamiento de la frase.

The image displays a musical score for the piece "Anchay Muchimi Agradecini". It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) with a red box highlighting the "Melodía principal" and a green box highlighting the "Movimiento Canónico" in the lower staff. The second system continues the vocal line with another red box for the "Melodía principal" and a green box for the "Movimiento Canónico". A bass line (bass clef) is present in both systems, providing a rhythmic accompaniment. Measure numbers 7, 14, and 14 are indicated at the beginning of the respective staves.

Figura 40: Análisis Forma, movimiento canónico "Anchay Muchimi Agradecini"

2.4.1.2 Armonía

Este canto carece de acordes y es concebido desde la melodía y variaciones sobre ella, pensado microtonalmente por su importancia dentro del ritual, instrumentación y ejecución espiritual. En la transcripción se lo ha escrito en C(Do) mayor para una fácil comprensión.

Al nombrar microtonalidad no podemos decir que este canto se encuentre en una tonalidad específica, pero si lo analizamos en un contexto contemporáneo y como los historiadores y etnomusicólogos nos han dicho, podemos ver que usa una escala pentáfona dentro de la tonalidad de G (Sol) menor, en donde el Bb (Si bemol) o la tercera del acorde es suplida por C (Do) la cuarta del mismo.

Cabe recalcar que incluso las notas nombradas son lo más cercano o similar posible al sonido de los instrumentos y voces indígenas microtonales.

2.4.1.3 Melodía

Todo el canto gira en base a la melodía principal la cual va sufriendo variaciones o fenómenos rítmicos a lo largo de su ejecución expuesto en las imágenes previas.

Esta contiene un motivo rítmico principal que es la base de la melodía, es construida con pensamientos de subida y bajadas viéndolo desde una óptica lineal.

Desde una óptica musical contemporánea está construida dentro de la escala pentáfona de G(Sol) menor, pero en la transcripción está detallada en C (Do) para un fácil entendimiento.



Figura 41: Análisis Melodía, "Anchay Muchimi Agradecini"

2.4.1.4 Ritmo

La rítmica de este canto es un Yumbo que se caracteriza por estar compuesto de una nota corta con acento y una larga sin acento. La garrocha ejecuta una variación del motivo ya que marca solo la primera nota.



Figura 42: Análisis Ritmo, "Anchay Muchimi Agradecini"

2.4.2 Análisis “Tuli Tuli”

2.4.2.1 Forma

Este tono indígena está conformado por 4 melodía que son analizadas como diferentes secciones, la primera es A y consta de 8 compases, B de 9 compases, C de 8 compases y D de 9 compases. Al ejecutarlo el flautista sigue esta forma ABCADC repitiendo dos veces mas las tres ultimas melodías ADC.

The image displays a musical score for the piece "Tuli Tuli". The score is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The music is divided into several measures, with specific sections highlighted by colored boxes and labeled with letters A, B, C, and D. The labels are placed above the first measure of each section. The sections are: Section A (measures 1-4, red box), Section B (measures 5-8, green box), Section C (measures 9-12, blue box), Section C (measures 13-16, blue box), Section C (measures 17-20, blue box), Section C (measures 21-24, blue box), Section A (measures 25-28, red box), Section A (measures 29-32, red box), Section D (measures 33-36, purple box), Section D (measures 37-40, purple box), Section C (measures 41-44, orange box), and Section C (measures 45-48, orange box). The score ends with a double bar line at the end of the final measure.

Figura 43: Análisis Forma, "Tuli Tuli"

2.4.2.2 Armonía

Al igual que el anterior tono no posee una estructura o progresión de acordes, pero claramente está concebido en escala pentáfona con tonalidad de G (Sol) menor, por el constante uso de la tercera menor Bb (Si bemol).



Figura 44: Análisis Armonía, "Tuli Tuli"

2.4.2.3 Melodía

Las notas de la melodía fluctúan siempre entre la tónica, dominante y subdominante. Esta melodía es pensada microtonalmente y en el pensamiento indígena como formas o figuras geométricas que se combinan y resuelven entre si, por eso la repetición de motivos, subidas y bajadas constantes para resolver.



Motivo principal

Figura 45: Análisis Melodía, "Tuli Tuli"

2.4.2.4 Ritmo

Este tono es un Yumbo, a pesar que no existe una sección rítmica que lo marque, la melodía lo hace por su estructura de nota corta y larga, corchea y negra.



Figura 46: Análisis Ritmo, "Tuli Tuli"

2.4.3 Análisis “Tono de Jaway ”

2.4.3.1 Forma

Este es un tono ejecutado mediante una bocina, que puede ser cuerno de toro, o alargada construida de tronco de árbol.

No posee forma ya que es una melodía ritual al momento de cosechar los alimentos, el delegado a ejecutar este tono lo hace desde la cima de una montaña para congregar a la comunidad y llamar a los espíritus.

2.4.3.2 Armonía

No posee una estructura o progresión de acordes ya que se basa en el desenvolvimiento de una melodía, que al transcribirla mediante el uso de un instrumento contemporáneo, se obtuvo Bb (Si bemol), D (Re) y G (Sol) como las notas mas cercanas y similares al audio. Para el análisis se podría decir que el tono se encuentra en escala pentáfona de G (Sol) menor, pero no hay que olvidar que se encuentra pensado y concebido microtonalmente.



2.4.3.3 Melodía

La melodía desde su creación y ejecución es pensada microtonalmente por los instrumentos de uso y la cosmovisión andina, las notas mas cercanas en timbre con las de la grabación resultaron Bb (Si bemol), D (Re) y G (Sol). Existe un motivo rítmico que prevalece hasta resolver, como peculiaridad de las melodías andinas a la cuarta repetición, esto por relación a sus símbolos sagrados.



Figura 48: Análisis Melodía, "Tono de Jaway"

2.4.3.4 Ritmo

Se lo identifica con rítmica de Yumbo utilizando una variación del mismo. Es un Yumbo porque su célula rítmica es una nota corta y una larga, corchea y negra.



Figura 49: Análisis Ritmo, "Tono de Jaway"

2.4.4 Análisis de Milestones (1957).

2.4.4.1 Forma

Es una pieza de 40 compases dividida en dos partes, A y B de 8 compases cada una, la repetición y alternancia entre las dos partes dan su forma AABBA.

277
- MILES DAVIS

MILESTONES

(First Bass)

A C II

Figura 50: Análisis Forma, Milestones The Real Book

2.4.4.2 Armonía

La parte A del tema está basada en G (Sol) Dórico, mientras que la parte B en A (La) Aeólico, utilizando un acorde en cada sección para crear el color modal así como en “Juliens des l’Ascenseur” y “L’ Assassinat de Carala” en donde los voicings tocados por el piano y apoyados por el bajo mantienen el color del modo.

A Gm7 G Dorico

⁵ Walking Bass

Figura 51: Análisis Armonía, "Milestones"

Algo distintivo de este tema es que en la parte A el bajo hace walking bass mientras que en la parte B utiliza un pedal para brindar un desenvolvimiento melódico libre y crea tensión la cual es resuelta al momento de regresar a la sección A con el walking bass.



Figura 52: Análisis Armonía, patrón de bajo "Milestones"

2.4.4.3 Melodía

La melodía simple de la sección A son triadas en posición fundamental tocadas rítmicamente a manera de riffs por los vientos y doblada por el piano.



Figura 53: Análisis Melodía, voicings piano y vientos "Milestones"

En la sección B cambia la disposición de las triadas a primera inversión con la novena como top note para simultáneamente al pedal que hace el bajo, generar tensión que se ve resuelta a al regreso a la sección A.

2.4.5 Análisis de Resolution (1964)

Resolution
(Part II)
By John Coltrane

Up tempo Swing ♩ = 176
Bass Solo

subida por 1/2 tono
melodía y armonía

Motivo principal

16

Tense Sax
Fm6/9

Gm7b5 C7 Fm C7

A' Fm6/9 B♭add9/11# Gm7b5

C7 Fm C7 Fm6/9

B♭add9/11# Gm7b5

A''

C7 NC(Fm)

Interludio

Copyright © 1974 JOWOOL MUSIC
International Copyright Secured All Rights Reserved

9

Figura 54: Análisis, "Resolution" Hal Leonard

10

Figura 55: Análisis, "Resolution" 2da página Hal Leonard

2.4.5.1 Forma

La forma de Resolution en la grabación de estudio en el album "A Love Supreme" es de 64 compases sin contar los 16 de Intro realizados por el bajo, la sección A de 24 compases es una compilación de variaciones de la primera melodía expuesta y la B de 16 compases puede ser vista como un Interludio ya que es una improvisación de Coltrane y en sesiones en vivo no vuelve a ser tocada igual. Luego de este pasaje regresa a variaciones de la melodía expuesta en la sección A. El tema es de forma ABA.

2.4.5.2 Armonía

El tema se encuentra construido en F Aeolico, por eso la armadura de Ab. Coltrane usaba la panmodalidad que no es nada mas que interactuar en diferentes modos. Esto lo vemos en el segundo acorde del tema, es la misma estructura del primer Fm6(9) medio tono más arriba, esto se debe a que la melodía sufre el mismo cambio de intervalo.

Figura 56: Análisis Armonía, "Resolution"

Coltrane mantiene el color apoyando a esta subida de medio tono de la melodía con la misma estructura, en donde el acorde se vuelve un F#6sus4 para una fácil comprensión es visto como F# Dórico. El resto de acordes como el Gm7b5 que es el II grado, C7 que es el V7 son acordes funcionales y resuelven siempre al primero menor (Fm).

Figura 57: Análisis Armonía, "Resolution"

2.4.5.3 Melodía

La melodía se basa en un motivo principal que se desarrolla y su respuesta evoluciona de diversas maneras manteniendo ciertos patrones rítmicos y melódicos.



Figura 58: Análisis Melodía, motivo principal "Resolution"



Figura 59: Análisis Melodía, variación "Resolution"



Figura 60: Análisis Melodía, variación II "Resolution"

La primera nota de la melodía G (Sol), tensión del primer acorde (Fm6/9) genera un color distintivo por su función como nota característica secundaria de la escala. Toda la melodía está construida en base a tensiones y notas del acorde y escala, lo mismo podemos ver en la utilización recurrente de A (La) 9na del acorde Gm7b5 y el F(Fa) 11na del acorde C7.



Figura 61: Análisis Melodía, tensiones "Resolution"



Figura 62: Análisis Melodía, tensiones II "Resolution"

2.5.1 Resultados

El analizar detalladamente estas piezas musicales nos genera una lista de recursos a ser utilizados para la composición de los temas inéditos.

De Música Ritual Indígena:

- Métrica 6/8
- Forma irregular
- Repetición de motivos y frases
- Motivos rítmicos de Yumbo y variaciones
- Pensamiento microtonal
- Movimiento Canónico
- Desplazamiento motivico
- Melodías pregunta respuesta

De Armonía Modal:

- Pensamiento dentro de una escala o modo
- Modulación contrastante entre secciones
- Repetición de estructuras armónicas
- Forma o estructura musical
- Armonización cuartal
- Repetición y desarrollo de motivos
- Panmodalidad

CAPÍTULO III

LA PROPUESTA

3.1 Título de la propuesta

Creación de dos composiciones musicales con recursos de música ritual Puruha y armonía modal. *Wawa Kuyaylla* y *Jaway*.

3.2 Justificación de la propuesta

Gracias al pensamiento crítico e interés en la investigación de temas de índole etnográfico y etnomusicólogo, más la información impartida por los docentes en las aulas de mi universidad, dieron como fruto esta experimentación, que tiene como objeto escuchar la música andina de una manera diferente.

Dentro de una sociedad mestiza que desconoce y menosprecia sus raíces, transmitir el pensamiento y cultura andinos a través de la música es complejo, pero al mismo tiempo motivante y alentador, es poder ir en contra de un pensamiento implantado, con nuevas ideas y experimentando con más campos artísticos. Los temas compuestos en esta investigación servirán para el montaje de una obra de danza y teatro que resalte y de a conocer la historia acerca del mundo andino, para comprender nuestro pasado, de esta manera actuar y transformar en nuestro presente y futuro.

3.3 Objetivo

Componer dos temas que denoten sonoridad andina, usando recursos melódicos y rítmicos de música ritual indígena conservando sus patrones característicos y agregando el uso de armonía modal y estructura musical.

3.4 Descripción

- *Wawa Kuayaylla*, que en español significa Niño Entristecido, es un tema con sonoridad melancólica, en la parte A pensado en E (Mi) Aeólico, una melodía que se repite y va sufriendo variaciones hasta resolver. La parte B en A (La) Mixolidio comienza con un motivo en el bajo y un canon en las voces agudas, al final de esta sección para regresar a la parte A, modula nuevamente a G (Sol) Mixolidio con un descenso resolutivo en la melodía.
- *Jaway*, originalmente canto de la cosecha, es un tema que está compuesto en F# (Fa#) Frigio y modula a E (Mi) Aeólico y Bb Dórico. En este se emula los sonidos que una bocina realiza en el ritual, por

medio del contrabajo con arco, además se adhiere fenómenos rítmicos de desplazamiento encontrados en la música indígena que dan una sensación de pérdida o cruce en el tiempo.

3.5 Partitura de la primera propuesta

Score

Wawa Kuyaylla

♩ = 90 E Aeólico

The score consists of two systems. The first system includes staves for Panpipes 1, Panpipes 2, Piano, Acoustic Bass, and Bombo. The second system, starting at measure 2, includes staves for PP. 1, PP. 2, Pno., A.B., and Bombo. The piano part in the second system features a sequence of chords: Bm7, Am7, Am7, and Cmaj7.

Figura 63: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 1-8

Wawa Kuyaylla

3

Musical score for measures 9-15 of 'Wawa Kuyaylla'. The score is arranged in five staves: PP. 1, PP. 2, Pno., A.B., and a drum staff. Measures 9-15 are indicated by a '9' above the first staff. The piano part (Pno.) includes the following chords: Bm7, Cmaj7(13), Am7, Bm7, and Am7/C. The A.B. staff shows a melodic line with a slur over measures 10-12. The drum staff shows a simple rhythmic pattern of quarter notes.

4

Wawa Kuyaylla

Musical score for measures 13-15 of 'Wawa Kuyaylla'. The score is arranged in five staves: PP. 1, PP. 2, Pno., A.B., and a drum staff. Measures 13-15 are indicated by a '13' above the first staff. The piano part (Pno.) includes the following chords: Em7, Cmaj7, and Am7/G. The A.B. staff shows a melodic line with a slur over measures 14-15. The drum staff shows a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Figura 64: Partitura de la propuesta, Wawa Kuayaylla 9-15

Wawa Kuyaylla

5

Musical score for measures 16-20 of 'Wawa Kuyaylla'. The score includes parts for P.P. 1, P.P. 2, Pno., A.B., and a percussion part. Measures 16-20 are indicated by a '16' at the start of each staff. The piano part (Pno.) shows chords: Bm7, Bm7, Em7, Bm7/D, and Cmaj7(13) Cmaj7(13). The A.B. part has a bass line with a slur over measures 18-20. The percussion part has a simple rhythmic pattern of quarter notes.

6

Wawa Kuyaylla

Musical score for measures 21-24 of 'Wawa Kuyaylla'. The score includes parts for P.P. 1, P.P. 2, Pno., A.B., and a percussion part. Measures 21-24 are indicated by a '21' at the start of each staff. The piano part (Pno.) shows chords: Em7, Em7, Em7, Am7, and Am7. The A.B. part has a bass line with a slur over measures 23-24. The percussion part has a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Figura 65: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 16-24

Wawa Kuyaylla

7

Musical score for measures 25-32 of 'Wawa Kuyaylla'. The score includes parts for P.P. 1, P.P. 2, Pno., A.B., and a drum part. The piano part features the following chord progression: Gmaj7(9), Bm7, Cmaj7(#11), Cmaj7, Bm7. The drum part consists of a simple rhythmic pattern of quarter notes.

8

Wawa Kuyaylla

Musical score for measures 29-32 of 'Wawa Kuyaylla'. The score includes parts for P.P. 1, P.P. 2, Pno., A.B., and a drum part. The piano part features the following chord progression: Bm7, Cmaj7(13), Cmaj7(13)/G, Am7. The drum part consists of a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Figura 66: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 25-32

Wawa Kuyaylla

9

33

PP. 1

PP. 2

Pno.

Bm7 Bm7/D Am7/C Cmaj7/G Bm7 Cmaj7(13)/E

A.B.

33

33

10

Wawa Kuyaylla

37

PP. 1

PP. 2

Pno.

Cmaj7(13) Am7 Bm7 Bm7/D Em7 Cmaj7(13) Bm7

A.B.

37

37

Figura 67: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 33-40

Wawa Kuyaylla

11

Musical score for measures 41-48 of 'Wawa Kuyaylla'. The score includes five staves: PP. 1 (Piano Part 1), PP. 2 (Piano Part 2), Pno. (Piano), A.B. (Acoustic Bass), and a drum set. The piano parts feature melodic lines with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords: Em7, Bm7, and Cmaj7/E. The A.B. part has a steady bass line. The drum set part shows a simple rhythmic pattern.

12

Wawa Kuyaylla

Musical score for measures 45-48 of 'Wawa Kuyaylla'. The score includes five staves: PP. 1 (Piano Part 1), PP. 2 (Piano Part 2), Pno. (Piano), A.B. (Acoustic Bass), and a drum set. The piano parts continue with melodic lines. The piano accompaniment features chords: Bm7/D, Bm7, and Em7/G. The A.B. part continues with a bass line. The drum set part shows a simple rhythmic pattern.

Figura 68: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 41-48

49 A Mixolidio

PP. 1

PP. 2

Pno.

A.B.

53

PP. 1

PP. 2

Pno.

A.B.

Figura 69: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 49-57

58

P.P. 1

P.P. 2

Pno.

A.B.

58

58

Chords: Gmaj7, Gmaj7 Em7, Dmaj7/C#, F#m7 Gmaj7(13), Em7, Dmaj7(13)/F#

63

P.P. 1

P.P. 2

Pno.

A.B.

63

63

Chords: Dmaj7 Em7, F#m7/C#, Gmaj7, Gmaj7

Figura 70: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 58-67

68

PP. 1

PP. 2

Pno.

A.B.

68

68

Em7 Em7 Dmaj7/F# Gmaj7 Em7/G

73

PP. 1

PP. 2

Pno.

A.B.

73

73

G Mixolidio

Gmaj7 Em7 Dmaj7 Fmaj7/C Am7 Em7

Figura 71: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 68-77

78

PP. 1

PP. 2

Pno.

78

A.B.

78

Dm7 Em7 Cmaj7 Fmaj7/C Am7 Em7 Dm7 Cmaj7 Dm7

83

PP. 1

PP. 2

Pno.

83

A.B.

83

Bm7 Cmaj7(13) Cmaj7(13)/G Am7 Bm7 Bm7/D

Figura 72: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 78-86

87

PP. 1

PP. 2

Pno.

A.B.

87

87

Am7/C Cmaj7/G Bm7 Cmaj7(13)/E

91

PP. 1

PP. 2

Pno.

A.B.

91

91

Cmaj7(13) Am7 Bm7 Bm7/D Em7 Cmaj7(13) Bm7

Figura 73: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 87-94

Musical score for measures 95-101 of 'Wawa Kuyaylla'. The score is arranged in five staves: P.P. 1, P.P. 2, Pno., A.B., and a drum line. The P.P. 1 and P.P. 2 staves are in treble clef. The Pno. staff is in grand staff with treble and bass clefs. The A.B. staff is in bass clef. The drum line is in common time. The P.P. 1 and P.P. 2 parts feature melodic lines with slurs. The Pno. part includes chords: Em7, Bm7, and Gmaj7/E. The A.B. part features a bass line with slurs. The drum line consists of quarter notes.

Musical score for measures 99-101 of 'Wawa Kuyaylla'. The score is arranged in five staves: P.P. 1, P.P. 2, Pno., A.B., and a drum line. The P.P. 1 and P.P. 2 staves are in treble clef. The Pno. staff is in grand staff with treble and bass clefs. The A.B. staff is in bass clef. The drum line is in common time. The P.P. 1 and P.P. 2 parts feature melodic lines with slurs. The Pno. part includes chords: Bm7/D, Bm7, and Em7/G. The A.B. part features a bass line with slurs. The drum line consists of quarter notes.

Figura 74: Partitura de la propuesta, Wawa Kuyaylla 95-101

3.5.1 Análisis de la propuesta: Wawa Kuyaylla

3.5.1.1 Forma

La forma del tema es irregular ya que se basa en una melodía principal que tiene sus variaciones a lo largo de la sección A con 48 compases, algo similar vemos en Resolution de Coltrane, y en la parte B los motivos generan la sensación de cambio gracias a la modulación y aplicación de un canon y melodías resolutivas que llevan a otra variación de la parte A de 19 compases.

Sección	Compases
A	48
B	34
A	19

Tabla 2 : Forma propuesta Wawa Kuayaylla

3.5.1.2 Armonía

El tema está construido en E Aeólico y usa todos los acordes disponibles de la escala, es decir los que no generen un tritono dentro de sus voces. Gracias a que la melodía es repetitiva se usan enlaces diferentes en cada repetición, esto genera un color diferente al escuchar la misma melodía pero con un background distinto.

The image shows a musical score for piano. It consists of three staves: P.P. 1 (Melody), P.P. 2 (Melody), and Pno. (Piano accompaniment). The melody is written in treble clef and is highlighted with a red box. The piano accompaniment is written in treble and bass clefs. The harmony is indicated by Roman numerals (V, bVI, IV, V, IV, bVI) and chord symbols (Bm7, Cmaj7(13), Cmaj7(11)Am7, Bm7, Am7, Am7, Cmaj7) written below the piano staff.

Figura 75: Análisis Armonía, Wawa Kuyaylla

22

P.P. 1

Melodía

P.P. 2

22

Pno.

I IV IV bIII V bVI bVI V

Em7 Am7 Am7 Gmaj7(9) Bm7 Cmaj7(#11)Cmaj7 Bm7

Figura 76: Análisis Armonía, progresión armónica Wawa Kuyaylla

En las imágenes presentadas podemos ver que la melodía es la misma pero la progresión armónica es distinta. Lo mismo sucede en la sección B que está pensada en A (La) Mixolidio y modula un tono arriba a G (Sol) Mixolidio. La progresión armónica agrega o resta acordes de acuerdo a la melodía para generar un color distinto.

51

P.P. 1

A Mixolidio

Melodía principal

P.P. 2

51

Pno.

bVII V bVII V VI VI bVII

Gmaj7 Em7/G Gmaj7 Em7 F#m7/C# F#m7Gmaj7 Gmaj7

Figura 78: Análisis Armonía, sección B Wawa Kuyaylla

65

P.P. 1

Melodía principal

P.P. 2

65

Pno.

bVII V IV

Gmaj7 Gmaj7 Em7 Em7 Dmaj7/F#

Figura 77: Análisis Armonía, sección B II Wawa Kuyaylla

3.5.1.3 Melodía

La melodía se compuso para instrumentos de viento andinos pareados como la dulzaina o las flautas traversas que se tocan entre dos personas. Está construida en escala pentáfona y como influencia indígena, es repetitiva y tiene variaciones para no caer en la monotonía. Además con la armonía agregada algunas notas de la melodía se vuelven tensiones disponibles de cada acorde.

En la sección A la melodía presenta el motivo principal del cual diversas variaciones se efectúan a lo largo del desarrollo. Notas largas y de sentido lúgubre es la referencia del tema.

The image shows a musical score for three instruments: Panpipes 1, Panpipes 2, and Piano. The Panpipes parts are in treble clef with a 6/8 time signature. The Piano part is in grand staff. The Panpipes 1 and 2 parts have a melodic line with notes circled in red, labeled 'Tensiones en la melodía'. The Piano part shows chords: Bm7, Cmaj7(13), Cmaj7(13) Am7, Bm7.

Figura 79: Análisis Melodía, tensiones Wawa Kuyaylla

En su mayoría las melodías ejecutadas por los vientos están armonizadas por 4tas, recurso netamente de armonía modal, pero existentes en el pensamiento andino es por ello que en una dulzaina logramos esta orquestación.

The image shows a musical score for two Panpipes parts: PP. 1 and PP. 2. The parts are in treble clef with a 6/8 time signature. A red box highlights the interval between the two parts, labeled '4tas'.

Figura 80: Análisis Melodía, armonización 4tas Wawa Kuyaylla

En la sección B la melodía la toma el bajo y la segunda voz realiza un canon que resuelve a una frase la cual ejecutan los tres instrumentos.

The musical score for section B of 'Wawa Kuyaylla' is in A Mixolidio mode. It features five staves: P.P. 1 (First Voice), P.P. 2 (Second Voice), Pno. (Piano), A.B. (Bass), and a drum line. The P.P. 1 and P.P. 2 staves show a melodic line with a green box labeled 'Canon' and blue ovals highlighting specific phrases. The Pno. staff shows a 4-part harmony with chords: Gmaj7, Em7/G, Gmaj7, Em7, F#m7/C#, and F#m7/G#. The A.B. staff shows the melody in the bass, with a red box labeled 'Melodía en el bajo' and blue ovals highlighting phrases. The drum line provides a steady rhythm.

Figura 81: Análisis Melodía, sección B Wawa Kuyaylla

Al final de la sección B modula a G (Sol) Mixolidio, la melodía utiliza tensiones de los acordes para generar otro color y resolver a una variante de la sección A.

The musical score for section B of 'Wawa Kuyaylla' is in G Mixolidio mode. It features five staves: P.P. 1 (First Voice), P.P. 2 (Second Voice), Pno. (Piano), A.B. (Bass), and a drum line. The P.P. 1 and P.P. 2 staves show a melodic line with a green box labeled 'Melodía descendete' and red vertical lines labeled '4tas' (4ths). The P.P. 2 staff also has blue ovals labeled 'Tensiones' (Tensions). The Pno. staff shows a 4-part harmony with chords: Fmaj7/C, Am7, Em7, Dm7, Em7, Cmaj7, Fmaj7/CAm7, Em7, Dm7, and Cmaj7Dm7. The A.B. staff shows the melody in the bass, with a red box labeled 'Melodía en el bajo' and blue ovals highlighting phrases. The drum line provides a steady rhythm.

Figura 82: Análisis Melodía, tensiones sección B Wawa Kuyaylla

3.5.1.4 Ritmo

La métrica del tema está en 6/8 con rítmica de yumbo, el tiempo es lento para lo usual en los cantos o temas andinos lo cual genera un ambiente marcial. En la parte A la percusión brinda espacio a la melodía mientras que en la sección B interactúa más, con una variación del motivo principal.



Figura 84: Análisis Ritmo, sección A Wawa Kuyaylla



Figura 83: Análisis Ritmo, sección B Wawa Kuyaylla

En la sección B se genera un contraste rítmico, aplicado en la melodía con motivos de nota corta y larga (corchea y negra) célula rítmica de yumbo.



Figura 85: Análisis Ritmo, Yumbo sección B Wawa Kuyaylla

3.6 Partitura de la segunda propuesta

Score

Jaway

♩. F# Frigio
♩. = 80

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Piano, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is for Acoustic Bass, with a bass clef. The third staff is for Double Bass, with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is for Bombo, with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 80. The score consists of six measures. The Piano part has a first ending bracket over the final measure. The Acoustic Bass part has a whole rest in each measure. The Double Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bombo part has a whole rest in each measure.

Piano

Acoustic Bass

Double Bass

Bombo

Figura 86: Partitura de la propuesta, Jaway 1-6

Jaway

Musical score for the first system of 'Jaway'. It consists of four staves: Pno. (Piano), A.B. (Alto Saxophone), D.B. (Double Bass), and a drum set. The Pno. staff has a treble clef and contains a fermata over the first measure, followed by rests. The A.B. staff has a bass clef and contains rests. The D.B. staff has a bass clef and contains a melodic line starting with a fermata, followed by eighth notes. The drum set staff has a double bar line and contains a sequence of eighth notes with accents.

E aeolian

Musical score for the second system of 'Jaway', titled 'E aeolian'. It consists of four staves: Pno. (Piano), A.B. (Alto Saxophone), D.B. (Double Bass), and a drum set. The Pno. staff has a treble clef and contains a fermata over the first measure, followed by rests. The A.B. staff has a bass clef and contains a melodic line starting with a fermata, followed by eighth notes. The D.B. staff has a bass clef and contains rests. The drum set staff has a double bar line and contains a sequence of eighth notes.

Figura 87: Partitura de la propuesta, Jaway 7-14

The musical score for 'Jaway' consists of two systems of music. The first system covers measures 15 to 18, and the second system covers measures 19 to 22. Each system includes four staves: Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), Double Bass (D.B.), and Drums. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with chord symbols indicating the harmonic structure. The saxophone and double bass parts provide accompaniment, while the drums play a steady rhythm.

System 1 (Measures 15-18):

- Piano (Pno.):** Right hand melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Left hand accompaniment: G2, B2, D3, E3. Chord symbols: Em7, Em7, Bm7, Em7, Cmaj7.
- Alto Saxophone (A.B.):** Bass clef, notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.
- Double Bass (D.B.):** Bass clef, notes: G2, B2, D3, E3.
- Drums:** Four measures of a steady rhythm on a single line.

System 2 (Measures 19-22):

- Piano (Pno.):** Right hand melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Left hand accompaniment: G2, B2, D3, E3. Chord symbols: F#m7(♭5), Em7, Gmaj7/D, Cmaj7/B.
- Alto Saxophone (A.B.):** Bass clef, notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.
- Double Bass (D.B.):** Bass clef, notes: G2, B2, D3, E3.
- Drums:** Four measures of a steady rhythm on a single line.

Figura 88: Partitura de la propuesta, Jaway 15-22

23 F# frigio

Pno.

Bm7/F# Bm7 Em7 Bm7

A.B.

D.B.

27

Pno.

Dmaj7 Em7 Gmaj7 Bm7/F#

A.B.

D.B.

Figura 89: Partitura de la propuesta, Jaway 23-30

F# Frigio

31

Pno.

Em7 Em7/F# Bm7 Em7

A.B.

D.B.

35

Pno.

Bm7 Dmaj7 Em7 Dmaj7

A.B.

D.B.

Figura 90: Partituras de la propuesta, Jaway 31-38

F# Frigio

39

Pno.

Gmaj7 Gmaj7 Dmaj7 Em7 Bm7

A.B.

D.B.

44

Pno.

Gmaj7 Em7 Em7 Bm7 Dmaj7

A.B.

D.B.

Figura 91: Partitura de la propuesta, Jaway 39-48

Bb dorico

Jaway

7

49

Pno. $B\flat m7$ *p* Cm7 D \flat maj7(9) Cm7

49

A.B.

49

D.B.

49

5/8

53

Pno. B \flat m7 A \flat maj7(9) D \flat maj7(9) Cm7 D \flat maj7(13) *mf*

53

A.B.

53

D.B.

53

Figura 92: Partitura de la propuesta, Jaway 49-56

57

Pno. Fm7 Fm7 Fm7 Fm7

57

A.B.

57

D.B.

57 On cue

62

Pno. A♭maj7 A♭maj7 A♭maj7 A♭maj7

62

A.B.

62

D.B.

62

Figura 93: Partitura de la propuesta, Jaway 57-65

The musical score for 'Jaway' consists of two systems of staves. The first system covers measures 66 to 69, and the second system covers measures 70 to 75. The piano accompaniment (Pno.) is written in a grand staff with treble and bass clefs. The Alto Saxophone (A.B.) and Double Bass (D.B.) parts are in bass clef. The drum part is in a single staff with a double bar line.

System 1 (Measures 66-69):

- Pno.:** Treble clef, four measures of whole rests. Bass clef, four measures of whole rests. Chords: Fm7/Eb.
- A.B.:** Bass clef, four measures of eighth-note patterns: Bb2, A2, G2, F2.
- D.B.:** Bass clef, four measures of eighth-note patterns: Bb2, A2, G2, F2.
- Drums:** Single staff, four measures of quarter notes: Bb2, A2, G2, F2.

System 2 (Measures 70-75):

- Pno.:** Treble clef, six measures of whole rests. Bass clef, six measures of whole rests. Chords: Cm7 (measures 70-74), Fm7/Eb (measure 75), Bbm7 (measure 75).
- A.B.:** Bass clef, six measures of eighth-note patterns: Bb2, A2, G2, F2.
- D.B.:** Bass clef, six measures of eighth-note patterns: Bb2, A2, G2, F2.
- Drums:** Single staff, six measures of quarter notes: Bb2, A2, G2, F2.

Figura 94: Partitura de la propuesta, Jaway 66-75

The musical score for 'Jaway' (measures 76-83) is arranged for Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), Double Bass (D.B.), and Drums. The score is divided into two systems.

System 1 (Measures 76-79):

- Piano (Pno.):** Features a melody in the right hand with notes G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C. The left hand is mostly silent. Chords are Cm7.
- Alto Saxophone (A.B.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C.
- Double Bass (D.B.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C.
- Drums:** Features a steady bass drum and snare pattern.

System 2 (Measures 80-83):

- Piano (Pno.):** Features a melody in the right hand with notes G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C. The left hand is mostly silent. Chords are Fm7/E^b.
- Alto Saxophone (A.B.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C.
- Double Bass (D.B.):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes: G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C, D, E^b, F, G^b, A^b, B^b, C.
- Drums:** Features a steady bass drum and snare pattern.

Figura 95: Partitura de la propuesta, Jaway 76-83

The musical score for 'Jaway' consists of two systems of four staves each. The staves are labeled Pno., A.B., D.B., and Drums. Measure numbers 84, 88, and 91 are indicated at the start of their respective systems. The piano part (Pno.) features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. Chord changes are noted below the piano part: Cm7 and Fm7/E♭ in the first system, and Fm7/E♭, Bm7, and Cm7 in the second system. The A.B. and D.B. parts play a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The drum part consists of a simple bass drum and snare pattern.

Figura 96: Partitura de la propuesta, Jaway 84-91

92

Pno. $A\flat maj7(9)/C$ $A\flat maj7(9)/C$ $A\flat maj7(9)/C$ $A\flat maj7(9)/C$

A.B.

D.B.

92

96

Pno. $A\flat maj7(9)/C$ $Fm7/E\flat$ $B\flat m7$ $B\flat m7$

A.B.

D.B.

96

Figura 97: Partitura de la propuesta, Jaway 92-99

The musical score for 'Jaway' measures 100-107 is presented in a system of four staves. The first system (measures 100-103) includes:

- Pno. (Piano):** Treble clef. Chords: Bbm7, Bbm7, Fm7/Eb, Fm7/Eb.
- A.B. (Alto Saxophone):** Bass clef. Melodic line with notes and accidentals.
- D.B. (Double Bass):** Bass clef. Melodic line with notes and accidentals.
- Drums:** Four-measure drum line with various rhythmic patterns.

The second system (measures 104-107) includes:

- Pno. (Piano):** Treble and bass clefs. All notes are rests.
- A.B. (Alto Saxophone):** Bass clef. Continues the melodic line from the previous system.
- D.B. (Double Bass):** Bass clef. Continues the melodic line from the previous system.
- Drums:** Four-measure drum line with rests.

Figura 98: Partitura de la propuesta, Jaway 100-107

The musical score for 'Jaway' is presented in two systems. The first system covers measures 108-111, and the second system covers measures 112-115. Each system includes staves for Piano (Pno.), Alto Saxophone (A.B.), Double Bass (D.B.), and a percussion line. The piano part is mostly rests. The saxophone part has a melodic line with some accidentals. The double bass part has a simple bass line. The percussion part has a simple rhythmic pattern.

Figura 99: Partitura de la propuesta, Jaway 108-115

116 E Aeolico

Pno. Em7 Em7 Bm7 Em7 Cmaj7

A.B. 116

D.B. 116

116

120

Pno. F#m7(b5) Em7 Gmaj7/D Cmaj7/B

A.B. 120

D.B. 120

120

Figura 100: Partitura de la propuesta, Jaway 116-123

124 F# Frigio

Pno.

Bm7/F# Bm7 Em7 Bm7

A.B.

D.B.

128

Pno.

Dmaj7 Em7 Gmaj7 Bm7/F# Bm7

A.B.

D.B.

1. 2.

Figura 101: Partitura de la propuesta, Jaway 124-132

3.6.1 Análisis de la propuesta: Jaway

3.6.1.1 Forma

Es una forma irregular por el desenvolvimiento de las melodías, en especial la sección C. Inicia con 8 compases de introducción, 14 de puente, sección A de 16, sección B de 8, otro puente de 8 compases, sección C de 58 y para finalizar 14 de puente y 8 de sección A.

Sección	Compases
Intro	8
Puente	14
A	16
B	8
Puente	8
C	58
Puente	14
A	8

Tabla 3 : Forma propuesta Jaway

3.6.1.2 Armonía

El tema está pensado en F# (Fa sostenido) Frigio, con modulaciones a E (Mi) Aeólico y Bb (Si bemol) Dorico por ser escalas cuyas alteraciones son ejecutables en instrumentos de viento andinos. Se utilizan todos los acordes que no generen un tritono en cualquiera de sus voces. El intro está construido en F# Frigio, en el puente E Aeólico y regresa a F# Frigio en la exposición de la melodía en la sección A.

The image shows a musical staff for Double Bass in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes a double bar line at the beginning, followed by a series of notes. A green box highlights the first eight measures, labeled 'Intro'. Within this box, several notes are circled in red and labeled 'Notas color'. The notes circled are F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, and F#3. The rest of the staff continues with more notes, including some with stems pointing down.

Figura 102: Análisis Armonía, intro Jaway

Puente
E aeolian

Pno.
Em7 I Am7 IV Bm7 V Em7 I

A.B.
Notas color

Figura 103: Análisis Armonía, puente Jaway

En la sección A la melodía tiene 8 compases y se repite una vez, en esta repetición se utiliza una progresión diferente a la anterior para percibir de una manera diferente a la melodía, este recurso es usado con frecuencia a lo largo del tema ya que las melodías son pentáfonas y permiten un desenvolvimiento armónico diferente cada vez que se vuelven a repetir para evitar la monotonía.

A 23 F# frigio Melodía

Pno.
Bm7/F# IV/I Bm7 IV Em7 VII Bm7 IV

Notas color

Figura 104: Análisis Armonía, sección A Jaway

En la figura 104 vemos los cuatro primeros compases de la melodía expuesta por primera vez con una progresión armónica **IV-IV-VII-IV**. En la siguiente exposición de la misma melodía la progresión es distinta **VII-VII-IV-VII**.

A' 31 F# Frigio Melodía

Pno.
Em7 VII Em7/F# VII/I Bm7 IV Em7 VII

Notas color

Figura 105: Análisis Armonía, sección A Jaway

En la sección B la progresión armónica se repite junto con la melodía para generar la sensación de estabilidad debido a que compases adelante se modula a Bb (Si bemol) Dorico en el puente.

The image shows two systems of musical notation for section B. The first system starts at measure 39, marked 'F# Frigio'. The piano accompaniment (Pno.) features a sequence of chords: Gmaj7 (II), Gmaj7 (II), Dmaj7 (VI), Em7 (VII), and Bm7 (IV). A melodic line is written in the treble clef, with a red box highlighting the first two measures. The second system starts at measure 44 and includes first and second endings. The piano accompaniment chords are: Gmaj7 (II), Em7 (VII), Em7 (VII), Bm7 (IV), and Dmaj7 (VI). The melodic line continues with a red box highlighting the first two measures of the first ending.

Figura 106: Análisis Armonía, sección B Jaway

El puente es una preparación para la sección C, en él se utilizan cuatro acordes de la escala de Bb (Si bemol) Dorico, que se alternan de acuerdo a la evolución melódica.

The image shows two systems of musical notation for the bridge. The first system starts at measure 49, marked 'Bb dorico' and 'Melodía'. The piano accompaniment (Pno.) features a sequence of chords: Bbm7 (I), Cm7 (II), Dbmaj7(9) (bIII), and Cm7 (II). The melodic line is written in the treble clef, with a red box highlighting the first two measures. The second system starts at measure 53 and includes a first ending. The piano accompaniment chords are: Bbm7 (I), Abmaj7(9) (bVII), Dbmaj7(9) (bIII), Cm7 (II), and Dbmaj7(13) (mf bIII). The melodic line continues with a red box highlighting the first two measures of the first ending.

Figura 107: Análisis Armonía, puente II Jaway

La sección C mantiene el modo Dorico en Bb (Si bemol), pero sucede algo distinto a las secciones anteriores, por primera vez se repite el mismo acorde o estructura armónica por varios compases, para aprovechar el motivo en la melodía que juega con el tiempo, de esta manera la armonía genera tensión durante toda la sección C.

Figura 108: Análisis Armonía, sección C Jaway

Además dentro de la sección C vemos una armonización por cuartas en una de las repeticiones de la melodía.

Figura 109: Análisis Armonía, armonización 4tal, Jaway

3.6.1.3 Melodía

La melodía del tema fue construida en escala pentáfona como recurso andino, agregándole la armonía las notas se vuelven tensiones disponibles y notas características para generar el color del modo.

120 **Melodía Puente**

Pno. F#m7(♭5) Tensiones Em7 Gmaj7/D Gmaj7/B

A 23 **F# frigio Melodía**

Pno. Bm7/F# Notas color Bm7 Em7 Tensiones Bm7

Figura 110: Análisis Melodía, puente y sección A Jaway

En la sección C el motivo melódico cambia para contrastar con las secciones anteriores, esta vez el contrabajo con arco emula un tono de bocina indígena y expone la melodía que sufrirá cambios más adelante. Las notas utilizadas generan tensión por su relación con los acordes y el motivo expuesto.

C 66

Pno. Fm7/E♭ → Fm7/E♭ Fm7/E♭ Fm7/E♭

A.B. 66 Tensión

D.B. 66 Motivo

Figura 111: Análisis Melodía, sección C Jaway

En la misma sección sucede otro fenómeno en la melodía, el cual es un recurso andino, un desplazamiento melódico que da la sensación de pérdida en el tiempo.

Figura 112: Análisis Melodía, sección C Jaway

3.6.1.4 Ritmo

El ritmo es un Yumbo por el motivo rítmico usado en la melodía y en ciertos momentos por la percusión. El tiempo fluctúa entre 80 bpm (beats por minuto) en el Intro y 120 bpm en las demás secciones del tema.

Figura 113: Análisis Ritmo, motivos rítmicos Jaway

En la introducción se utiliza rítmica de yumbo y jaway, en el resto de secciones predomina el yumbo con variaciones del ritmo en la percusión. La rítmica del yumbo es usada para marcar cambios de sección y en el caso de la sección C para marcar la entrada de la melodía.

En el puente que está en Bb (Si bemol) Dorico hay una modulación métrica a 5/8 como llamado al desplazamiento de la melodía o corte que existe en la sección C. El ritmo es una adaptación de Yumbo a esta nueva métrica.

The image displays a musical score for 'Análisis Ritmo, sección C Jaway'. It consists of five staves:

- Staff 1 (Melody):** Labeled 'Bb dorico' in red. It shows a melodic line in 5/8 time with a red oval highlighting the first two measures.
- Staff 2 (Piano):** Labeled 'Pno.' and 'p' (piano). It shows a piano accompaniment with chords: Bbm7, Cm7, D7(b9)(9), and Cm7. The notes are indicated by slashes.
- Staff 3 (Vocal Line 1):** Labeled 'A.B.'. It shows a vocal line in 5/8 time with a red oval highlighting the first two measures.
- Staff 4 (Vocal Line 2):** Labeled 'D.B.'. It shows a vocal line with rests.
- Staff 5 (Percussion):** Shows a drum line with two red ovals. The first oval is labeled 'Rítmica de yumbo adaptado' and the second is labeled 'Variación'.

Figura 114: Análisis Ritmo, sección C Jaway

En la sección C sucede un desplazamiento melódico rítmico a manera de corte en la melodía, que genera la sensación de pérdida dentro del tiempo, para eso la percusión mantiene siempre la variación del ritmo para generar estabilidad.

The musical score for Figure 115 consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting at measure 76. A red box highlights the first five measures, labeled 'Melodía cortada'. A green circle highlights the sixth measure, labeled 'Desplazamiento entrada de melodía'. The second staff is the piano accompaniment (Pno.), showing chords: Cm7 for measures 76-80, and Fm7/E♭ for measures 81-82. The third staff is the Alto Saxophone (A.B.), and the fourth staff is the Double Bass (D.B.). Both A.B. and D.B. have green circles around the melody entry in measure 81. The bottom staff is the drum part, with a red box around the first measure and a blue circle around the eighth measure, labeled 'Marca cada entrada de la melodía'. A red annotation 'Mantiene el tiempo con la variación' is placed below the D.B. staff.

Figura 115: Análisis Ritmo, sección C Jayway

4.1 Conclusiones

La importancia de este trabajo investigativo radica en el estudio de música utilizada en rituales andinos, que son completamente ajenos al conocimiento del hombre occidental, y en dar a conocer el pensamiento indígena al momento de construir y ejecutar las melodías que intervienen en estos autos dramáticos. Rescatar y compartir géneros o estilos musicales del mundo andino que poco o nada han sido transmitidos en nuestra sociedad, como el *Jaway*.

En esta investigación se experimentó con recursos andinos y de armonía modal, exclusivamente con jazz modal, generando una propuesta nueva y diferente hacia el folklor ecuatoriano, con un sonido innovador preservando la esencia del conocimiento andino. De la música ritual andina se concluyó que su pensamiento musical es basado en la microtonalidad y se obtuvieron recursos que hasta la realización de este trabajo eran desconocidos para el autor, como movimientos canónicos y desplazamiento de melodías, que encontramos en música contemporánea pero asombra que los indígenas los realicen con tanta normalidad y sin perder la noción del tiempo. También los recursos ya antes conocidos como métrica en 6/8, melodías repetitivas, pensamiento en modo menor, y rítmicas de Yumbo y Danzante. De armonía modal los recursos que sirvieron al autor fueron la utilización de modos o escalas distintas a lo peculiar, armonización cuartal, estructura o forma musical, inversiones en la disposición de los acordes, desarrollo motivico y contraste entre secciones.

Finalmente, en esta investigación se logró la aplicación de los recursos previamente nombrados en la composición de los temas "*Wawa Kuayaylla*" y "*Jaway*". En ellos se manifiesta la influencia indígena y la nueva sonoridad.

La realización de este trabajo produjo nuevos criterios al investigador sobre nuestras raíces, la información histórico musical obtenidos enriquecieron el pensamiento para la elaboración de los temas antes mencionados.

4.2 Recomendaciones

Nuestro mundo se encuentra en constante cambio y evolución, y la música no está exenta de esto, debemos comprender su función en la sociedad y estudiar de donde surge todo este divino arte para comprender su gran efecto en la mente humana y dentro de nuestra naturaleza.

El uso de los resultados obtenidos en esta investigación queda a disposición de colegas músicos e investigadores que decidan experimentar hacia nuevas visiones y sonoridades que nos relacionen y transmitan nuestras raíces y conocimientos ancestrales.

Se recomiendo ampliar el conocimiento musical e investigar mucho mas allá de la escuela occidental, para entender el nuevo mundo debemos ir a lo antiguo y remoto que por lo general es poco mencionado y valorado, esto nos brindará una perspectiva amplia y generará nuevas ideas y entendimientos de cómo evolucionamos musicalmente. Así cada uno puede transmitir su percepción con un sustento válido.

Referencias

Bibliografía

Andrade, C. C. (2009). *Música Etnográfica y Popular*. Otavalo, Imbabura, Ecuador: Instituto Otavaleño de Antropología.

Andrade, M. (1938). *La Arquitectura residencial quiteña* (Vol. I). Quito, Pichincha, Ecuador: Imprenta Municipal.

Century, T. E. (2012). *David Schiff*. (T. R. California, Ed.) Berkeley, California, Estados Unidos: University of California Press.

Cevallos, P. F. (1886). *Resumen de la Historia del Ecuador desde su origen hasta 1845* (Vol. I). Guayaquil, Guayas, Ecuador: Imprenta de la Nación.

Cobo, B. (1653). *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid, España: Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguajes hasta nuestros días. .

Costales, A. (1957). *Los Shuares* (Vol. III). Quito, Pichincha, Ecuador: Llacta.

Frederick Pease, T. P. (2003). *Jazz Composition: Theory and Practice*. Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos: Berklee Press.

Godoy, M. (2016). *Chimborazo Carnaval*. Riobamba, Chimborazo, Ecuador: Editorial Pedagógica Freire.

Guzmán, D. (2009). *Contrucción de flautas de carrizo y su pensamiento microtonal*. Ibarra, Imbabura, Ecuador: Colección Tahuando. Casa de la Cultura Ecuatoriana "Núcleo de Imbabura".

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metología de la Investigación*. Mexico D.F.: McGraw-Hill/INTERAMERICANA Editores, S.A. DE C.V.

John Coltrane, D. B. (1999). *The Jazz Style of John Coltrane: A Musical and Historical Perspective*. Granville, Ohio, Estados Unidos: Alfred Music.

Marini, S. A. (2003). *Sacred Song in America: Religion, Music, and Public Culture*. (Vol. 12). Urbana, Illinois, Estados Unidos: University of Illinois Press.

Martínez, R., & Rodríguez, E. (s.f). *Manual de Metodología de la Investigación Científica*. Pro trial version.

Mervyn Cook, D. H. (2002). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

- Moreno, S. L. (1972). *Historia de la Música en el Ecuador* (Vol. I). Quito, Pichincha, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Moreno, S. L. (1996). *La Música en el Ecuador*. Quito, Pichincha, Ecuador: Colección: Materiales Musicales del Ecuador.
- Moreno, S. L. (1949). *Música y Danzas Autóctonas del Ecuador*. Quito, Pichincha, Ecuador: Fray Jodoco Ricke.
- Neto, P. D. (1964). *Diccionario del Folklore Ecuatoriano* (Vol. I). Quito, Pichincha, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Nettl, B., & Russell, M. (1998). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation Chicago Studies in Ethnomusicology*. Chicago, Illinois, Estados Unidos: University of Chicago Press.
- Piedad Peñaherrera de Costales, A. C. (1968). *El Quisihuar o El Arbol de Dios* (Vol. II). Quito, Pichincha, Ecuador: Llacta.
- Plan Nacional de Desarrollo / Plan Nacional del Buen Vivir*. (2013 - 2017). Quito, Pichincha, Ecuador: Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo - Senplades.
- Troupe, Q. (1990). *Miles: The Autobiography*. New York, Estados Unidos: Simon and Schuster.
- Winnington-Ingram, R. P. (1936). *Mode in Ancient Greek Music*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Yurochko, B. (1993). *A Short History of Jazz*. Chicago, Illinois, Estados Unidos: Rowman & Littlefield.

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Izurieta Pontón Bryan Renato, con C.C: # 0603781352 autor/a del trabajo de titulación: **Música Puruha, música utilizada en la comunidad de Sicalpa, Colta. Creación de temas con recursos de armonía modal : Aplicación de los recursos armónicos, melódicos, rítmicos de música ritual Puruha utilizada en la comunidad de Sicalpa, y armonía modal en la composición de dos temas**, 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, 8 de Septiembre de 2017

f. _____

Nombre: Izurieta Pontón Bryan Renato C.C: 0603781352

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TEMA Y SUBTEMA:	Música Puruha, música utilizada en la comunidad de Sicalpa, Colta. Creación de temas con recursos de armonía modal. Aplicación de los recursos armónicos, melódicos, rítmicos de música ritual Puruha utilizada en la comunidad de Sicalpa, y armonía modal en la composición de dos temas.		
AUTOR(ES)	Bryan Renato Izurieta Pontón		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Carlos Iván Bravo Ollague		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Música		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	8 de septiembre del 2017	No. DE PÁGINAS:	123
ÁREAS TEMÁTICAS:	Teoría Musical, Composición, Investigación.		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Música Puruha, Música Ritual, Armonía Modal, Composición, Recurso armónicos, Música Andina.		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):			
Este trabajo investigativo sirve como sustento para la composición de dos temas inéditos que contengan recursos de música ritual indígena ecuatoriana y armonía modal. Es una investigación de enfoque cualitativo con un alcance descriptivo – exploratorio de carácter transversal, en donde se utilizan métodos empíricos como el estudio de grabaciones de audio, teóricos para definir conceptos, de análisis y síntesis para estudiar partituras musicales y teoría recolectada de diversas fuentes. Los tonos analizados de música ritual andina son <i>Anchay Muchumi Agradecini</i> , <i>Tuli Tuli</i> y <i>Loma Asomay Tono</i> , obtenidos del libro de etnomusicología “Sicalpapi kawsakkuna ñukanchik kikin tunukunata takikunatapishmi charinchik” de Pastoral Indígena de Sicalpa y Unidad Educativa Bilingüe Pachyachachik extensión comunitaria Sicalpa, de los cuales se tomaron recursos tales como melodía y ritmo. Y los temas de armonía modal son <i>Milestones</i> y <i>Resolution</i> que aportaron como influencia en el uso de armonía contemporánea y forma o estructura musical. Como resultado se compuso <i>Wawa Kuayaylla</i> y <i>Jaway</i> , que proponen la experimentación musical, dándole otro enfoque a la interpretación y creación de música ancestral, respetando el pensamiento microtonal y filosofía andinos.			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTORES:	Teléfono: +593-4-6029687	E-mail: bryanizurieta@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Mora Cobo Alex Fernando		
	Teléfono: +593-9-98670248		
	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):			