



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Musicales y Sonoras

Presentación Artística de 45 minutos con Componente de Investigación

Música puruhá y su metamorfosis mediante la utilización de ritmos afrocubanos y el jazz

Creación de 4 composiciones de jazz fusión que utilicen elementos musicales e instrumentales de la cultura puruhá con ritmos de origen afroamericanos.

Para obtener el Título de:

Licenciado en Artes Musicales y Sonoras

Autor:

Damián Fidel Tayupanda Condo

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2022



Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Damián Fidel Tayupanda Condo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Artes Musicales y Sonoras. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Damián', written over a faint rectangular box.

Firma del estudiante

CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Giovanni Bermúdez

Tutor del proyecto

Juan Carlos Franco

Miembro del comité de defensa

Agradecimientos

Quiero agradecer primeramente a Dios, por ser el pilar fundamental de mi vida. Pues, gracias a él, he podido superar varios obstáculos que se me presentaron durante mi carrera y mi vida personal. También quiero agradecer a mi tutor Giovanny Bermúdez, por ser mi mentor y guía durante este tiempo. Pero, sobre todo, quiero agradecer a mi hermano menor, Cristian Tayupanda, quien a sido ese apoyo principal en mi vida cotidiana, emocional y artística. Gracias a él, y a la ayuda de Dios, este sueño se hizo realidad. Mi infancia se tornó espectacular, por el hecho, de que Dios me regalo un compañero maravilloso. Como lo es mi pequeño hermano y ahora siendo adultos, es mi mejor apoyo y mejor socio que el todo poderoso me pudo regalar.

“¡Gracias hermano querido!”

Dedicatoria

El siguiente proyecto va dedicado para toda mi gente hermosa del pueblo puruhá y los músicos del pueblo chimboracense. Pero, sobre todo, va dedicado a mi linda madre, Luz María Condo. Ya que, gracias a ella, pude conocer este hermoso mundo de la música.

Resumen

El presente proyecto comprende la composición de cuatro temas musicales, cuya inspiración está basada en la cosmovisión de la cultura Puruhá y en combinar su música tradicional con elementos de músicas afroamericanas. La investigación realizada como base para la composición de esta obra recoge conocimientos transmitidos por miembros de dicha cultura para visibilizarlos mediante nuevas propuestas, tanto de músicas tradicionales como académicas, que nos brindan otras culturas. No obstante, cabe recalcar que cada nota, melodía y texto de la música del pueblo puruhá nos muestra su cosmovisión, su construcción social, cultural y política. Los ritmos haways y carnavalito han sido pilares fundamentales para que este proyecto se enriquezca con nuevas propuestas artísticas basadas en nuestras raíces indígenas. Además, las técnicas encontradas mediante el análisis profundo, tanto teórico como sonoro, y de la experiencia propia del autor han sido de gran ayuda a la hora de componer los cuatro temas. Es la intención del autor que estas composiciones musicales aporten a la cultura musical puruhá e inspiren a jóvenes compositores a adentrarse en la música de su propia cultura.

Palabras claves; Puruhá, cosmovisión, identidad cultural, ritmos afro cubanos, jazz, fusión, preservación.

Abstract

The present project comprises the composition of four musical pieces, whose inspiration is based on the Puruha culture's worldview by combining its traditional music with elements of African-American music. The research carried out as a basis for the composition of this work collects knowledge transmitted by members of that culture to make them visible through new proposals of both traditional and academic music, which are provided to us by other cultures. However, it should be emphasized that each note, melody and text from the music of the Puruha people shows us their worldview: their social, cultural and political constructions. The haways and carnival rhythms have been fundamental pillars which have enriched this project with new artistic proposals based on our indigenous roots. In addition, the techniques found through deep analysis, both theoretical and sound, and the author's own experience have been of great help when composing the four pieces. It is the intention of the author that these musical compositions contribute to the puruhá musical culture and inspire young composers to delve into the music of their own culture.

Keywords: Puruhá, worldviews, cultural identity, Afro Cuban rhythms, jazz, merge, preservation.

INDICE

Contenido

INTRODUCCIÓN	13
Capítulo I	15
Marco teórico	15
Preguntas de la investigación	15
Respuesta a Hipótesis	15
Objetivo general	16
Objetivos específicos	16
Justificación de la investigación	17
Marco conceptual	18
Antecedentes	18
Capítulo II: Características del tema	21
Los puruhá	21
Música Puruhá	23
El carnaval como género musical.	24
El Jawayz como género musical.	25
Instrumentos musicales del pueblo puruhá	27
Los ritmos africanos	27
El Bembé	27
Abakua Matanzas	28
El jazz	28
Características	28
Nuevas propuestas artísticas mediante la utilización de ritmos ancestrales.	29
Curi Cachimuel - Runa Jazz	29
Álvaro Andrade	30
Mariela Condo	30

Capitulo III	32
Análisis de los resultados primera parte	32
Análisis de las melodías del pueblo puruhá.	32
Jaway	33
Shug Wuillana	33
Karu Llakta Taita	34
Sachapai Kausay Pajaritos	35
Uri Urilla	36
La comadre	38
Análisis del tema “Pachamama”	38
Análisis del tema “Taki Shunku”	40
Análisis del tema “Pallazz”	41
Análisis del tema “Coplas del carnaval de licto”	42
Análisis del tema “Kikilla”	44
Capitulo IV: Análisis de los resultados segunda parte	46
Conceptualización y montaje de los cuatro temas inéditos en relación a las obras analizadas de Curi Cachimuel, Mariela Condo quienes y las melodías analizadas de la música indígena puruhá que fueron objeto de estudio.	46
Descripción del tema musical “Awka”	46
Análisis del tema “Awka”	49
Descripción del tema musical “Tikrana”	51
Análisis del tema “Tikrana”	54
Descripción del tema musical “Yupaichana”	57
Análisis del tema “Yupaichana”	61
Descripción del tema musical “Wasi”	63
Análisis del tema “Wasi”	68
Creación de maqueta	72
Proceso de grabación con instrumentos reales	75

Capítulo V: Presentación artística	76
Gestión del espacio	76
Equipo de trabajo	77
Músicos	77
STAGEPLOT	78
Equipos para la producción audiovisual	79
Montaje	80
Grabación del concierto y entrevistas	80
Grabación de videoclip Afro puruhá	81
Grabación de tomas externas y entrevistas	81
Capítulo VI: Conclusiones	83
Recomendaciones	84
Referencias bibliográficas	85
Anexos: fotos de los entrevistados y partituras	87

Índice de tablas

Tabla 4.1	49
Tabla 4.2	55
Tabla 4.3	61
Tabla 4.4	68
Tabla 5.1	77
Tabla 5.2	79
Tabla 5.3	81
Tabla 5.4	81

Índice de figuras

Figura 2.1	24
Figura 2.2	25
Figura 2.3	26
Figura 2.4	26
Figura 2.5	26
Figura 2.6	26
Figura 2.7	28
Figura 2.8	28
Figura 2.9	30
Figura 2.10	31
Figura 2.11	31
Figura 2.12	31
Figura 3.1	33
Figura 3.2	33
Figura 3.3	34
Figura 3.4	35
Figura 3.5	36
Figura 3.6	37
Figura 3.7	38
Figura 3.8	38
Figura 3.9	39
Figura 3.10	40
Figura 3.11	41
Figura 3.12	42
Figura 3.13	43

Figura 3.14		44
Figura 3.15		45
Figura 4.1		47
Figura 4.2		48
Figura 4.3		52
Figura 4.4		52
Figura 4.4		53
Figura 4.5		54
Figura 4.6		58
Figura 4.7		59
Figura 4.8		60
Figura 4.9		64
Figura 4.10		65
Figura 4.11		66
Figura 4.12		67
Figura 4.13		73
Figura 4.14		73
Figura 4.15		74
Figura 4.16		74
Figura 4.17		75
Figura 5.1	Figura 5.2	76
Figura 5.3	Figura 5.4	77
Figura 5.5		77
Figura 5.6	Figura 5.7	78
Figura 5.8		78
Figura 5.9	Figura 5.10	80
Figura 5.11		80

La música no es solamente un sustituto de los mitos, sino que está presente en ellos. Pero esta presencia se produce para reforzar la idea de la música como simulacro de sacrificio ritual y como posibilidad de establecer un orden social, partiendo del paralelismo existente entre el espacio sonoro y el espacio social, en otras palabras, el código de la música simula las reglas admitidas en la sociedad.¹

-Jacques Attali-

INTRODUCCIÓN

La música es un factor esencial para la cultura puruhá. Géneros musicales como el *hawayz* y el *carnavalito* han sido pilares fundamentales donde se constituyen varias secuencias de cánticos. Estas melodías reflejan la sabiduría ancestral, ideología, idiosincrasia y estética de los pueblos de esta zona andina. Cabe recalcar que su conocimiento es transmitido de forma oral y práctica de generación tras generación para que, de alguna u otra forma, sus tradiciones, costumbres y pensamientos sobrevivan durante mucho tiempo en la memoria de nuestros jóvenes chimboracenses. Sin embargo, la globalización y la discriminación hacia los pueblos indígenas han irrumpido esta tradición. En la actualidad, los jóvenes provenientes de la cultura en mención han perdido el interés por visibilizar nuestra propia música, incluso nuestro idioma se está perdiendo debido a este problema. A esto también se suma la falta de interés que tienen nuestros padres por enseñarnos a valorar nuestras raíces como indígenas que somos, desde muy pequeños, tal como lo hacían nuestros *taytas* y *mamas* en tiempos pasados. Y es aquí, donde nace el siguiente proyecto denominado Afro Puruhá cuya finalidad es visibilizar nuestra propia música.

No obstante, al situarnos en uno de los estados plurinacionales e interculturales como Ecuador, es importante reflexionar sobre esta idea de la interculturalidad. Ya que, esta nos sugiere reconocer la realidad socio cultural diversa y la configuración étnica múltiple que posee Ecuador y el pueblo chimboracense. En este sentido, es crucial recoger la memoria histórica, las diversas maneras de construir la sociedad, de concebir la vida y de mirar el mundo del pueblo Puruhá. Y así empezar con este arduo trabajo que consiste en visibilizar esta riqueza existencial, que nos brindan nuestros pueblos ancestrales. Y esto será posible gracias a la existencia del hombre tradicional y sus representaciones simbólicas desde su arte, pues su memoria y producción artística nos ayudarán a entender

¹ Jacques Attali, RUIDOS, "Ensayo sobre la economía política de la música" (México, 1995) Pág. 48

y acercarnos a esta cultura llamada Puruhá. Con respecto al pensamiento del hombre tradicional, González Suárez nos dice:

Los pensamientos del hombre tradicional derivan todas sus acciones o creaciones, las que se expresan a través de manifestaciones simbólicas [... El rito y el símbolo son los vehículos que emplean las sociedades tradicionales para establecer un puente entre lo fugaz y lo permanente, entre la ignorancia y el conocimiento. Toda su cultura, que se traduce en los ritos cotidianos y los símbolos diarios, no es sino un recordatorio gestual y mental continuo del plano invisible, de la sacralidad del mundo, y una ofrenda constante de acción de gracias y reverencia a la deidad, a los númenes que perpetuamente nos están generando.²

Es por ello que las entrevistas realizadas a los individuos de la cultura puruhá y a los músicos de tercera y cuarta generación, han ayudado a que el presente proyecto se enriquezca con la memoria ancestral. Y también a que las cuatro composiciones creadas por el autor logren mantener la esencia puruhá y su cosmovisión, pese a la fusión que se dio mediante el uso de los ritmos afroamericanos y el jazz.

Con esto se invita a que el lector y la lectora se acerquen de una manera profunda a las melodías presentadas en estas cuatro composiciones, a las transcripciones de los diferentes cantos de la cultura en mención. Pues las travesías del autor por las comunidades del pueblo puruhá, tales como Colta, Gatazo Chico, Gatazo Zambrano, Gatazo Alto, Calpi, Cacha panadero, entre otras, y, las conversaciones con los *taytas* y *mamas* de las comunidades ya mencionadas anteriormente le han permitido profundizar su relación con la cultura en mención. En las siguientes páginas se reflejará el amor y la simpatía que al autor tiene hacia los pueblos indígenas, para que la memoria ancestral se mantenga viva generación tras generación. Y así seguir narrando nuestras memorias a futuras generaciones mediante la música, que también es otra forma de narrar la historia y de alimentar la esperanza de que como sociedad y runas que somos mejoremos cada día por nuestra Pachamama y por nuestros ancestros, a quienes debemos tanto.

² González Suárez, Federico, *Historia General de la República del Ecuador. Quito, Imprenta del Clero, Tomo III*, 1989: pág. 27, 48.

Capítulo I

Marco teórico

Preguntas de la investigación

¿Por qué la música indígena puruhá se está perdiendo? ¿Por qué no existe algún referente artístico que utilice los recursos rítmicos y melódicos de la cultura puruhá? ¿La música puruhá es valorizada en nuestra propia cultura? ¿Existe algún referente artístico que haya fusionado nuestra música puruhá con otros géneros musicales, sobre todo con los ritmos afroamericanos? ¿Cómo utilizar los recursos rítmicos de la cultura afro y los recursos armónicos del jazz en la música puruhá?

Respuesta a Hipótesis

Los pueblos afrodescendientes tienen cierta similitud con la cultura indígena y es el hecho de que ambos han luchado durante largo tiempo por un reconocimiento frente a las sociedades occidentalizadas como la de Ecuador. Además, sus expresiones artísticas tienen que ver en su mayoría con su vida cotidiana, sus melodías, letras y ritmos son una clara expresión de identidad. Pues la música construye el sentido de esta misma, mediante las experiencias directas que se tiene con el cuerpo, el tiempo y la sociedad. Hall, S y Du Gay nos dice al respecto en su libro cuestiones de identidad cultural:

La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética³

Es por ello que cada composición musical generada por un artista, debe contextualizarse. El oyente puede acercarse a una cultura ajena a la suya considerando el contexto apropiado, y así evitar opiniones subjetivas que puedan tergiversar la cosmovisión de esa cultura.

Ahora bien, la música indígena puruhá, tiempo atrás, era un referente de identidad cultural para los pueblos quichuas de Chimborazo. Ritmos como el *hawayz* y el *carnaval* estaban presentes en sus actividades diarias, que generalmente se plasmaban en ceremonias y rituales que iban de acuerdo al movimiento de los astros, solsticios y equinoccios. Cesar Tayupanda. nos dice al respecto, en su libro “Estudio del canto ritual

³ Hall, S. & Du Gay, P. (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu; pág. 183.

Haway en las comunidades: Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real de la parroquia Calpi-Chimborazo, en su contexto histórico y actual”;

El conocimiento indígena se guarda en la memoria y en las actividades diarias que se expresa a través de cuentos, canciones, proverbios, danzas, mitos, creencias, rituales, lenguaje local, prácticas agrícolas, especies de plantas y animales. (...) es la manera más clara de conocer y comprender la vigencia cultural de los pueblos indígenas, pues ha conservado la esencia de las formas cosmovisivas heredadas de sus ancestros.⁴

Sin embargo, conforme fue pasando el tiempo y la migración de nuestros ancestros a las ciudades, este tipo de género musical ha ido cada vez en decadencia. Hasta el punto en que los jóvenes actuales, propios de la cultura en mención, no reconocen su música. Y se llegó a esta conclusión debido a que se realizaron varias entrevistas a jóvenes provenientes de la provincia de Chimborazo, específicamente de la cultura puruhá, y en su mayoría desconocían de dichos géneros musicales.

Por otro lado, las expresiones del jazz se desarrollaron a partir de la rítmica interpretativa de los africanos y el uso extenso de la improvisación ha permitido que cada día se reinvente. Las composiciones de este proyecto fueron creadas desde el punto de vista de que la música del pueblo puruhá puede reinventarse al incorporar elementos musicales provenientes de distintas culturas. Al analizar la historia del pueblo indígena puruhá se puede notar una interrupción en el desarrollo de su cultura a través del tiempo. Las influencias culturales producto de la globalización han impedido que su arte y sus creencias se puedan desarrollar libremente. Sin embargo, al incorporar estas influencias desde la cosmovisión propia de dicha cultura, se puede transformar su música tradicional sin perder su esencia.

Los sustentos teóricos y la información recopilada en el presente proyecto se dieron con el fin de aportar nuevas herramientas compositivas que puedan servir para futuros trabajos de índole similar a compositores y arreglistas que quieran experimentar con melodías y ritmos que nos ofrece la cultura puruhá.

Objetivo general

El objetivo del presente proyecto es crear cuatro composiciones de jazz fusión que utilicen elementos musicales e instrumentales de la cultura puruhá con ritmos de origen afroamericanos.

⁴ Cesar Tayupanda, “*Estudio del canto ritual Haway en las comunidades: Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real de la parroquia Calpi-Chimborazo, en su contexto histórico y actual*”, (Cuenca, 2018) pág. 43

Objetivos específicos

- Analizar las técnicas de composición popular propias de Curi Cachimuel a partir de sus obras Pachamama, Taki Shunku y Pallazz y las técnicas de composición y arreglos de Mariela Condo, a partir de las obras coplas del carnaval de Licto y Kikilla.
- Recopilar información sobre la música puruhá mediante entrevistas, grabaciones y transcripciones.
- A partir de la información recopilada, identificar elementos rítmicos, tonales, armónicos y de instrumentación que se puedan utilizar como parte del proceso de composición.
- Definir los elementos rítmicos de la música afro cubana que se utilizarán en las composiciones.
- Componer obras donde se combinen elementos de ambas corrientes musicales en un contexto de improvisación basado en el jazz sin alejarse de la cosmovisión puruhá.

Justificación de la investigación

La globalización, la discriminación y la falta de interés de los padres del pueblo puruhá por enseñar a sus hijos a valorar nuestras raíces han sido el factor principal por el cual nuestra música se está invisibilizando. No obstante, existen varios compositores ecuatorianos y de la cultura puruhá que no se interesan por los ritmos tradicionales y desarrollan sus proyectos musicales mediante el análisis y el estudio de técnicas compositivas de diferentes autores. Sin embargo, no muchos de los miembros de este grupo seleccionan a artistas procedentes de los pueblos indígenas del Ecuador como objeto de su investigación. Y esto ha sido una de las tantas causas del por qué la música puruhá se está perdiendo. Géneros musicales como el yaraví, el *saltashpa*, los yumbos, el carnavalito, la tonada y el *hawayz*, entre otros, se están invisibilizando.

Ahora bien, es importante mencionar que estos ritmos en una época anterior eran la identificación cultural de un pueblo. Es más, gran parte de la población ecuatoriana se sentía representada por dichos géneros musicales. Pero en la actualidad estos géneros ya no tienen el mismo impacto. David Chimbolema, integrante del grupo Chusik Andinos de la cultura puruhá, nos dice al respecto:

Nuestra música propia estuvo subestimada durante muchos años. Cuando la gente escuchaba folclor, quería escuchar a grupos bolivianos o las canciones nuevas que usan

instrumentos andinos pero que en realidad no tienen nada que ver con nuestra cosmovisión.⁵

La experiencia cercana del autor con dichos ritmos ancestrales será de gran aporte para mantener la cosmovisión e identidad de dicha cultura a la hora de fusionar la música puruhá con los ritmos afrocubanos y el jazz. Tal como lo menciona Jorge Martínez en su investigación denominada *La música indígena y la identidad*:

La música indígena, no se la puede definir desde la criollidad, sino que, desde las propias opiniones de sus protagonistas, se convierte en el lugar de la reproducción identitaria, de la reproducción cultural y social para una comunidad.⁶

Por lo tanto, el presente proyecto nos centrará en el estudio de técnicas compositivas que nos ofrecen los ritmos afrocubanos, junto con el jazz. Y, mediante estas técnicas, se podrán ampliar las posibilidades de contemplar la música indígena puruhá sin perder sus raíces. Además, las técnicas encontradas a partir de un análisis profundo, tanto teórico, sonoro como de la experiencia propia del autor fueron de gran ayuda a la hora de componer los cuatro temas inéditos, que se espera ampliarán el repertorio musical puruhá.

Marco conceptual

Antecedentes

Aunque no existen composiciones donde se fusionan los ritmos afroamericanos y el jazz con la música puruhá, no quiere decir que nuestra música esté en el olvido total. El problema radica en que no ha habido interés por parte de compositores en crear nuevas propuestas donde se logren conectar los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos que nos ofrecen otras culturas. Es por ello que esta parte de la investigación se basó en la indagación de trabajos de titulación y la búsqueda de nuevas propuestas compositivas que guardaran cierta afinidad en cuanto a la fusión de ritmos afroamericanos y el jazz en relación a otras manifestaciones de culturas.

⁵ Cristina Márquez, *Diario El Comercio*, «*La música puruhá tiene sus herederos*», (s/l, 26 de marzo del 2016), tomado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/musica-puruha-chusikandino-chimborazo-identidad.html>.

⁶ Jorge Martínez, *La música indígena y la identidad: de los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos* (Chile: Universidad de Chile, 2002), tomado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019800002.

Tal es el caso de Álvaro Andrade, quien realizó su Proyecto de grado en el año 2018 para obtener su licenciatura en Artes Musicales en la Universidad UDLA de Quito.⁷ Andrade fusionó los ritmos afrocubanos y ecuatorianos, es decir la clave del bembé con el albazo. El trabajo de Andrade se enfoca en el proceso de neoculturación: es decir que no busca superponer un ritmo sobre otro, sino, más bien, tomar elementos característicos de los ritmos africanos, como el bembé, y de esta forma fusionar elementos rítmicos en sus composiciones.

Por otro lado, Bastián Fuentes y Gustavo Contreras, en el año 2017, elaboraron su proyecto de grado en la universidad ACADEMIA⁸ de la ciudad de Chile. Fuentes y Contreras se enfocaron en el análisis e integración de la música afrolatina con la música popular chilena, entre las décadas de 1950 y 1960, a partir del estudio de la instrumentación, la rítmica y las estructuras musicales, para integrarlos a la composición musical chilena y, así, renovar el discurso compositivo.

María Díaz, en el año 2014, abordó la fusión del pasillo con el jazz. Para ello, analizó la influencia de los recursos tanto armónicos, melódicos y rítmicos provenientes del jazz, en la obra de María Tejada y la agrupación Pies en la tierra, pues, renuevan la propuesta musical.⁹

Bryan Izurieta, en el año 2017, obtuvo su título de tercer nivel, en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, con su proyecto denominado “Música Puruhá, música utilizada en la comunidad de Sicalpa, Colta”. Esta investigación trata la creación de temas con recursos de armonía modal, es decir, la aplicación de los recursos armónicos, melódicos y rítmicos de música ritual puruhá, de la comunidad de Sicalpa, y la armonía modal en la composición de dos temas inéditos: *Milestone* y *Resolution*¹⁰. Además,

⁷Álvaro Andrade. *Albazo en clave; fusión del albazo con la clave del sudoeste de África en los albazos dolencias, sin dinero, amargura y tres temas inéditos aplicados en un concierto final*, (Quito: Universidad de las Américas, 2018).

⁸ Bastián Fuentes, Gustavo Herrera. “*Integración De La Música Afro-Latina En La Música Popular Chilena, 1950-1960*”, (Santiago: Universidad ACADEMIA, 2017)

⁹ María Díaz. *Influencia de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos en la calidad de la fusión del jazz con el pasillo: “estudio de la obra de María Tejada y la agrupación pies en la Tierra”* (Guayaquil: Universidad católica de Santiago de guayaquil, 2014).

¹⁰ Bryan Izurieta. “*Música Puruhá, 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 puruhá utilizadas en la comunidad de Sicalpa, y armonía modal en la composición de dos temas*”, (Guayaquil: Universidad Católica de Guayaquil, 2017).

Izurieta menciona que la música del pueblo puruhá le ha servido como un medio de conexión con los espíritus de la Pachamama, parte del sistema de creencias de los pueblos quichuas de Chimborazo. Es por ello que la importancia de su trabajo radica en dar a conocer al mundo andino, del que poco o nada se ha articulado a la sociedad contemporánea, como es el caso del *jaway*, un género musical al que todavía se le debe dar el reconocimiento que amerita.

La propuesta de Izurieta muestra cómo los recursos andinos y de la armonía modal pueden fungir como herramientas compositivas para crear una propuesta innovadora, donde ambos converjan fusionados, siempre que prevalezca la esencia del conocimiento andino, pues, la música muestra la identidad de una cultura y de los individuos. En palabras de Jaime Hormigos:

La música siempre posee un marcado componente emocional y es este componente el que termina convirtiéndola en símbolo, (...) y a través de la práctica cotidiana, una melodía o canción se vuelven simbólicas espontáneamente en base a una disponibilidad social que dota a la música de un valor especial con contenido identificatorio para un grupo.¹¹

Como antecedente investigativo, en la provincia de Chimborazo, está el riobambeño Mario Godoy que, en el año 2016, publicó su obra titulada “*Música Puruhá, Chimborazo Carnaval*”.¹² Su proyecto es puente para explorar la cosmovisión de la cultura en mención y cómo utilizan los instrumentos musicales en cada uno de sus ritos de aprendizaje y vida cotidiana, en lo que se refiere al carnaval como género musical. Además, el hecho de que Godoy conviviera con los *taytas* y *mamas*, da cuenta de que todo lo que está escrito en su libro llevó un arduo trabajo investigativo, que es el testimonio propio del indígena chimboracense.

Gonzalo Tayupanda, obtuvo su maestría en la Universidad de Cuenca, en el año 2018, con su proyecto titulado “*Estudio del canto ritual Haway en las comunidades: Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real de la parroquia Calpi-Chimborazo*”. Tayupanda analiza, a través del trabajo de campo, una secuencia de cantos provenientes del género musical *haways*. El ritual, visto desde una perspectiva musical y artística, refiere a una riqueza en su repertorio y refleja la estética de la provincia de Chimborazo.¹³

¹¹ Jaime Hormigos, Distribución musical en la sociedad de consumo, “*La creación de identidades culturales a través del sonido*”, (Madrid, España, marzo 2010), Pág. 94

¹² Mario Godoy. “*Música Puruhá. Chimborazo Carnaval*”, (Riobamba, Ecuador, 2016)

¹³ Gonzalo Tayupanda, “*Estudio del canto ritual Haway en las comunidades: Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real de la parroquia Calpi-Chimborazo, en su contexto histórico y actual*” (Cuenca – Ecuador 2018), Pág. 110

Ahora bien, es importante mencionar la dificultad para rastrear la música indígena puruhá pues carece de información formal académica y compositiva, lo que dificulta la investigación. Sin embargo, debido a que existen varios artistas de dicha cultura, la investigación se vehicula a través de ellos, pues, sus propuestas artísticas son un registro para explorar la música puruhá. Artistas como Mariela Condo, Pacha Guillin, Puruhá, Sumak Bastidas, entre otros, han logrado registrar audios en internet. Esta información será herramienta para el desarrollo de la investigación y las composiciones del presente proyecto.

Capítulo II: Características del tema

Los puruhá

La música en las sociedades puruhá tenía una configuración distinta a la occidental. Un ejemplo de esto es la función sociocultural de un tipo de música específica que se articula a la forma de comprender el mundo, de entenderlo, de decodificarlo. El conocimiento musical en las culturas andinas no es un conocimiento de iniciados o de élites, sino, más bien, un conocimiento, dado desde la experiencia propia, cuya manifestación está plasmada en cuentos, leyendas, textos de canciones, como por ejemplo los cantos del *Jaways* y los carnavales. Josef Estermann dice al respecto:

Para la filosofía andina, la realidad en sí, ni es 'lógica' ni 'lingüística', sino simbólicamente presente. El 'símbolo' predilecto no es la palabra, ni el concepto, sino la realidad misma en su densidad celebrativa semántica.¹⁴

Es por ello que el arte puruhá tiene que ver mucho con su realidad, la que está estrechamente ligada con la *pachamama* y la vida cotidiana. No obstante, también es necesario saber cómo se organizan estos pueblos, ya que esto muestra otra forma sobre cómo el *runa* mira este mundo.

Parte de la comunidad puruhá también se ha establecido fuera de Chimborazo. Provincias como Tungurahua, Bolívar y, en menor proporción Cotopaxi, han acogido al indígena puruhá. Y es aquí donde cada grupo cultural tiende a tener una visión singular del mundo y sus símbolos. Incluso, sus vestimentas han sufrido ciertos cambios, producto

¹⁴ Josef Estermann, Colección FAIA, "*Filosofía Andina*", (Buenos Aires, 2021) tomado de; <https://books.google.com.ec/books?id=3eYfEAAAQBAJ&pg=PA100&lpg=PA100&dq=%20Para%20la%20filosofia%20andina,%20la%20realidad%20en%20si%20ni%20es%20l%C3%B3gica%20ni%20ling%C3%BCstica%20sino%20simb%C3%B3licamente%20presente.%20El%20s%C3%ABbolo%20predilecto%20no%20es%20la%20palabra,%20ni%20el%20concepto,%20sino%20la%20realidad%20misma%20en%20su%20densidad%20celebrativa%20sem%C3%A1ntica.%20&source=bl&ots=8WYcSkawn5&sig=ACfU3U2qkBzhI4-fWgMgqWk-N0Wpq5wDGA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewj8i-eu8Zn0AhWYTjABHYPCChIQ6AF6BAGCEAM#v=onepage&q=%20Para%20la%20filosofia%20andina%20la%20realidad%20en%20si%20ni%20es%20l%C3%B3gica%20ni%20ling%C3%BCstica%20sino%20simb%C3%B3licamente%20presente.%20El%20s%C3%ABbolo%20predilecto%20no%20es%20la%20palabra%20ni%20el%20concepto%20sino%20la%20realidad%20misma%20en%20su%20densidad%20celebrativa%20sem%C3%A1ntica.%20&f=false>, Pág. 100

de la migración a distintas latitudes. No obstante, debido a que el pueblo puruhá se organiza por comunidades y que estas, a su vez, están dirigidas por líderes conocidos como cabildos, su compartimiento se mantiene, a pesar del éxodo. Además, esto da pauta para comprender que parte de la filosofía del indígena, está basada en la reciprocidad, pues, ellos tienen un espíritu bondadoso, con los *wawkis* y *panis* de su entorno. Carlos Osorio dice al respecto: «otro elemento determinante de la identidad, es el de la espiritualidad, pues, esta atraviesa todas las prácticas y la cosmovisión de los indígenas»¹⁵.

Ahora bien, este comportamiento se manifiesta en sus ritos, celebraciones y actividades. Por ejemplo, existe una actividad conocida como *pambamikui*, que consiste en reunir a todos los obreros en un solo lugar y, así, compartir los alimentos que cada individuo trajo desde su casa. Si uno de los obreros no llevó nada, este se beneficiaría de esta actividad, pues, puede acercarse sin ningún problema e ingerir dichos alimentos.

Otro ejemplo, se puede constatar en sus celebraciones matrimoniales, conocidas como el *japitukui*. Este ritual consiste en que el novio debe llevar comida para toda la familia de la novia para que se pueda realizar el pedido de mano. Es importante mencionar, que, en esta celebración siempre hay gente curiosa, que se involucra en esta actividad, sobre todo, cuando están repartiendo la comida. Y es aquí, donde la gente muestra su cariño hacia el otro, pues velan que todos los presentes, ya sean familiares o no, reciban su plato de comida. José Manuel Valla, músico de la cuarta generación del pueblo puruhá, dice al respecto:

El corazón del runa, guarda, amor, empatía y bondad hacia el prójimo, si un extraño va por cualquier comunidad, este siempre recibirá un saludo cariñoso por parte del indígena. Aunque no lo conozca, y si el runa se percata que el otro tiene algún problema, inmediatamente se acercara y preguntara ¿imata tucungui (que te pasa)? ¿Cómo puedo ayudarte? Y acude a ayudarlo. Esta, es una clara evidencia de que el espíritu del runa está lleno de bondad¹⁶

Sin embargo, debido a la migración y la globalización, estas costumbres han caído en desuso. Actualmente, los indígenas puruhás que han emigrado a las ciudades han dejado a un lado esta forma ancestral de ver el mundo.

¹⁵ Carlos Alberto Osorio Calvo, Religiosidad e identidad, “*La lucha indígena como resistencia territorial desde la Espiritualidad*”, (Cali, junio 26 del 2017), pág. 3

¹⁶ Martin Malan, entrevista (Riobamba – Ecuador 2021)

Música Puruhá

Gran parte de la música ecuatoriana, sobre todo de la Sierra, está plasmada en la memoria colectiva de los pueblos ancestrales. Pero, con el pasar del tiempo, se han ido perdiendo, tanto así, que no se puede saber con certeza, qué melodías e instrumentos ejecutaban los primeros pobladores de estas culturas. Sin embargo, debido a que los *taytas* y *mamas* que han encarado el problema de la globalización y la discriminación, se puede tener un indicio sobre su música. Tal es el caso de los cantos del *haways* y el *carnavalito*, donde se puede evidenciar que la música e instrumentos empezaron con la imitación de la naturaleza y la cotidianidad. Como ejemplo, tenemos a un instrumento musical, propio de la cultura puruhá: la garrocha. Este instrumento musical, en un principio, fue utilizado para direccionar al ganado al momento de arar la tierra. Si el agricultor quería que el ganado fuese hacia la derecha o izquierda, bastaba con que el indígena moviera este objeto de cierta manera, ya sea, hacia arriba o hacia abajo. Y, mediante el sonido, el ganado sabía para dónde dirigirse. Cabe recalcar que este instrumento musical, lo utilizaban los *Huarmi* Tucushcas o algún joven acompañante, sobre todo cuando van a visitar a las solteras. Moreno dice al respecto:

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, el susurro del viento, el murmullo de las fuentes, etc.¹⁷

Es por ello que la música está imbricada con la naturaleza, que, a su vez, está ligada fuertemente con la agricultura. Se muestra que el indígena tomará como objeto de inspiración a la Pachamama y, a través de la música, expresarse.

Ahora bien, en la música puruhá existen ciertos tonos establecidos ancestralmente para ejecutarlos en una ocasión específica o celebración. Tonos como el danzante, yumbos y carnavales solo son ejecutados en las fiestas del Raymi. Por otra parte, tenemos a los cantos, conocidos como los *haways*, que, a diferencia de los *carnavales*, son utilizados como un ritual, mas no como un festejo.

¹⁷ Moreno, Segundo. Editorial casa de la cultura ecuatoriana, tomo 1, “*Historia de la música en el Ecuador*” (Quito 1972), 79.

En cuanto a su forma, el carnavalito tiene una parte “A” y una parte “B”. Este género musical está presente en las siguientes prácticas. Por ejemplo, para anunciar que una fiesta va empezar; para el encuentro de las autoridades, parientes, priostes, amigos, parejas e incluso para cobrar venganza.¹⁹

El Jawayz como género musical.

En este género, a diferencia del carnaval, sus secciones tanto “A” como “B”, el ejecutante puede realizar variaciones al motivo melódico principal. En cuanto a su rítmica, es similar al carnaval con ciertas variaciones. Además, este género musical funciona a modo de pregunta y respuesta, donde la melodía principal es ejecutada por el Paqui (líder) y es respondida con la misma rítmica por parte de los cosechadores, a los que se les atribuye el rol de coristas. Cabe recalcar que esta respuesta generada por los coristas solo se la puede ejecutar con las siguientes palabras: “Jahuay”, “Jawaywa”, “Jahuayla” o “Jahuaylla”. A continuación, se presentará el sistema rítmico del jaway, en notación europea. Es importante mencionar que los siguientes ejemplos son las recopilaciones dadas por Godoy en su travesía con los pueblos indígenas de Chimborazo, de las investigaciones de Gonzalo Tayupanda y de las experiencias propias del autor.

Figura 2.3

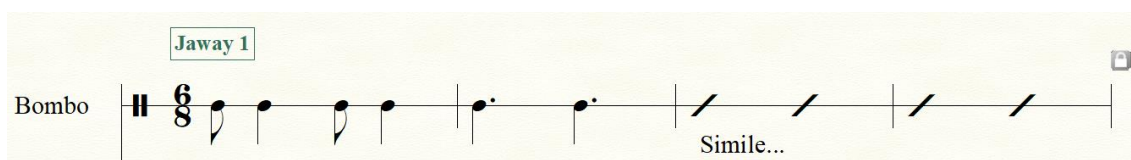


Figura 2.3: Ritmo del Jaway 1.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 2.4

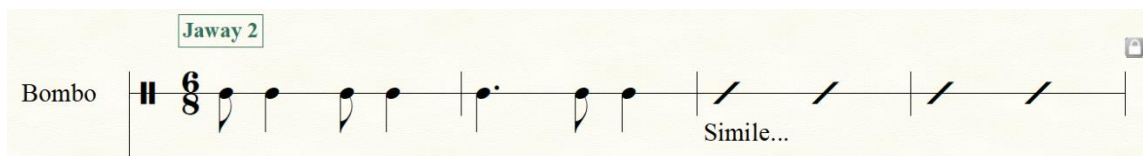


Figura 2.4: Ritmo del Jaway 2.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 2.5

¹⁹ Godoy, Mario. “Música Puruhá. Chimborazo Carnaval”, (Riobamba - Ecuador, 2016), 114.

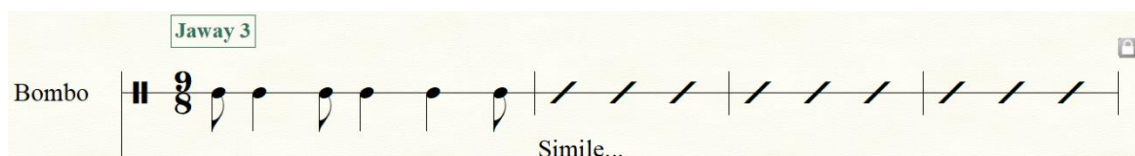


Figura 2.5: Ritmo del Jaway 3.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 2.6

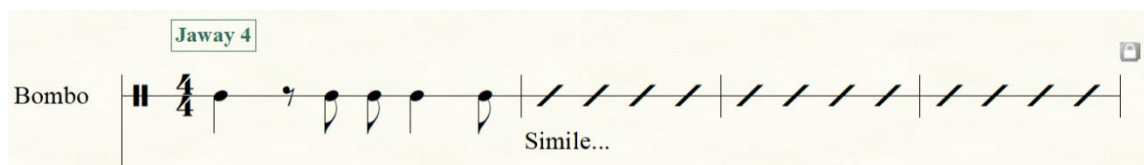


Figura 2.6: Ritmo del Jaway 4.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Instrumentos musicales del pueblo puruhá

Los siguientes instrumentos son utilizados por el pueblo puruhá y se recogen de la investigación de Godoy y de la propia vivencia del autor con diferentes grupos de dicha cultura.

- rondador
- rondín (armónica)
- garrocha
- tambor (tamboril)
- avanga
- soneta
- pingullo
- zampoñas
- quenás

Además, es importante mencionar que existen instrumentos que se han integrado dentro de la cultura puruhá, producto de la colonización. Por ejemplo, la guitarra de madera, el bandolín, el acordeón y el violín, en la actualidad, forman parte de los instrumentos puruhás.

el jazz. Y esto ha hecho posible que hoy se puedan ejecutar en la música moderna.²² El patrón rítmico del abakua matanzas, es el siguiente:

Figura 2.8

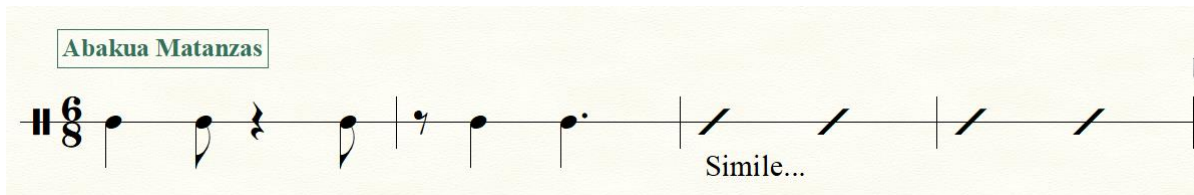


Figura 2.8: Ritmo del Abakua Matanzas.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

El jazz

Características

La cohesión de varias culturas y sus influencias permitió que el jazz evolucionara, a tal punto que se ha ido transformando con el pasar del tiempo. Además, su desarrollo ha permitido la creación de una nueva expresión musical.²³ No obstante, cabe recalcar que la característica principal del jazz es la improvisación. Sin embargo, los músicos de jazz siguen una forma establecida. A continuación, se expondrá varias características del jazz:

- Exposición del tema, seguido de una sección de improvisación, para luego volver a la exposición y así culminar el tema.
- Su forma usualmente es AABA.
- El uso de armonía compleja. Un ejemplo, de los tantos que hay, es el uso de séptimas con sus respectivas tensiones, armonía negativa, etc.
- La progresión, conocida como el II–V–I se usa regularmente.
- Incorpora los modos gregorianos a sus improvisaciones.
- El ritmo, pese a que mantiene un pulso constante, se caracteriza por el uso de acentos sobre un ritmo dado.

²² Carlos molano, *Luciano “Chano” pozo. El admirado tamborero*, (Colombia, Bogotá, 2015), tomado de, <http://www.encuentrolatinoradio.com/2020/01/luciano-chano-pozo-el-admirado-tamborero.html>

²³ Andrade Álvaro, “*Albazo en clave; Fusión del albazo con la clave del sudoeste de africa en los albazos dolencias, sin dinero, amargura y tres temas inéditos aplicados en un concierto final*”, (Guayaquil – Ecuador, 2018). Pag. 60

- El uso de instrumentos en una sección rítmica, como la guitarra, el piano y algunos instrumentos de percusión, así como una sección melódica que puede ser interpretada, por la voz, saxofón, trompeta, clarinete etc.²⁴

Nuevas propuestas artísticas mediante la utilización de ritmos ancestrales.

Curi Cachimuel - Runa Jazz

El siguiente proyecto es liderado por Curi Cachimuel, músico, compositor y arreglista, de la cultura otavaleña. La cercanía que tiene Cachimuel con los ritmos ancestrales ha permitido que este proyecto no pierda la esencia de los pueblos originarios, de la provincia de Imbabura. Y esto se debe a que su vida artística empezó a temprana edad (siete años) con el grupo Yarina. Producto de esto, los ritmos tradicionales de Otavalo lograron converger con los ritmos procedentes de la cultura afroamericana.

*La agrupación se origina desde la raíz de los Andes, combinando y explorando melodías ancestrales afro-kichwas con armonías contemporáneas como el Jazz, lo que provoca una mixtura de tradiciones musicales del Ecuador, América Latina y el mundo.*²⁵

Figura 2.9



Figura 2.9: Runa Jazz – Shunky Tushuy (Arando en la memoria ancestral)

Fuente: Fundación teatro nacional sucre: <https://www.teatrosucre.com/evento/runa-jazz-shunku-tushuy-arando-en-la-memoria-ancestral>

²⁴ José Peñalver, LEEME, “¿Que es el Jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación”, (s/l, 12 de mayo del 2011), pág. 60 -76

²⁵ Teatro nacional sucre, “Runa Jazz – Shunky Tushuy (Arando en la memoria ancestral)” (Quito – Ecuador, 25 de julio 2020) tomado de: <https://www.teatrosucre.com/evento/runa-jazz-shunku-tushuy-arando-en-la-memoria-ancestral>

Álvaro Andrade

Músico proveniente de la provincia de Imbabura. Sus estudios profesionales los realizó en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, donde se preparó en la materia de arreglos y composición musical. Fruto de ello, logró la fusión del albazo, ritmo representativo del Ecuador, con los ritmos afrodescendientes. Específicamente, con la clave del bembé. Albazos como dolencias, sin dinero y amargura, han logrado converger con la cultura afroamericana.

Mariela Condo

Artista y compositora de la cultura Puruhá que ha realizado varios trabajos musicales junto a Alex Alvear y otros artistas, tanto nacionales, como internacionales. Proyectos como Shuk Shimi, Waranka Shimi (una voz, mil voces), “Al Viento” y Pinceladas pueden evidenciar la riqueza rítmica, armónica, melódica, y literaria de los pueblos quichuas. Su propuesta artista involucra nuevas sonoridades mediante el uso de instrumentos propios de su cultura con otros instrumentos ajenos a la misma. Patrones rítmicos como el carnavalito, el yumbo, el jaway, entre otros, también considerados parte los pueblos andinos del Ecuador, están presentes es sus discografías y han logrado converger, de manera armoniosa con distintos ritmos de otras culturas.

Figura 2.10

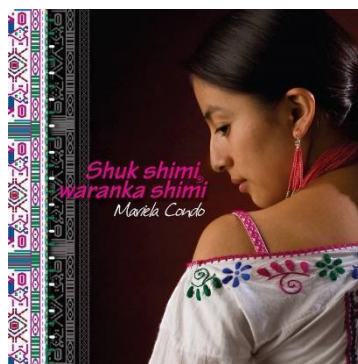


Figura 2.10: Shuk Shimi, Waranka Shimi (una voz, mil voces)

Fuente: Bandcamp; <https://marielacondo.bandcamp.com/album/shuk-shimi-waranka-shimi-2008>

Figura 2.11

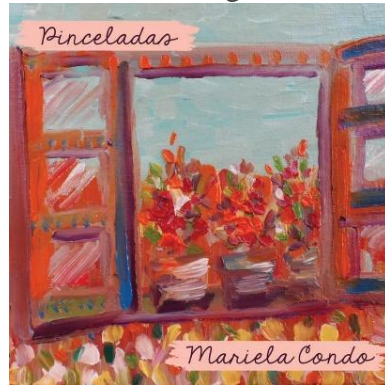


Figura 2.11: Pinceladas

Fuente: Bandcamp; <https://marielacondo.bandcamp.com/album/pinceladas>

Figura 2.12



Figura 2.12: Al viento

Fuente: Bandcamp; <https://marielacondo.bandcamp.com/album/al-viento-vl-1>

Capítulo III

Análisis de los resultados primera parte

En el siguiente capítulo, se analizó 3 composiciones propias de Curi Cachimuel, tales como Pachamama, Taki Shunku, Pallaz. Y dos temas de Mariela Condo; las coplas del carnaval de Licto y Kikilla. Cabe mencionar, que se eligió estos temas, debido a que utilizan recursos rítmicos e instrumentales, de la cultura afrocubana. Sobre todo, en el repertorio de Curi Cachimuel, instrumentos como el Bata, shekere, claves, congas (quinto, tumbadora) y percusión menor. Llevan constantemente, una rítmica repetitiva, donde la clave del bembe y el abakua matanzas están presentes. Además, utiliza instrumentos propios de la cultura indígena puruhá y otavaleña, como, por ejemplo, la

quena y el rondador. Ahora bien, si bien se dijo anteriormente, que una de las características principales de la música puruhá es su melodía y su letra. Se procedió a elegir dos obras de Mariela Condo, donde la voz es el instrumento principal. Y esto se debe, a que dicho instrumento, lleva constantemente la melodía principal en sus repertorios. Además, encierra perfectamente la cosmovisión de la cultura puruhá.

En cuanto a su instrumentación, en los temas elegidos, es escasa, pues solo se usa; un bombo, una guitarra, chagcha, una quena y una zampoña. También, se acudió a analizar las melodías, que fueron recogidas, mediante la expedición, que realizó Damián Tayupanda en las diferentes comunidades del pueblo puruhá. Dichas melodías, fueron grabadas, para luego transcribirlas en notación europea. A continuación, se presentan los temas analizados de una forma detallada.

Análisis de las melodías del pueblo Puruhá.

En las melodías principales del pueblo Puruhá, conforme pasa el tema se realizan variaciones pequeñas al motivo melódico principal. La distancia interválica en su mayoría es corta. A continuación, se mostrará el análisis respectivo de cada melodía puruhá.

Jaway

Figura 3.1

Jaway

Tonalidad: Fm

Runapak Shunku

Transcripción: Damian Tayupanda

The musical score for 'Jaway' is presented in F minor (three flats) and 6/8 time. It consists of four lines of music, each with two measures. The first measure of each line contains 'Motivo rítmico 1' (circled in orange), and the second measure contains 'Motivo rítmico 2' (circled in various colors: green, pink, purple, and blue). The intervallic distances are consistently '3m' for the first motif and '3m desc.' followed by '2M' for the second motif. The score is divided into sections A and B, with measures 4 and 7 marked.

A Motivo rítmico 1
Distancia interválica "3m"

Motivo rítmico 2
Distancia interválica "3m desc." "2M"

4 Repite el motivo rítmico 1
Distancia interválica "3m"

Motivo rítmico 2 con una leve variación
Distancia interválica "3m desc." "2M"

B Repite el motivo rítmico 1
Distancia interválica "3m"

Motivo rítmico 2 con una leve variación
Distancia interválica "3m desc." "2M"

10 Repite el motivo rítmico 1
Distancia interválica "3m"

Motivo rítmico 2 con una leve variación
Distancia interválica "3m desc." "2M"

Figura 3.1: Análisis, Jaway.

Fuente: Damián Tayupanda , elaboración propia.

Shug Wuillana

Figura 3.2

Shuj Wuillana

Tonalidad: "Bm"

Transcripción: Damian Tayupanda

Anacrusa Intervalos: "2M" **A** Motivo rítmico 1 Intervalos: "3m", "2M", "6M"

B Motivo rítmico 1 se repite. Intervalos: "3m", "2M", "8J".

Figura 3.2: Análisis, Shuj Wuillana.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Karu Llakta Taita

Figura 3.3

Karu Llakta Taita

Runapak Shunku

Transcripción: Damian Tayupanda

Score

Tonalidad: "Ebm"

A Motivo rítmico 1 Intervalos "3m" Motivo rítmico 2 Intervalos: "3m", "3m desc.", "2m desc." Motivo rítmico 3 Intervalos: "2M", "4J desc"

Motivo rítmico 1 se repite Intervalos: "3m", "2M desc."

Motivo rítmico 2 se repite Intervalos: "3m", "3m desc.", "2M desc."

Motivo rítmico 3 con una leve variación Intervalos: "Uniso no"

Motivo rítmico 3 Intervalos: "4J", "Unisono"

B Motivo rítmico 1 - 2 - 3 se repiten. Intervalos: "5J", "2M", "4J",

Motivo rítmico 1 - 2 - 3 se repiten. Intervalos: "3M", "2M", "3m", "4J", "8J"

Estribillo Motivo rítmico: 1 - 2 - 3: se repiten
Intervalos: "2M", "4J",

15

Motivo rítmico: 1 - 2 - 3, se repiten.
Intervalos: "3m", "4J", "2M".

18

C Motivo rítmico: 1 - 2 - 3, se repiten.
Intervalos: "3m", "2M", "4J",

21

Motivo rítmico: 1, 2, se repiten
Intervalos: "3M", "2M", "3m".

24

1. Motivo rítmico 3 con una leve
variación
Intervalos: Unísono.

2. Motivo rítmico 3: se repite
Intervalos: "4J", "unísono".

Figura 3.3: Análisis, Karu Llakta Taita.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Sachapai Kausay Pajaritos

Figura 3.4

Sachapi kausay Pajaritos

Tonalidad: "Em"

Transcripción: Damian Tayupanda

A Motivo rítmico 1
Intervalos: "Unisonos", "2M", "3m"

Motivo rítmico 1 se repite
Intervalos: "2M", "3m".

5

B Motivo 1 rítmico se repite
Intervalos: "Unisonos", "3m", "2M".

9

Motivo rítmico 1 se repite
Intervalos: "2M", "3m".

13

Figura 3.4: Análisis, Sachapi Kausay Pajaritos.

Fuente: Damián Tayupanda , elaboración propia.

Uri Urilla

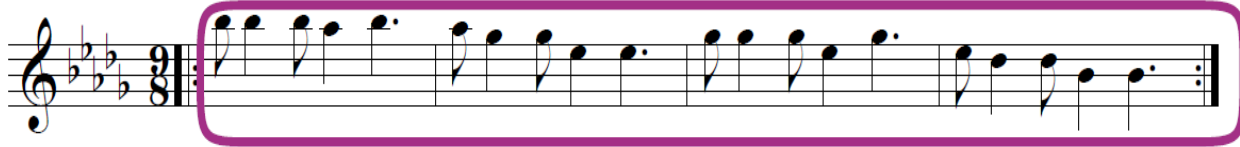
Figura 3.5

Uri Urilla Runapak Shunku


Transcripción: Damian Tayupanda

Tonalidad: Bbm

A Motivo rítmico 1
Intervalos: "2M", "3m".




B Motivo rítmico 1 se repite
Intervalos: "3m", "2M", "4J".



Motivo rítmico 1 con una leve variación.
Intervalos: "3m"

Estribillo Motivo rítmico 2
Intervalos: "3m", "2M", "4J".



Motivo rítmico 1
Intervalos: "2m", "3m", "4J".




Figura 3.5: Análisis, Uri Urilla.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Esos pajonales

Figura 3.6

Esos Pajonales

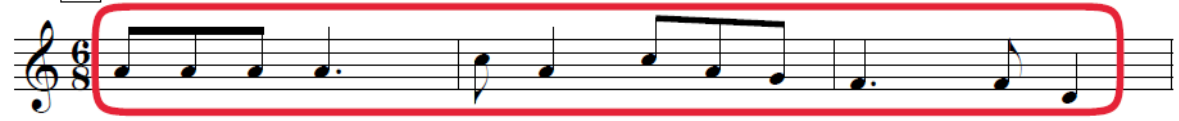
Tonalidad: Am

Runapak Shunku

Transcripción: Damian Tayupanda

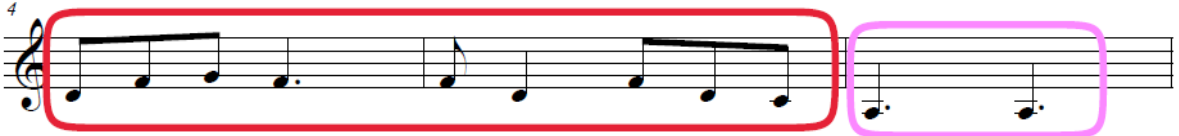
Motivo rítmico 1
Intervalos: "Unisonos", "3m", "2M".

A



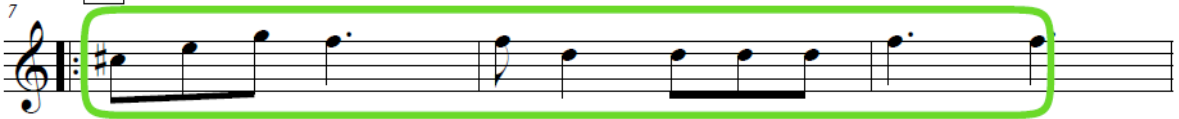
Motivo rítmico 1 con una leve variación
Intervalos: "3m", "2M".

Variación




Motivo rítmico 2
Intervalos: "3m", "2m", "Unisonos".

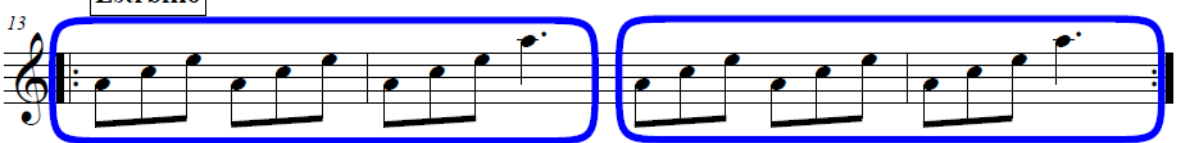
B



Motivo rítmico 2 se repite
Intervalos: "3m", "2m".



Estrbillo



Motivo rítmico 3
Intervalos: "3m", "5J", "4J"

Motivo rítmico 3 se repite
Intervalos: "3m", "5J", "4J"

Figura 3.6: Análisis, Esos pajonales.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

La comadre

Figura 3.7

**La Comadre
Runapak Shunku**

Transcripción: Damian Tayupanda

Tonalidad: Ebm

A Motivo ritmico 1 Intervalos: "3m", "2M". Motivo Ritmico 2 Intervalos: "3m", "2M"

B Motivo ritmico 1 se repite Intervalos: "7m", "2M", "3m", "4J". Motivo ritmico 2 se repite Intervalos: "7m", "3m", "2M".

Motivo ritmico 1 se repite Intervalos: "7m", "2M", "3m", "4J". Motivo ritmico 2 se repite Intervalos: "7m", "3m", "2M", "4J".

Figura 3.7: Análisis, la comadre – 1.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 3.8

Estribillo Motivo ritmico 3 Intervalos: "unisonos", "3m", "4J". Variación Intervalos: "4J"

C Motivo ritmico 1 se repite Intervalos: "4J", "2M", "3m", "3M". Motivo ritmico 2 se repite Intervalos: "4J", "2M", "3m".

Figura 3.8: Análisis, la comadre – 2.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Análisis del tema “Pachamama”

“Pachamama” es un tema musical compuesto en la tonalidad de F#m, posee una estructura tradicional [A, B, C], también existen cambios de tiempo. Y esto se debe a que fusiona dos claves, una binaria y otra ternaria. Al igual que la clave del bembé que es ternario y la clave del guaguancó, que es binario, leída en compás partido. En cuanto a su

letra, abarca un profundo agradecimiento hacia nuestra Pachamama. La melodía se desarrolla sobre la escala pentatónica menor, la fusión de instrumentos ancestrales y contemporáneos se dan de una forma armoniosa. Las siguientes imágenes, abarcan toda la información, de una manera detallada.

Figura 3.9

Pachamama

Curi Cachimuel

Intro

14 14

-Esta presente la clave "Bembé"
-La Percusión y la voz lleva el protagonismo

Cambio de clave "Guauganco"

33 6 47

Cambio de clave "Bembé"

- Melodía "Quena"
- La Quena y la percusión son los Instrumentos principales

89 18 14

instrumentos armónicos, Bajo, Guitarra y piano (uso de nota pedal)

- La guitarra realiza un puente para ingresar a la sección A
-Grados: Im - III - II° - V

124 **A** 31 **Interludio** 15

Se mantiene en los siguientes grados Im - III - II° - V

En esta sección la marimba improvisa sobre los grados ya mencionados anteriormente

172 **B** 31 **Interludio 2** 23

En esta seccion utiliza la tecnica de pregunta y respuesta sobre todo en las voces que también es conocida como pregón

En esta sección el saxo tenor y el trombón realizan una melodía que podria considerarse como un estribillo y que sirve para unir la siguiente sección.

228 **C** 82

En esta sección existe un cambio en la armonía sus grados son los siguientes: VI - III - VII - Im

311 **Salida** 24

Para esta sección, los instrumentos que esta llevando la armonía, van desapareciendo gradualmente hasta quedar solo con las voces y la percusión. En particular, dichas voces realizan armoniazaciones

Figura 3.9: Análisis, Pachamama.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Análisis del tema “Taki Shunku”

“Taki Shunku” es un tema compuesto en la tonalidad de C#m. En cuanto a su registro, presenta una variedad. Utiliza recursos del contrapunto y en ciertas secciones, utiliza el recurso de intercambio modal. El uso de tensiones, también es notorio y la melodía, se desarrolla sobre la escala pentatónica menor. En la siguiente imagen se detalla toda la información pertinente al caso.

Figura 3.10

Score

Taki Shunku

Curi Cachimuel

Intro 31 **A** 15

La guitarra, bandolin y el piano utilizan el recurso del contra punto sobre el "Im"

La quena también utiliza el contrapunto sobre Vel I Maj7 - III grado de la tonalidad

B 15 **C** 15

En estas dos secciones se desarrolla sobre el III y Im7 grado de la tonalidad, la quena y el saxo tenor ejecutan el mismo motivo melódico, la quena toca la melodía principal y el saxo tenor hace los mismo pero acompañando como segunda voz.

D 15 **Interludio** 13

En esta sección se desarrolla sobre el VIMaj7 y el III de la tonalidad, utiliza el recurso del contrapunto.

Esta sección se realiza sobre el IIIMaj7 (9) - Im7 funciona como puente para ingresar a la sección de improvisaciones

Impro. Saxo tenor 31 **E** 7

La sección de la improvisación se da sobre el Im7

Sirve como puente para ingresar con la siguiente improvisación y se desarrolla sobre el III y Im7

Impro 7 **E1** 7

Para esta sección se utiliza el recurso de intercambio modal el bII proveniente de el modo Frigio y descanza en el Im7

Sirve como puente para ingresar con la siguiente improvisación y se desarrolla sobre el III y Im7

Impro. 2 7 **E2** 7

Para esta sección se utiliza el recurso de intercambio modal el bII proveniente de el modo Frigio y descanza en el Im7

Sirve como puente para ingresar con la siguiente improvisación y se desarrolla sobre el III y Im7

Figura 3.10: Análisis, Taki Shunku.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Análisis del tema “Pallazz”

“Pallazz” es un tema compuesto en la tonalidad de Em, su registro es corto, acude a la técnica del contrapunto, en cuanto a sus recursos armónicos utiliza intercambio modal y uso de tensiones. En la siguiente imagen se detalla toda la información pertinente al caso.

Figura 3.11

Pallazz

Tonalidad: Em

Curi Cachimuel

A **B** **A1**

El rondador es el instrumento protagonista, su melodía se la ejecuta sobre la escala de Em pentatónico. EL patron ritmico del carnaval es presente, mientras el rondador, utiliza el recurso del contrapunto.

18 **B1** **7**

Simile.....

33 **A2** **B2** **7** **15**
8

En esta sección, la clave del carnaval la ejecuta el Cowell, las congas se hacen presente. Cabe recalcar que la chajcha junto al cowell realizan la misma rítmica para enmarcar dicho ritmo. El rondador sigue con el mismo motivo melódico, utiliza la técnica del contrapunto.

49 **C** **7** **Estrbillo** **6**

En esta sección el motivo melódico ayuda a que el cambio de compas pueda darse, de una forma sutil. esta sección melodia sirve de puente para que el piano pueda ingresar con su improvisación. Además, el motivo melodico ayuda para que el cambio de compas sea sutil.

64 **Improv. piano** **95** **9**
8

En esta sección los instrumentos como el bajo, la guitarra eléctrica, la betria, las congas van, ingresando gradualmente, hasta llegar al climax, para luego dar paso al cambio de compas.

Figura 3.11: Análisis, Pallazz – 1.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 3.12

160 **Interludio**

En esta parte, el bajo realiza un motivo rítmico, para enfatizar el cambio de compas, el resto de instrumentos van ingresando gradualmente, el uso del contrapunto es constante.

200 **A3** **B3**

El rondador toma el protagonismo, el uso de la técnica contrapuntística es constante.

2 **A4** **B4** Pallazz

232 **C1** 9/8 + 6/8 **16**

El motivo melódico, ayuda, a enfatizar el cambio de compas, esto se va dando, hasta el punto. Donde, los otros instrumentos, van desapareciendo y así, dan paso a la sección de la salida, para luego culminar el tema.

249 **Salida** **22**

En esta sección la percusión menor, lleva todo el protagonismo. el resto de instrumento melódicos desaparecen en su totalidad.

Figura 3.12: Análisis, Pallazz – 2.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Análisis del tema “Coplas del carnaval de licto”

Es un tema compuesto en Gm, utiliza recursos rítmicos propios de la cultura puruhá, recoge varias coplas de la comunidad de Licto, en cuanto a su armonía utiliza la técnica del intercambio modal y uso de séptimas. La melodía se desarrolla sobre la escala pentatónica menor. En la siguiente imagen se detalla toda la información pertinente al caso.

Figura 3.13

Coplas del carnaval de Licto

Mariela Condo

Enunciación Simile..

La guitarra realiza la enunciación del tema sobre el Im grado de la tonalidad

Intro **10** **A** **18**

- La guitarra se mueve en los siguientes grados:
- V7/IVm - IVm - bII - Im
- la chagcha sirve como instrumento acompañante
- Uso de dominante secundario e intercambio modal

- La voz lleva el protagonismo. se ejecuta sobre los siguientes grados de la tonalidad
- VI - V7/IVm - IVm - bII - Im
- Uso de dominante secundario e intercambio modal (bII Frigio)

35 **B** **18** **A1** **19**

- Esta sección se da sobre los siguientes grados
- V7/IVm - IVm - bII - Im
- Uso de dominante secundario e intercambio modal (bII Frigio)

- Esta sección se da sobre los siguientes grados
- VI - V7/IVm - IVm - bII - Im
- un cambio en el motivo melódico.
- Uso de dominante secundario e intercambio modal (bII Frigio)

74 **B1** **18** **B2** **17**

- Esta sección se da sobre los siguientes grados
- V7/IVm - IVm - bII - Im
- Uso de dominante secundario e intercambio modal

- Esta sección se da sobre los siguientes grados
- V7/IVm - IVm - bII - Im
- Uso de dominante secundario e intercambio modal (bII frigio)
- Un cambio en el motivo melódico

111 **B3** **18** **A2** **19**

- Esta sección se da sobre los siguientes grados
- V7/IVm - IVm - bII - Im
- Uso de dominante secundario e intercambio modal

- Esta sección se da sobre los siguientes grados
- VI - V7/IVm - IVm - bII - Im
- un cambio en el motivo melódico.

Figura 3.13: Análisis, Coplas del carnaval de licto.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Análisis del tema “Kikilla”

“Kikilla” es un tema compuesto en la tonalidad de Em, con carácter melancólico dedicada para un niño que muere a temprana edad, En la siguiente imagen se detalla toda la información pertinente al caso.

Lamento lento

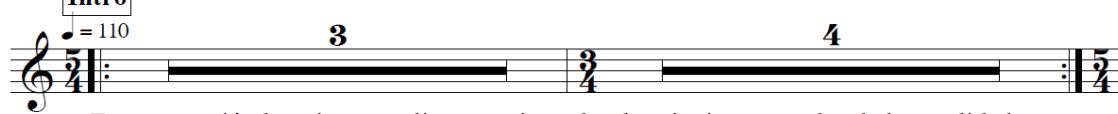
Figura 3.14

Kikilla

Willan Farinango

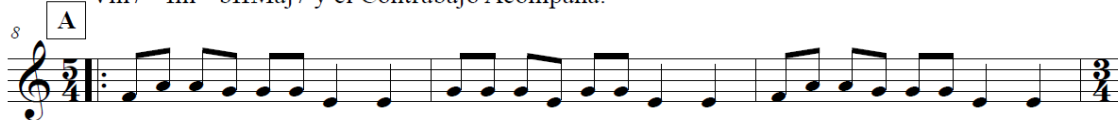
Mairela Condo

Intro
♩ = 110



En esta sección la guitarra realiza arpeggios sobre los siguientes grados de la tonalidad: Vm7 - Im - bIIMaj7 y el Contrabajo Acompaña.

A



11



En esta parte la guitarra acompaña con diferentes técnicas, a manera de arpeggio y rasgueo mientras el contrabajo sigue acompañando con su línea, la voz es el protagonista, si disposición interválica es de terceras, segundas y cuartas, toda la melodía se da sobre la escala pentatónica menor. Los grados que se utilizan son los siguientes: Vm7 - Im - bIIMaj7

15 **B**



18



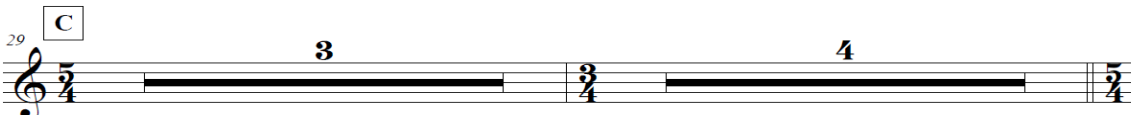
La voz sigue con su protagonismo, la guitarra acompaña con diferentes técnicas, arpeggios y rasgueos el contrabajo mantiene su papel de acompañamiento, la repetición de notas en la melodía es constante es por ello que su movimiento interválico es corta es decir sobre segundas mayores y terceras menores, pero las segundas mayores son mayores que las terceras.

22 **Interludio**



Para esta sección recicla toda la idea rítmica y armónica del intro.

29 **C**



En esta sección la parte armónica realiza un cambio mientras la melodía es igual que la sección A, el movimiento armónico es cromático es decir; Vm7 - bIIMaj7 - #IIIm - IIIsus4 - bII° - Im.

Figura 3.14: Análisis, Kikilla - 1.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 3.15

Kikilla

2

36 **B1**




En esta parte recicla todo lo que se ejecutó en la sección B.

43 **Interludio 2**



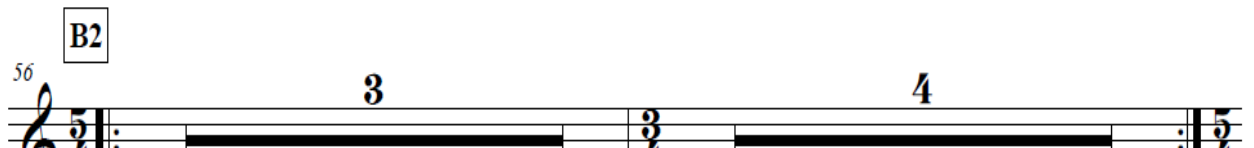
En esta parte recicla todo lo que se ejecutó en el interludio.

49 **A1**



En esta sección vuelve a repetir todo lo que se ejecutó en la parte A.

56 **B2**



Vuelve a reciclar todo lo que se realizó en la parte B.

63 **Salida**



Para la salida recicla todo lo que se ejecutó en el intro.

Figura 3.15: Análisis, Kikilla - 2.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Capítulo IV: Análisis de los resultados segunda parte

Conceptualización y montaje de los cuatro temas inéditos en relación a las obras analizadas de Curi Cachimuel, Mariela Condo quienes y las melodías analizadas de la música indígena puruhá que fueron objeto de estudio.

Las obras de Curi Cachimuel y Mariela Condo fueron seleccionadas basándose en la propuesta del autor. Sus trabajos han permitido encaminar de manera eficiente las cuatro composiciones tanto rítmica, melódica y armónica, para que los ritmos afrocubanos y los recursos del jazz converjan con los ritmos de la cultura puruhá. Cabe recalcar que en esta sección se utilizó como referencia las transcripciones de las melodías recogidas del pueblo puruhá, pues los análisis expuestos en el capítulo anterior sobre dichas melodías ayudará a que la identidad puruhá se mantenga. Es por ello que el presente capítulo se ha desglosado de manera organizada. Las partes fundamentales de dicha creación musical van desde el por qué (cosmovisión), hasta el cómo (explicación detallada mediante la utilización de una partitura a manera de *lead sheet*). Además, este capítulo explicará el proceso de la creación de las maquetas musicales que, a su vez, fueron de gran ayuda para que todos los músicos puedan tener su referencia tanto escrita como auditiva a la hora de reunirse a ensayar y grabar en el estudio. Cabe mencionar, que en la sección de anexos el lector podrá encontrar el *score* completo de los cuatro temas inéditos para tener un enfoque macro visual.

Descripción del tema musical “Awka”

Awka es el primer tema musical que nació a partir de la idea de materializar en un tema musical. Trata sobre el momento en el que nuestros ancestros tuvieron que participar en la batalla de Gatazo, liderada por Eloy Alfaro. Dicho acontecimiento, marcó un antes y un después en la historia del Ecuador, ya que gracias a esto se puso fin a un modelo económico, social y político corrupto para así consolidar lo que se conoció como “revolución liberal”.²⁶ En los primeros compases se puede sentir un momento de euforia, pues, la parte percusiva sirve como puente para que este sentimiento llegue a su clímax. En los siguientes compases, las secciones de los instrumentos de metal ingresan con el

²⁶ El telégrafo, Gatazo: EL sitio donde se cambió la historia del Ecuador, (Ecuador, 15 de agosto del 2013), tomado de: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/gatazo-el-sitio-donde-se-cambio-la-historia-del-ecuador>

motivo rítmico del carnavalito con una leve variación para luego dar paso a la melodía principal en esta sección a la quena y el bandolín, que ejecutan dicho motivo melódico al unísono. Se acudió a utilizar este recurso para dar un mayor realce a la melodía. En la siguiente tabla se detalla a mayor profundidad todo lo que sucede en el transcurso del tema musical Awka.

Figura 4.1

Lead Sheet ***Awka*** *Damian Tayupanda*

Intro
 ♩=2 10
 Drum, Improvisación de quena mientras los metales acompañan sobre los acordes Am7 - Dm7

A
 2 FMaj7 FMaj7 FMaj7 FMaj7/E
 mf
 8 Dm7 Dm7 Dm7/E
 14 FMaj7

B
 20 A7 Dm7 FMaj7(#5)/C# Dm7
 mf
 24 A7/E Dm7/F BbMaj7 Am7
 28 A7/C# Dm7 FMaj7(#5)/E Dm7/F
 32 FMaj7(#5)/E Dm7 BbMaj7 Am7

Figura 4.1: Lead sheet “Awka”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 4.2

Awka

Sección de improvisación

36 Am7(9) G7 FMaj7(13) E7(9)

Interludio

44 Am E7 Am 1, 15. Am 16.

C §

48 FMaj7 A7/E Dm7 FMaj7(#5)/C# Dm7 BbMaj7 F6/A

mf

52 FMaj7 A7/E Dm7 FMaj7(#5) Dm7 BbMaj7 F6/A

56 FMaj7(#5)/C# Dm7 FMaj7(#5)/E Dm7/F FMaj7(#5)/E Dm7 BbMaj7 F6/A

60 FMaj7(#5)/C# Dm7 FMaj7(#5)/E Dm7/F FMaj7(#5)/E Dm7 BbMaj7 F6/A

Estribillo

64 Am7 G6

70 FMaj7

76 Em7/G D.S. al Coda

Solo de Batería y Fin

Figura 4.2: Lead sheet “Awka” - 2.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Análisis del tema “Awka”

Tonalidad: Am

Compas: 6/8, 9/8, 12/8

Tempo: 210bpm

Forma: A, B y C

Tabla 4.1

Estructura	N° de compás	Explicación
Enunciación	11	En estos once compases el área percutiva es el protagonista, la campana realiza la clave del bembé y el cencerro de plástico ejecuta el patrón rítmico del Hawayz, ambos generan un contraste rítmico e interesante para así dar paso a la sección de los metales y la quena.
Introducción	49	En esta sección la quena pasa a ser el instrumento protagonista y la sección rítmica y los metales como la trompeta, el saxo alto, saxo tenor y el trombón. Sirven como acompañamiento.
Sección “D”	32	En esta sección, la línea de bajo, junto a los metales. Recrean una sensación de euforia. Ya que, se trató de recrear un momento de guerra. Donde las emociones del individuo, están actuando al 100 %. Además, el uso de la técnica de contrapunto es notorio, y esto se debe a que, cada instrumento va ingresando después de un determinado tiempo, con un distinto motivo melódico. La sección de los metales, utiliza el recurso rítmico del carnavalito.
Sección “A”	18	En esta sección la quena lleva el protagonismo, con un motivo melódico, que es ejecutada sobre la escala pentatónica. La sección de los metales sirve como acompañamiento musical.
Sección “B”	16	Esta parte del tema, sirve como respuesta, con respecto a la sección A. La trompeta y el saxo alto llevan el protagonismo con la melodía principal. El trombón y el saxo tenor utilizan el recurso del contrapunto, para generar una sensación de movimiento melódico. Que, a su vez, sirve de conexión con

		la sección de las improvisaciones. Además, el uso de intercambio modal, se hace presente y el uso de inversiones es constante.
Improvisación Piano	32	En esta sección, el instrumentista es libre de improvisar sobre las progresiones dadas por el autor. La sección de los metales sirve como conexión entre secciones. Cuya disposición melódica, son dadas por terceras.
Improvisación Quena	32	Para esta parte, el instrumentista es libre de improvisar sobre las progresiones dadas por el autor. La sección de los metales sirve como conexión entre secciones. Cuya disposición melódica son dadas por terceras.
Improvisación Saxo tenor	32	En esta sección el instrumentista es libre de improvisar sobre las progresiones dadas por el autor.
Improvisación Guitarra eléctrica	32	El instrumentista es libre de improvisar sobre las progresiones dadas por el autor. La sección de los metales sirve como conexión entre secciones. La disposición melódica es dada por terceras. Además, esta sección el piano realiza un motivo rítmico diferente conocido como montuno, para que de alguna u otra forma, sirva de conexión con la nueva sección.
Interludio	34	La obra cambia de carácter militante a uno festivo, ya que la disposición interválica por terceras y cuartas que utiliza el piano da la sensación de un momento de festejo, el uso del contrapunto se hace presente por parte de la guitarra, los metales y la quena.
Sección "C"	16	Existe un cambio de compás de 6/8 a 9/8, el uso de la clave del Haway se hace presente, la quena lleva todo el protagonismo y el resto de instrumentos, tales como la trompeta, el saxo alto, el saxo tenor y el trombón por su disposición interválica y tímbrica generan esta sensación de polirritmia, para darle más vida a esta sección. La utilización de intercambio modal e inversiones es constante.

Estribillo	16	En esta sección la quena, el bandolín y el saxo alto ejecutan el mismo motivo melódico con la diferencia de que el saxo alto acompaña como segunda, la quena y el bandolín son ejecutadas al unísono. Y así generar un color diferente con respecto a las secciones anteriores.
Improvisación Batería y congas	26	La batería y las congas generan una sensación rítmica poco usual, ya que ambos improvisan al mismo tiempo y esto se debe a que se utilizó la técnica del free jazz para generar un contraste interesante con respecto a las anteriores secciones.
Salida	4	Esta sección sirve como reciclaje, ya que se tomó prestado el motivo melódico del intro, cabe mencionar que se realizó ciertos cambios, es decir, se aumentó más notas para que el cambio de compás a 12/8 converjan con respecto al 6/8.
Patrones Rítmicos	-----	
Recursos melódicos	-----	<ul style="list-style-type: none"> -Uso de terceras y cuartas. -Uso de arpeggios con respecto al acorde. -Uso de tensiones. -Registro muy amplio en la melodía. -Variación constante en la melodía.

Descripción del tema musical “Tikrana”

Tikrana es el segundo tema musical, va dedicada, para todos los migrantes de nuestros pueblos ancestrales. Pues, en las entrevistas realizadas a los individuos procedentes de la cultura puruhá, se pudo notar cierta nostalgia en sus miradas. Y esto se debe, a que la mayoría de personas, que habitan en el campo. Viven lejos de su familia, pues, sus hijos, en su mayoría han migrado a la ciudad en busca de una mejor vida. Sin

embargo, muchos de estos individuos, sienten cierto sentimiento de nostalgia por su familia y su tierra (Pachamama). Es por ello, que toman como excusa las fiestas del carnaval, para retornar al lugar donde nacieron. Sitios como Riobamba, Columbe, Cajabamba, Calpi Colta, gatazo y entre otros, acogen a toda nuestra gente indígena y turistas del ecuador. Y así, juntos celebran esta tradición que se repite año tras año, en el mes de febrero. Es por ello, que se escogió esta instrumentación, donde el violín, la viola, el cello y contrabajo, denotan un sonido nostálgico. A continuación, se detalla de mejor manera toda la obra.

Figura 4.3

Lead Sheet

Tikrana

Damian Tayupanda

♩ = 120

A

mf

5

11

17

21

27

B

32

mf

38

Figura 4.3: Lead sheet “Tikrana”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 4.4

2 Tikrana

43 Cm7 B[°]6 Cm7/B^b Am7b5 A^b6 Cm7(sus2)

Estribillo

48 B^bMaj7(9) Gm7(9) B^bMaj7(9) Gm7(9) B^bMaj7(9)

mp

53 Gm7(9) B^bMaj7(9) Gm7(9) B^bMaj7(9) Gm7(9) B^bMaj7(9)

59 Gm7(9) B^bMaj7(9) Gm7(9) B^bMaj7(9) Gm7(9)

f

A1

65 E^bMaj7 Gm7/D Gm7b5/D^b C[°] Cm7sus4 B[°]7 G7/D Cm7

B2

72 G7/B Cm7 G7 Cm7/E^b G7/D Cm7

mf

78 A^bMaj7 Gm7 G7/B Cm7 G7/D Cm7/E^b

84 G7/F Cm7/E^b Am7b5 A^b6 Gm7

Estribillo 2

89 F6 Gm7 F6 Gm7

Figura 4.4: Lead sheet “Tikrana” - 2.
Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 4.5

Tikrana

3

Figura 4.5: Lead sheet “Tikrana” - 3.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Análisis del tema “Tikrana”

Tonalidad: Gm


Compas: 6/8

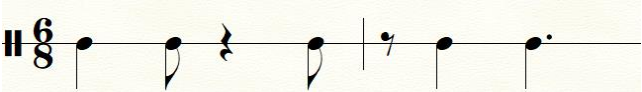
Tempo: 120

Forma: A – B.

Tabla 4.2

Estructura	Nº de compás	Explicación
A	32	En esta sección la viola y el cello llevan la melodía principal, el resto de instrumentos sirven de acompañamiento, tanto rítmico como armónico, el violín uno y el violín dos utilizan la técnica del pizzicato para generar un leve movimiento con carácter alegre. El uso de la escala pentatónica es frecuente sobre todo en la melodía principal ejecutada por la quena, la viola y el cello.
B	16	En esta parte se utiliza el recurso de los cantos del hawayz, donde la melodía principal cumple la función de pregunta y los metales (trompeta, saxo alto, saxo tenor) responden a esta interrogante generada por la quena, el bandolín y el cello. El uso de inversión es constante y la técnica de intercambio modal.
Estribillo	17	En esta sección el bandolín lleva el papel protagonista mientras el saxo alto y saxo tenor acompañan con el ritmo llamado carnavalito, además, en esta sección la idea de polirritmia es constante. El uso de inversión se mantiene.
A1	8	La quena se lleva todo el protagonismo, mientras las cuerdas cumplen la función de soporte armónico. El uso de inversión es constante. Se aplica la técnica de intercambio modal y dominante secundario.
B2	16	La quena sigue con su protagonismo, sobre la escala pentatónica menor. El contrabajo y el saxo tenor, por su disposición, generan esta idea de polirritmia. Para que el motivo melódico principal, se sienta alegre o con mucho movimiento. Su disposición interválica es de terceras y cuartas. Las cuerdas en ciertas partes, utilizan las notas del

		<p>acorde, a manera de arpeggio. Mientras el cello realiza una melodía secundaria. Por su registro grave, sirve como un contraste, con respecto a la melodía principal.</p> <p>El uso de inversión es constante.</p> <p>Se aplica la técnica de intercambio modal y dominante secundario.</p>
Estribillo 2	24	<p>La quena sigue con su protagonismo, sobre la escala pentatónica menor, mientras las cuerdas acompañan con la rítmica del carnavalito. Su disposición interválica, es dada por terceras y cuartas. La sección de los metales realiza pequeños contra cantos, con respecto a la melodía principal. Su disposición interválica, es por terceras. El cello realiza una melodía secundaria, por su registro grave, sirve como un contraste con respecto a la melodía principal. En cuanto a su parte rítmica, las cuerdas utilizan la clave del ritmo Carnavalito, a manera de melodías.</p>
A1	8	<p>En esta parte, la quena se lleva todo el protagonismo, mientras los metales realizan contra cantos a manera de pregunta y respuesta.</p> <p>Las cuerdas cumplen la función de soporte armónico.</p> <p>El uso de inversión es constante.</p> <p>Se aplica la técnica de intercambio modal y dominante secundario. Luego de esto se repite la misma forma del B el estribillo para ingresar a la sección de solos.</p>
Improvisación Quena	16	El ejecutante es libre de improvisar lo que él desee.
Improvisación trompeta	16	El ejecutante es libre de improvisar lo que él desee.
Salida	18	En esta parte, se recicla todos los recursos de la sección del estribillo 2.
	-----	

Patrones Rítmicos		
Recursos melódicos	-----	<ul style="list-style-type: none"> -Uso de terceras y cuartas. -Uso de arpeggios con respecto al acorde. -Uso de tensiones. -Registro muy amplio en la melodía. -Registro reducido en la sección de cuerdas. -El uso del unísono en ciertas secciones para dar mayor realce al motivo melódico principal.

Descripción del tema musical “Yupaichana”

Yupaichana, encierra un sentimiento de agradecimiento y honra por todos nuestros ancestros quienes se han encargado de cuidar nuestra Pachamama. Aun en la actualidad, pocos son los que siguen esta labor importante de cuidar este lugar al que le debemos tanto. Sus montañas abrigan, sus tierras brindan el alimento necesario para sobrevivir. Sus cálidos vientos nos refrescan, sus ríos nos hidratan y sus árboles nos brindan un aire limpio. Por esto y por otros beneficios más nuestra Madre Tierra merece ser cuidada y valorada, para que futuras generaciones puedan disfrutar de todos estos beneficios.

No obstante, si bien se dijo anteriormente que muchas de las culturas ligan el arte con sus actividades cotidianas, la nuestra no está muy alejada de esta realidad. Es por ello que el violín, aunque no sea propio de nuestra cultura, ha servido como instrumento de acompañamiento para celebrar cualquier momento relevante de la cultura puruhá. Es por ello que en el siguiente tema musical se podrá notar que en ciertas secciones el violín lleva el protagonismo. La melodía es ejecutada sobre la escala pentatónica menor. A continuación, en la siguiente tabla se explicará con más detalles.

Figura 4.6

Yupaichani

Damian Tayupanda

Intro

$\text{♩} = 125$

mp

5

mf

9

13

17

21

25

29

Figura 4.6: Lead sheet “Yupaichani”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 4.7

2 Yupaichani

Estribillo E♭Maj7 Fm7(9) E♭Maj7 Fm7(9)

33 *mf*

A

41 D♭Maj7 D♭Maj7 Fm7/C B♭m7 *tr*

45 A♭6 F♯Maj7 *tr* Fm7

49 D♭Maj7 D♭Maj7 Fm7/C B♭m7 AMaj7(#5) *tr*

53 D♭/A♭ F♯Maj7 *tr* Fm7 Fm

B

57 B♭m7(9) Fm7(9,11) B♭m7 A♭6

61 B♭m7 F♯Maj7 Fm7

65 B♭m7 F7/A B♭m7 A♭6

f

69 Gm7b5 F♯Maj7 Fm7

Estrbillo 1 $\text{\textcircled{S}}$

Yupaichani

3

The musical score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of eight staves of music. The first staff (measures 73-76) is marked *mf* and features a $\text{E}\flat\text{Maj7}$ chord. The second staff (measures 77-81) includes a first and second ending, with a Fm7(9) chord. The third staff (measures 82-88) is marked *f* and *mp*, featuring a $\text{D}\flat\text{Maj7}$ chord. The fourth staff (measures 89-93) is marked *mp* and includes chords $\text{B}\flat\text{m7(9)}$, Fm7(9,11) , $\text{B}\flat\text{m7}$, and $\text{A}\flat6$. The fifth staff (measures 94-99) includes chords $\text{B}\flat\text{m7}$, $\text{F}\sharp\text{Maj7}$, Fm7 , $\text{B}\flat\text{m7}$, and F7/A . The sixth staff (measures 100-105) includes chords $\text{B}\flat\text{m7}$, $\text{A}\flat6$, Gm7b5 , $\text{F}\sharp\text{Maj7}$, and Fm7 , ending with the instruction "D.S. al Fine". The seventh staff (measures 106-113) is marked *p* and includes chords E° , $\text{Fm7/E}\flat$, Dm7b5 , G7 , and Cm7 . The eighth staff (measures 114-117) includes chords E° , $\text{Fm7/E}\flat$, Dm7b5 , G7 , and Cm(Maj7) , also marked *p*.

Figura 4.8: Lead sheet “Yupaichani” - 3.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Análisis del tema “Yupaichana”

Tonalidad: Fm

Compas: 6/8

Tempo: 125

Forma:

Tabla 4.3

Estructura	Nº de compas	Explicación
Intro	32	<p>En esta sección, el piano lleva el protagonismo. Mientras el bandolín, acompaña con la técnica conocida como arpeggio. Ahora bien, para generar un arpeggio enriquecedor, se utiliza tensiones propias del acorde. Para recrear un contraste interesante, con la melodía principal. Mientras el tema va avanzando, podemos notar que el violín y la viola, emplean la técnica del pizzicato, para dar un mayor movimiento a la melodía principal. El uso de la escala pentatónica, es constante. Sobre todo, en la melodía principal, que, a su vez, es adornada con trinos y notas de paso.</p> <p>El uso del intercambio modal y el uso de inversiones es notorio.</p>
Estribillo	16	<p>El violín junto al bandolín ejecuta el motivo melódico principal, mientras la viola y la quena acompañan a manera de contra canto. El saxo tenor, realiza un <i>riff</i> que simula el momento exacto cuando la persona ara la tierra. Esta sección permite el movimiento rítmico, sobre la melodía principal y sirve como puente transicional hacia la sección A. Su disposición interválica, es dada por terceras, segundas y unísonos.</p>
Sección A	16	<p>El piano lleva el protagonismo, mientras el bandolín acompaña con la técnica conocida como arpeggio. Ahora bien, para generar un arpeggio enriquecedor se utiliza tensiones propias del acorde. Para recrear un contraste interesante, con la melodía principal. Mientras el tema va avanzando, podemos notar que el violín y la viola, emplean la técnica del pizzicato, para dar un mayor movimiento a la melodía principal. La diferencia, con respecto a</p>

		<p>la sección del intro, es que, las cuerdas ejecutan la clave del carnavalito.</p> <p>El uso de contrapunto es presente.</p> <p>La utilización de la escala pentatónica menor, es constante, sobre todo, en la melodía principal. Que, a su vez, es adornada con trinos y notas de paso.</p> <p>El uso del intercambio modal y el uso de inversiones es notorio.</p>
Sección B	16	<p>Para esta parte se decidió utilizar el recurso de la homofonía, el saxo tenor y el bandolín lleva el mismo motivo melódico con la diferencia que el saxo tenor lleva la melodía principal también conocida como primera voz y el bandolín lleva la segunda voz. Seguidamente, mientras la melodía se va desarrollando, las cuerdas ingresan empleando la técnica del pizzicato y el contrapunto. Para generar, un contraste sonoro interesante y que a su vez, la melodía principal se sienta con mucho movimiento.</p>
Estribillo 2	16	<p>En esta sección el violín junto al bandolín ejecuta el motivo melódico principal, mientras la viola y la quena acompañan a manera de contracanto. El saxo tenor, realiza un <i>riff</i> que simula el momento exacto cuando la persona ara la tierra. Esta sección permite el movimiento rítmico, sobre la melodía principal y sirve como puente transicional hacia la sección A. Su disposición interválica, es dada por terceras, segundas y unísonos.</p>
Sección “C”	7	<p>Para esta parte “C” se decidió utilizar el recurso de la homofonía y el unísono, el violín y el bandolín ejecutan la melodía principal al unísono mientras la viola acompaña como segunda voz con el mismo motivo melódico.</p>
Sección “B2”	17	<p>Esta sección recicla la misma armonía de la sección B2 con la única diferencia que el motivo melódico es diferente, se volvió a utilizar el recurso de la homofonía y el unísono, la viola acompaña como segunda voz, mientras la quena y el saxo se ejecutan al unísono. Acto seguido, las cuerdas ingresan a manera de contrapunto, para nuevamente dar movimiento rítmico a la</p>

		melodía principal. Y que esta a su vez, sirve de puente para unir con la sección de la salida.
Salida	16	Esta sección, se considera la más nostálgica, con resto de las otras secciones. Y esto se debe, por la disposición tímbrica del violín y la quena. Ambos, al ejecutar al unísono, producen un color brillante, con un sentimiento de tristeza. Por consiguiente, la viola acompaña a manera de contrapunto, para dar mayor realce al motivo melódico principal. Cabe mencionar que la viola utiliza el recurso del arpeggio. Esta parte sirve como puente para modular a una nueva tonalidad y así, culminar el tema.
Patrones Rítmicos	-----	
Recursos melódicos	-----	<ul style="list-style-type: none"> -Uso de terceras, cuartas y sextas. -Uso de arpeggios con respecto al acorde y uso de tensiones. -Registro muy amplio en la melodía. -Registro reducido en la sección de cuerdas-pentafonía menor. -El uso del unísono en ciertas secciones para dar mayor realce al motivo melódico principal.

Descripción del tema musical “Wasi”

Wasi nació de la idea de regresar a casa después de un largo tiempo de estar fuera de ella. Es importante mencionar que la idea de casa no tiene nada que ver con el significado de una infraestructura. Sino más bien con la idea de regresar a la tierra donde yo nací. Por motivos artísticos, decidí dejar mi tierra para migrar a Guayaquil con el objetivo de visibilizar la música indígena puruhá mediante la fusión de diferentes estilos y géneros musicales. No obstante, en el transcurso de mi vida académica, pude enriquecerse con nuevas propuestas sonoras por parte de mis docentes, amigos y colegas. Es por ello que este tema musical nos llevará por un viaje sonoro donde las experiencias

personales de mi vida académica se hacen presentes a manera de melodías que, a su vez, están acompañadas por una armonía variada. Gracias al cambio de tempo y de compás, la obra va creciendo de manera paulatina hasta llegar al clímax deseado. A continuación, en el siguiente ejemplo, se explicará de forma detallada.

Figura 4.9

Lead Sheet **Wasi**
Damian Tayupanda

♩=120 **Intro**

Chords: Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, BbMaj7, A7, Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, BbMaj7, A7, Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, BbMaj7, A7, Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, A7(#9), Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, BbMaj7, A7, Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, BbMaj7, A7, Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, BbMaj7, A7.

Dynamics: *mp*, *mf*.

Section marker: **A**

Figura 4.9: Lead sheet “wasi”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 4.10

Wasi

2

B

39 *mp* *mf* B \flat Maj7 Amin7 Gm7 C7 B \flat Maj7 A7

44 Dm7 Am7/C G7/B B \flat C \sharp 7 Dm7 *mp*

48 B \flat Maj7 Amin7 Gm7 C7 B \flat Maj7 A7 Dm7 Am7/C *f*

53 G7/B B \flat C \sharp 7 Dm7 C \sharp 7 A7(#9) *mf* *mp*

Sección de improvisación

57 Dm7 Dm/C \sharp Dm7/C Bm7b5 Dm Dm/C \sharp 1.

69 FMaj7/C Bm7b5 Dm7/C 2. B \flat Maj7 A7(#9) Dm7(11)

Solo Bandolin y palmas

76 Dm7 D7 Gm7 Em7b5/G A7 Dm7 A7(#9) Dm7

Sección de improvisación 2

84 Dm7 D7 Gm7 Em7b5/G A7 Dm7 E \flat 7

C

92 Dm7 D7 Gm7

Figura 4.10: Lead sheet “wasi” - 2.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 4.11

Wasi 3

96 $Em7b5/G$ A7 Dm7 E7 Dm7 22 Simile....

123 **Interludio** $\text{♩} = 195$
A7(#9) Dm Dm7 C6 BbMaj7 A7 Dm7 C6 BbMaj7 A7
Riff Bajo eléctrico

132 Dm7 C6 BbMaj7 A7 8 Simile....

144 Dm7 C6 BbMaj7 A7

149 **G** Dm7 C6 BbMaj7 A7 8 Simile....
Montuno

161 Dm7 C6 BbMaj7 A7 Dm7

166 C6 BbMaj7 A7 Dm7 28 Simile.....

197 Dm7 C6 BbMaj7 A7 9 Simile.....
Montuno

210 A7(#9)

Figura 4.11: Lead sheet “wasi” - 3.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 4.12

4 **H** Wasi

215 Dm A7 Dm A7 Dm A7 **20**
Montuno simile...

241 Dm FMaj7

I

244 FMaj7 A7 Dm Dm C/E

248 F A7 Dm Dm C/E

252 FMaj7 A7 Dm

255 Dm C/E FMaj7 A7

Salida

258 Dm A7 Dm A7 **16**
Simile.....

278 E \flat 7(9) E \flat Maj7/B \flat Dm7(9)

Figura 4.12: Lead sheet “wasi” - 4.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Análisis del tema “Wasi”

Tonalidad: Dm

Compas: 6/8,

Tempo: 120 y 195


Tabla 4.4

Estructura	Nº de compas	Explicación
Intro	8	En esta sección, el piano lleva la melodía principal, mientras la guitarra eléctrica, sirve de soporte armónico. La guitarra utiliza el recurso de la línea de bajo, que va descendiendo de la siguiente manera, tono, semitono, semitono y semitono, hasta llegar al V7 del Im de la tonalidad de Dm.
Sección “A”	30	La quena es el instrumento protagonista, mientras la trompeta y el trombón utilizan el recurso del contrapunto. Su disposición interválica es de terceras, segundas y sextas, sobre todo cuando ambos ejecutan el mismo motivo melódico. En ciertos compases, se decidió armonizar, utilizando las notas propias del acorde que está designado. Cabe mencionar, que en ciertas secciones se decidió omitir la séptima. Y esto se debe, a que, en ciertas clases de armonía, impartidas por el docente Andrés Noboa. Él mencionaba, que, al querer incursionar métodos compositivos provenientes del jazz, mucha de las veces la 7ma no funciona pues la música ecuatoriana su melodía en su mayoría mantiene una estructura cordal. Por ende, habrá ocasiones que esta melodía logra extenderse hasta la séptima menor (no utilizada) y se tensiona hasta la 9na (comúnmente utilizada y la 11na (muy utilizada). Y, la música puruhá está llena de melodías cordales, es por ello que se decidió armonizar duplicando ciertas notas propias del acorde. En esta misma sección el juego Poli rítmico es constante, ya que se buscaba generar un movimiento. Que produzca un estado de incertidumbre, para luego, unir con la sección “B”. Se caracteriza porque presenta un estado de esperanza.

Sección “B”	18	Para esta parte, la melodía principal la lleva la quena mientras el resto de instrumentos sirven como soporte armónico y melódico. En ciertos compases la técnica del tuti se aplica, la quena, la trompeta y el piano se ejecutan a manera de unísono mientras el resto de instrumentos. Su disposición interválica es por terceras y cuartas que sirven como segundas voces. Si hablamos por texturas, a esto se le conoce como contrapunto. El saxo alto y el saxo tenor utilizan intervalos de terceras, cuartas y quintas.
Solo de Guitarra Eléctrica	16	En la sección de solos instrumentales, el bandolín acompaña utilizando el recurso del arpeggio. Mientras el resto de instrumentos sirven de soporte armónico y rítmico.
Solo de Quena	16	El bandolín mantiene su rítmica y melódica, mientras el resto de instrumentos sirven de soporte armónico y rítmico.
Solo de bandolín	8	Para esta sección se decidió al bandolín como instrumento solista sin ningún tipo de acompañamiento armónico. De hecho, el único instrumento de acompañamiento, son las palmas. Y esto se debe, a que se trató de recrear un momento donde el público pueda interactuar de manera directa, con el tema. Siendo ellos, los instrumentistas acompañantes. La cadencia perfecta V7 – I se la utilizó para unir con el solo de saxo tenor.
Solo de Saxo tenor	16	Esta sección sirve como puente para acercarnos a la sección “C”. Que por su disposición melódica y armónica da una sensación de festejo o baile romántico.
Sección “C”	31	En esta parte, la utilización de dúos es constante, su disposición interválica es por terceras. Además, se aplica la técnica de contrapunto, para generar mayor movimiento melódico. En ciertas secciones, se decidió armonizar utilizando las tensiones propias del acorde como la 9na y la 11na. Conforme va avanzando el tema, el recurso de la homofonía, se hace presente. La quena, el saxo alto y el saxo tenor, llevan

		<p>el mismo motivo melódico. Y esto se debe, a que se va preparando paulatinamente al oyente, para llevarlo a una nueva sección conocida, como interludio. Donde la velocidad aumenta y aparecen nuevos motivos melódicos, muy ajenos al tema principal.</p>
Interludio	26	<p>Para esta sección, se decidió crear un rift con la línea de bajo, para que esto sirva de soporte, para el resto de motivos melódicos. El piano aplica un nuevo rift, que contrasta con el rift del bajo, mientras la sección de los metales sirve como factor sorpresa para ir uniendo las nuevas ideas musicales. Además, esto genera mayor movimiento rítmico en cuanto a la melodía. La disposición armónica, es armada con los metales, a partir del acorde dado por el autor. Acto seguido, el trombón se aleja de esta idea de armonizar, para generar un nuevo una línea melódica y esta a su vez ayuda al rift principal. Para que sobresalga, sobre el resto de motivos melódicos. Este motivo se sigue dando hasta llegar al cambio de compás, donde se utiliza la escala cromática para unir con la nueva sección. Se eligió este tipo de escala, ya que esta ayuda a llegar al clímax deseado de forma ascendente.</p>
Sección “E”	48	<p>En esta sección, el piano realiza un montuno. Conforme va avanzando el tema el trombón acompaña con un nuevo rift. Para dar, mayor realce al motivo rítmico, que está dando el piano. Seguidamente, el saxo tenor copia el mismo motivo melódico del trombón, con la diferencia, que su disposición interválica es de terceras. Este contraste rítmico, del piano con el saxo tenor y el trombón permite aplicar la técnica del contrapunto, de manera eficiente. Ya que existe un soporte melódico fuerte y fácil de digerir. El contrapunto es ejecutado por el saxo alto, la trompeta y la quena. Este contraste rítmico y sonoro, sirve como puente para unir el nuevo motivo melódico. Cuya característica, es que pasa de ternario a binario.</p>

		El piano realiza un montuno, para generar un ambiente festivo.
Sección “F”	18	Para que esta sección pueda darse de manera eficaz, en cuanto al cambio de compás de 6/8 a compás partido. Se tomó como referencia, el intro del tema titulado, Pachamama de Curi Cachimuel. Donde fusiona la clave del bembé con la clave del guaguancó. Esta sección se considera muy interesante, ya que el cambio de compás, de un ternario a un binario. Produce una sensación de sorpresa y que a su vez no pierde esta idea de festejo, es más, esta sección se considera el clímax del tema.
Sección “G”	29	En esta parte el piano realiza un montuno sobre la cadencia perfecta V–I, mientras los vientos, tales como la trompeta, saxo tenor y el saxo alto. Armonizan sobre el acorde dado, su disposición interválica va con respecto a las notas propias del acorde. El trombón por su parte, acompaña con un rift, cuyo carácter es alegre. Eso ayuda, para que esta parte se una con la nueva sección, donde se utilizan los tonos puruhás.
Sección “H”	14	La quena y el bandolín, ejecutan el mismo motivo melódico. Se aplica el unísono para dar mayor realce a la melodía principal, mientras la sección de los vientos sirve como acompañamiento melódico. Si hablamos por texturas, a esto se lo conoce como melodía acompañada.
Salida	24	Esta sección a más de servir como salida, también puede funcionar como un estribillo y esto se debe a que su motivo rítmico es fácil de memorizar. El piano ejecuta un rift, cuya disposición interválica es dada por terceras y cuartas. El trombón por su parte, realiza una línea melódica con mucho movimiento rítmico, para dar mayor realce al rift del piano. Y así, este sentido de fiesta llega a su clímax para luego finalizar. En esta sección los ritmos y melodías del pueblo puruhá están de forma implícita. A esta altura con respecto a los temas anteriores el oyente ya puede identificar cuál es la clave del hawuay y el carnalito, pues en temas anteriores se las manifestó de manera explícita.

<p>Patrones Rítmicos</p>	<p>-----</p>	
<p>Recursos melódicos</p>	<p>-----</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Uso de terceras, cuartas y sextas. -Uso de arpeggios con respecto al acorde y uso de tenciones. -Registro muy amplio en la melodía. -Registro reducido en la sección de cuerdas. -El uso del unísono en ciertas secciones para dar mayor realce al motivo melódico principal. -Cambio de motivos melódicos constante.

Creación de maqueta

Las siguientes maquetas musicales ayudaron a que los temas pudieran enriquecerse con la creatividad de los músicos invitados, sobre todo en la batería. Esto se debe a que Luigi Bolaños tiene más experiencia en lo se trata de fusionar los ritmos ancestrales con los ritmos afrocubanos. Cabe mencionar que yo, como compositor, di ciertas indicaciones para que dichos ritmos convergieran con la música indígena puruhá. Además, todo este proceso de crear dichas maquetas se lo hizo escribiendo todas las ideas melódicas, en el programa denominado Finale. Y una vez culminado con este proceso de escritura, se exportó, instrumento por instrumento, en formato de audio, para luego importarlos en *Protools12*, un programa de edición musical con el que me familiaricé en la materia Nuevas tecnologías. Después de haber unido todas las partes de cada instrumentista se pudo enviar a cada músico su respectiva parte para que así pudieran estudiar con un audio de referencia, para que el día de la grabación, se lo hiciera de una manera ordenada y eficaz.

Maqueta 1

Figura 4.13

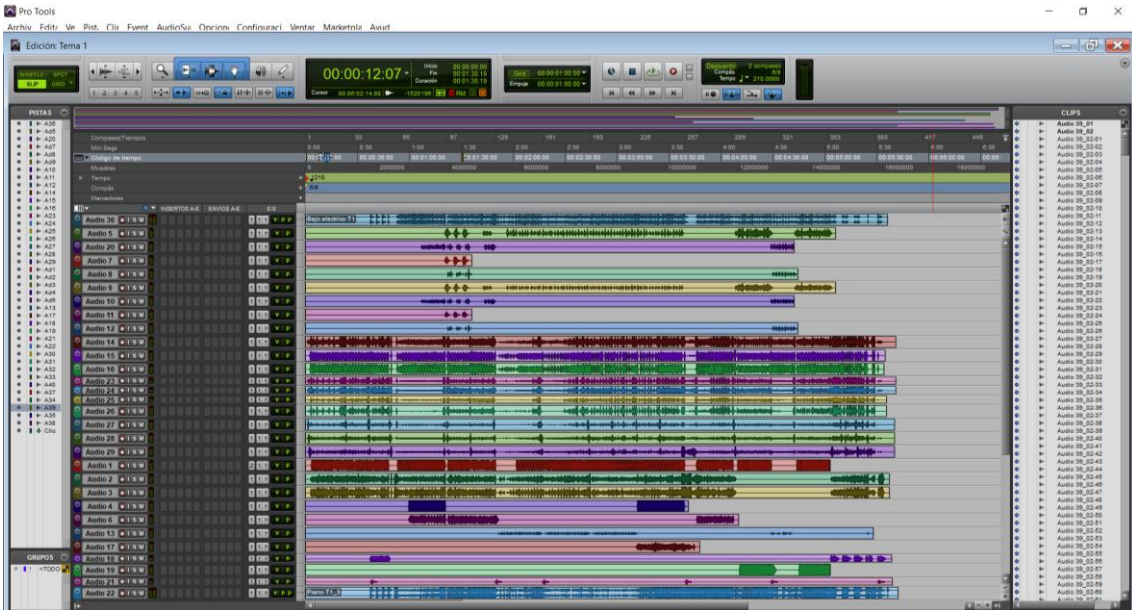


Figura 4.13: Maqueta del tema, “Awka”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia

Maqueta 2

Figura 4.14

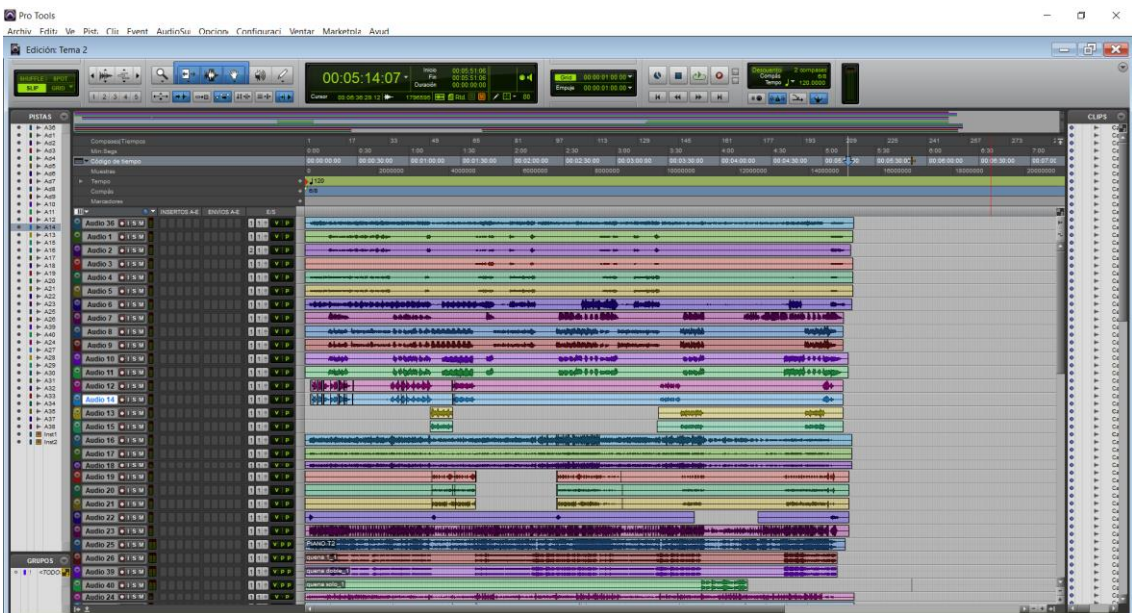


Figura 4.14: Maqueta del tema, “Tikrana”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Maqueta 3.

Figura 4.15

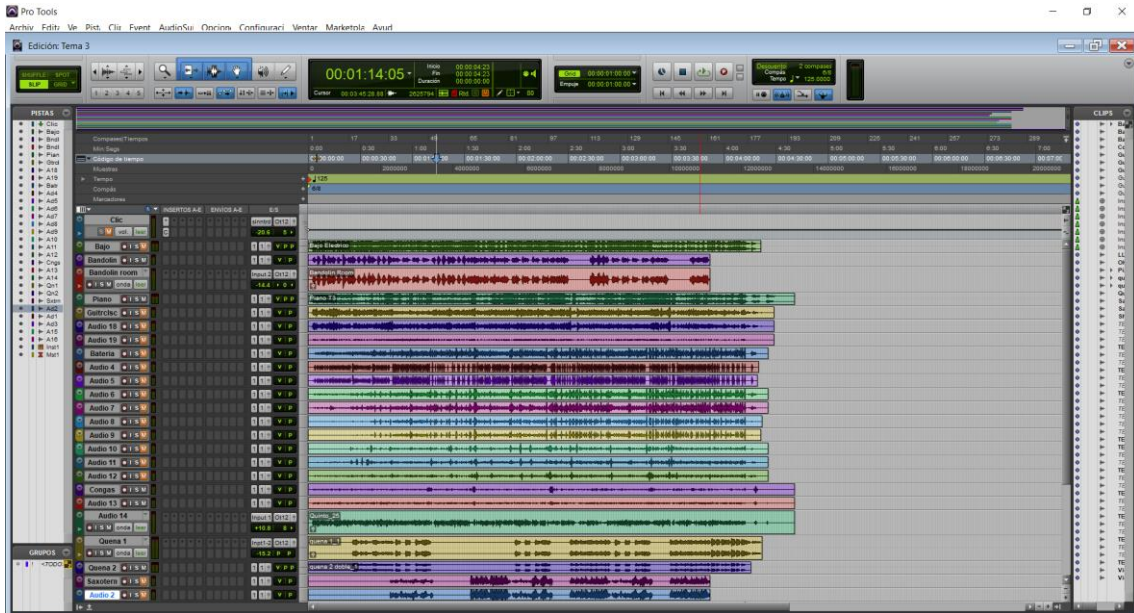


Figura 4.15: Maqueta del tema, “Yupaichani”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Maqueta 4

Figura 4.16

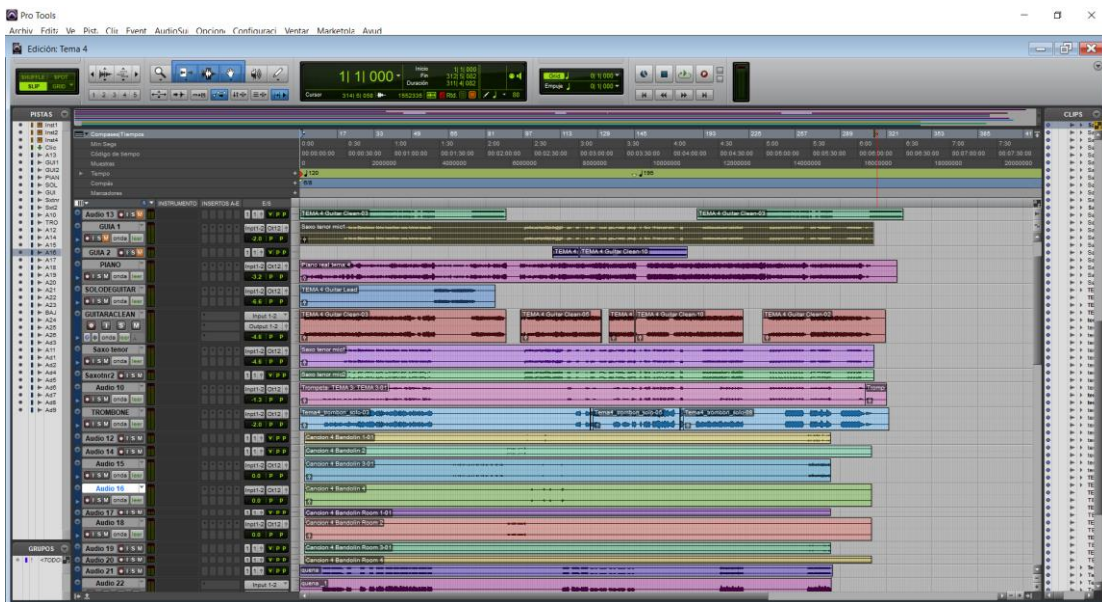


Figura 4.16: Maqueta del tema, “Wasi”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Proceso de grabación con instrumentos reales

Debido a la pandemia y a la lejanía que afectan a la mayoría de los artistas invitados, cada músico grabó su parte, en su propio estudio de grabación, pues varios de ellos proceden de las siguientes ciudades: Quito, Ambato, Riobamba y Otavalo. Para los músicos que viven en Guayaquil, ciudad donde vivo, se utilizó el estudio de grabación de la Universidad de las Artes.

Figura 4.17



Figura 4.17: Proceso de grabación.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia

Capítulo V: Presentación artística

Esta sección se dividirá en seis aspectos importantes; la gestión del espacio, donde se realizará la grabación del videoclip, el equipo de trabajo requerido, el número de músicos, el *rider* técnico, el montaje de la escenografía, la grabación del concierto. Y las respectivas entrevistas, donde se incluye tomas externas cuyo objetivo es visibilizar parte de las costumbres y música del pueblo puruhá

Gestión del espacio

Para la grabación del concierto Afro puruhá con fechas 05 de diciembre del 2021 y 09 de enero del 2022, se visitaron distintos lugares de la ciudad de Riobamba para que dicha actividad se lo haga de una manera eficaz. Sobre todo, para que el espacio escogido tuviera proximidad con las composiciones. Luego de una ardua búsqueda, se escogió el Teatro León y la laguna de Colta. Para que dichos espacios puedan ser utilizados, se enviaron varias cartas de solicitud dirigidas a la directora del Teatro León, Andrea Flores, y al alcalde de Colta, Simón Bolívar Gualan, quienes facilitaron el uso de ambos espacios.

Figura 5.1



Figura 5.1: Teatro León, Riobamba.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 5.2



Figura 5.2: Laguna de Colta.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Equipo de trabajo

Es importante seleccionar a la gente adecuada para obtener los resultados esperados. Es por ello que seleccioné el siguiente personal. Víctor Pilco se encargó de la parte del sonido y equipos de grabación *multitrack*; también se contó con la ayuda de Jonathan Chafla y Juan Carlos Bastidas quienes se encargaron del microfoneo. Además, se contó con el apoyo de Albha films quienes se encargaron del manejo de cámaras y la grabación del video, bajo la dirección de Damian Tayupanda.

Figura 5.3



Figura 5.3: Equipo de video.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 5.4



Figura 5.4: Equipo de sonido.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 5.5



Figura 5.5: Equipo de Grabación.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Músicos

Para la grabación del presente proyecto se necesitó de 19 músicos divididos de la siguiente manera.

Tabla 5.1

Nº	Nombre y Apellido	Cargo
1	Wilson Cajo	Trompeta
2	Juan Tapias	Saxo Alto
3	Job Rosales	Saxo Tenor
4	Roger Gonzales	Trombón
5	Diego Samaniego	Violín 1

6	Leinner Tamayo	Violín 2
7	Danny Zamora	Viola
8	Jimena Barrero	Cello
9	Job Rosales	Contrabajo
10	Juan Tapias	Bajo Eléctrico
11	Iván Padilla	Guitarra Eléctrica
12	Jonathan Aguilar	Guitarra Clásica
13	Bernardo Pintag	Bandolín
14	Daniel Simbaña	Congas
15	Cristian Tayupanda	Shekere
16	Edison Punina	Timbal
17	Alex Condo	Bombo Andino
18	Alex Tayupanda	Piano
19	Damian Tayupanda	Director musical

STAGEPLOT

La creación del *stageplot* ayuda en la distribución de los instrumentistas y el uso de diferentes herramientas. Además, da una visión general de cómo podría quedar el montaje final para la grabación del video musical.

Tema 1 y 4

Figura 5.6



Figura 5.6: Stageplot, “Awka” y “Wasi”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Tema 2

Figura 5.7

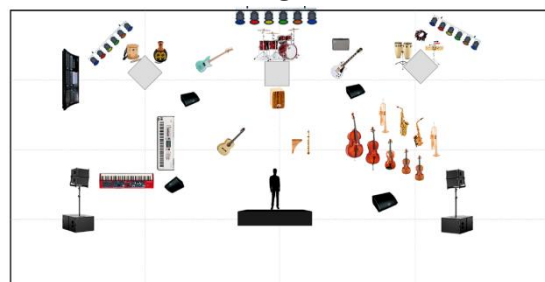


Figura 5.7: Stageplot, “Tikrana”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Tema 3

Figura 5.8

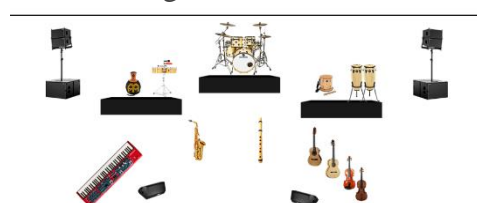


Figura 5.8: Stageplot, “Yupaichani”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Equipos para la producción audiovisual

Tabla 5.2

MIC/ INPUT LIST

CH	INSTRUMENT	SOURCE	KIND	NOTE
1	KICK IN	SHURE BETA 52	INSIDE	48V
2	SNARE	SHURE SM 57	CLAW/BOOM	
3	HIHAT	SHURE SM 81	BOOM	48V
4	TOM 1	SHURE BETA 56	CLAW	
5	TOM 2	SHURE BETA 56	CLAW	
6	TOM 3	SHURE BETA 56	CLAW	
7	OH L	SHURE SM81	BOOM	48V
8	OH R	SHURE SM81	BOOM	48V
9	CAJAPERU.BACK	SHURE BETA52	BOOM	
10	CAJAPERU.FRONT	SHURE SM57	BOOM	
11	TIMBAL H	SHURE SM57	PASSIVE	
12	TIMBAL L	SHURE SM57	PASSIVE	
13	TOYS	SHURE SM81	PASSIVE	
14	CONGA	SHURE SM57	BOOM	
15	TUMBA	SHURE SM57	BOOM	
16	BONGO	SHURE SM57	PASSIVE	
17	TOYS	SHURE SM 57	PASSIVE	
18	KICK ANDINO	SHURE BETA 52	MINIBOOM	
19	BASS	DI/DBX/WHIRLWIND	PASSIVE	
20	GTR ELECT	SENNHEISER E609	BOOM	
21	GTR ACOUST	DI/DBX/WHIRLWIND	PASSIVE	
22	KEYS L	DI/DBX/WHIRLWIND	PASSIVE	
23	KEYS R	DI/DBX/WHIRLWIND	PASSIVE	
24	PIANO ACOUST L	SHURE SM81	BOOM	48V
25	PIANO ACOUST R	SHURE SM81	BOOM	48V
26	PIANO ACOUST P.	SHURE BETA 56	BOOM	
27	QUENA/SAMP	SHURE SM81	BOOM	48V
28	VIOLÍN 1	SHURE BETA 98		48V
23	VIOLÍN 2	SHURE BETA 98		48V
24	VIOLA	SHURE BETA 98		48V
25	CHELO	SHURE SM81	BOOM	48V
26	CONTRABAJO	SHURE SM81	BOOM	48V
27	SAXO ALTO	SHURE BETA 98		48V
28	SAXO TENOR	SHURE BETA 98		48V
29	TROMBÓN	SHURE BETA 98		48V
30	TROMPETA	SHURE BETA 98		48V
31	VOZ	SHURE SM58	BOOM	BLX24
32	VOZ	SHURE SM58	BOOM	BLX24

VIDEO			
	Nº	Equipo	Accesorios
	1	Camara sony Alpha 7	Baterías externas
	2	Luces LED estándar	Estabilizador

3	Drone Dji Phantom 4Pro V.2	
----------	----------------------------	--

Montaje

Luego de haber plasmado la idea de la ubicación de los instrumentistas mediante un *raider* técnico, se logró montar con eficacia la escenografía. El montaje se realizó el 05 de diciembre del 2021.

Figura 5.9



Figura 5.9: Montaje, “Awka” y “Wasi”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 5.10



Figura 5.10: Montaje, “Yupaichani”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Figura 5.11



Figura 5.11: Montaje, “Tikrana”.

Fuente: Damián Tayupanda, elaboración propia.

Grabación del concierto y entrevistas

Para la grabación del concierto y las entrevistas se acudió a crear un cronograma para que dichas actividades puedan realizarse con eficacia.

Grabación de videoclip Afro puruhá

Tabla 5.3

N°	Tiempo estimado	Actividad; 05 de diciembre del 2021	Encargado
1	09h00 a 12h00	Tras cámaras; instalación de instrumentos y prueba de sonido	Víctor Pilco.
2	12h00 a 1300	Almuerzo	
3	13h00 a 14h00	Grabación del tema 3	Agrupación Afro Puruhá, el personal de Víctor Pilco y Albha Films
4	14h00 a 15h00	Grabación del tema 2	Agrupación Afro Puruhá, el personal de Víctor Pilco y Albha Films
5	15h00 a 16h00	Grabación del tema 1	Agrupación Afro Puruhá, el personal de Víctor Pilco y Albha Films
6	16h00 a 17h00	Grabación del tema 4	Agrupación Afro Puruhá, el personal de Víctor Pilco y Albha Films
7	17h00 a 18h00	Desinstalar equipos	Agrupación Afro Puruhá, el personal de Víctor Pilco y Albha Films

Grabación de tomas externas y entrevistas

Tabla 5.4

N°	Tiempo estimado	Actividad; martes 28 de diciembre del 2021	Encargado
1	10h00 a 11h00	Grabación del intro con los actores que se contrató para la escena.	-Albha Films -Victo Pilco.
2	11h00 a 12h00	Explicación del tema 1;	-Alba Films - director de la comuna de gatazo - Damian Tayupanda

3	12h00 a 13h00	Explicación del tema 2;	-Albha Films - Damian Tayupanda - Ariel Cuchiparte - Manuel Quinche - Rosario Malan - Sisa Morocho
4	13h00 a 1400	Almuerzo	
5	14h00 a 15h00	Explicación del tema 3;	-Albha Films - Damian Tayupanda - Martin Malan - Maria Fina - Arseño Condo - Moradores del pueblo de gatazo Chico
6	15h00 a 16h00	Explicación del tema 4;	-Generación productions - Damian Tayupanda - José Manuel Balla - Tres mujeres del coro hijas del rey
7	NOTA	Se debe realizar tomas tras cámaras, donde se visualice todo el proceso del proyecto. Para incluirlo en el intro del video.	

Capítulo VI: Conclusiones

A través de las investigaciones se logró evidenciar que la música puruhá está en riesgo y esto se debe a que son pocos los autores que acceden a los ritmos y melodías que nos ofrece la cultura en mención para crear nuevas composiciones. Tampoco hay nuevas propuestas artísticas que involucren la esencia puruhá pues, incluso artistas procedentes de la misma cultura han mostrado un gran desinterés por estos ritmos ancestrales.

Las melodías, tanto del haway como del carnavalito, son unas muestras pequeñas de la esencia del pueblo indígena puruhá. Dichas melodías pueden parecer “simples”, sin mucho “desarrollo” para el hombre occidental, pero para el runa es parte fundamental de su cosmovisión y «cosmoaudición». Melodías que son un medio para liberar su espíritu y sus sentimientos, ya sea que se encuentre en su momento de soledad o en minga como se lo representa en el haways y en las festividades del carnaval.

Ahora bien, gracias a los análisis de los temas de Curi Cachimuel y Mariela Condo se puede decir que la música ancestral del Ecuador registra valiosos recursos rítmicos y melódicos, que si se las utilizaran constantemente, ya sea para un arreglo musical, composiciones o simplemente fusionarlos con otros ritmos, podrían evolucionar tal como el jazz ha evolucionado con el pasar del tiempo. Además, el valor de crear música inédita, a partir de una identidad artística, da paso al crecimiento de nuevos talentos, ya sea esto desde la composición, interpretación o desde los arreglos musicales, para heredar un legado a las futuras generaciones y que los saberes ancestrales y su música vivan durante mucho tiempo.

En cuanto a las expectativas que se tuvo al inicio de este proyecto, o sea, fusionar elementos rítmicos de la cultura afrocubana y la cultura puruhá, se las ha alcanzado a causa de que estas dos culturas comparten cierta similitud en cuanto a sus ritmos. Ambos utilizan el 6/8, lo que hizo que estos dos mundos convergieran con facilidad, generando un nuevo espacio sonoro y enriquecedor para ambas culturas.

Recomendaciones

Se sugiere dar el tratamiento que se merece la música puruhá, a partir de la información teórica recogida porque al estar fuertemente ligada con la cosmovisión indígena, es registro y huella viva de la historia de estos pueblos ancestrales, misma que aún está en el proceso de ser visibilizada. Por ende, se recomienda un acercamiento personal a dicha cosmovisión, pues es probable que su historia, donde se involucran las vidas cotidianas, su manera de ver la vida e incluso su propio arte no logren comunicar todo lo que comunican en realidad.

También se insta a buscar información sonora sobre los tonos puruhá, ya sea mediante audios, partituras o alguna página web. Se recomienda también que se realicen trabajos de campo donde se incluya grabar a los artistas de la cultura en mención. Esto brindaría también la oportunidad de poder transcribir en una partitura toda la información recopilada, para luego analizarlas, ejecutarlas e incluso adueñarse de dicho repertorio, con el único objetivo de no alejarse de la cosmovisión puruhá y, por extensión, cualquier otra cultura ancestral, ya que este trabajo y otros por venir se legarán a futuras generaciones que vendrán con nuevas propuestas artísticas para seguir con este arduo trabajo de visibilizar estos ritmos de los que se requiere ampliar la información disponible. Lo que se enfatiza es que no se pierda esta esencia, aprendida por tradición, que brindan los ancestros. No obstante, una vez listas las composiciones, se recomienda seleccionar a músicos altamente capacitados y sobre todo que tengan experiencia en ejecutar este tipo de género musical para que la obra artística se impregne en la ejecución de la cultura.

Referencias bibliográficas

- Andrade, Álvaro. *Albazo en clave; fusión del albazo con la clave del sudoeste de África en los albazos dolencias, sin dinero, amargura y tres temas inéditos aplicados en un concierto final*. Quito: Universidad de las Américas, 2018.
- Izurieta, Bryan. *Música Puruhá, 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 puruhá utilizadas en la comunidad de Sicalpa, y armonía modal en la composición de dos temas*. (Guayaquil: Universidad Católica de Guayaquil. 2017).
- Fuentes Bastián, Herrera Gustavo. “*Integración De La Música Afro-Latina En La Música Popular Chilena, 1950-1960*”, (Santiago: Universidad ACADEMIA, 2017)
- Díaz, María. *Influencia de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos en la calidad de la fusión del jazz con el pasillo: “estudio de la obra de María Tejada y la agrupación pies en la Tierra”* (Guayaquil: Universidad católica de Santiago de guayaquil, 2014).
- Ladzekpo. *Foundation course in african dance drumming*, tomado de: <http://www.richardhodes.com/ladzekpo/Foundation.html>
- Márquez, Cristina. *Diario El Comercio*, «*La música puruhá tiene sus herederos*», (s/l, 26 de marzo del 2016), tomado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/musicapuruhachusikandinochimborazo-identidad.html>.
- Martínez, Jorge. *La música indígena y la identidad: de los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos* (Chile: Universidad de Chile, 2002), tomado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019800002.
- Tancara, Constantino. *La investigación Documental*, (SciELO: Bolivia, 1993), tomado de: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0040-29151993000100008
- Moreno, Segundo. Editorial casa de la cultura ecuatoriana, tomo 1, “*Historia de la música en el Ecuador*” (Quito 1972) pág. 79
- Jacques Attali, RUIDOS, “*Ensayo sobre la economía política de la música*” (México, 1995) Pág. 48
- González Suárez, Federico, “*Historia General de la República del Ecuador. Quito, Imprenta del Clero, Tomo III*”, 1989: pág. 27 y 48.
- Hall, S. & Du Gay, P. (Eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu; pág. 183.
- Tayupanda Cesar, “*Estudio del canto ritual Haway en las comunidades: Bayushí, Calpi Loma y Palacio Real de la parroquia Calpi-Chimborazo, en su contexto histórico y actual*”, (Cuenca, 2018) pág. 43

- Márquez Cristina, *Diario El Comercio*, «*La música puruhá tiene sus herederos*», (s/l, 26 de marzo del 2016), tomado de: <https://www.elcomercio.com/tendencias/musica-puruha-chusikandino-chimborazo-identidad.html>.
- Martínez Jorge, *La música indígena y la identidad: de los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos* (Chile: Universidad de Chile, 2002), tomado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002019800002
- Hormigos Jaime, Distribución musical en la sociedad de consumo, “*La creación de identidades culturales a través del sonido*”, (Madrid, España, marzo 2010), Pág. 94
- Estermann Josef, Colección FAIA, “*Filosofía Andina*”, (Buenos Aires , 2021) tomado de; <https://books.google.com.ec/books?id=3eYfEAAAQBAJ&pg=PA100&lpg=PA100&dq=%20Para+la+filosofía+andina,+la+realidad+en+sí+ni+es+%20lógica'+ni+%20lingüística',+sino+simbólicamente+presente.+El+%20símbolo'+predilecto+no+es+la+palabra,+ni+el+concepto,+sino+la+realidad+misma+en+su+densidad+celebrativa+semántica.”&source=bl&ots=8WYcSkawn5&sig=ACfU3U2qkBzhI4-fWgMgqWk-N0Wpq5wDGA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj8ieu8Zn0AhWYTjABHYPCctIQ6AF6BAgCEAM#v=onepage&q=%20la%20filosofía%20andina%20la%20realidad%20en%20sí%20ni%20es%20lógica'%20ni%20lingüística'%20sino%20simbólicamente%20presente.%20El%20símbolo'%20predilecto%20no%20es%20la%20palabra%20ni%20el%20concepto%20sino%20la%20realidad%20misma%20en%20su%20densidad%20celebrativa%20semántica.”&f=false> , Pág. 100
- Osorio Calo Carlos Alberto, Religiosidad e identidad, “*La lucha indígena como resistencia territorial desde la Espiritualidad*”, (Cali, junio 26 del 2017), pág. 3
- Peñalver José, LEEME, “*¿Que es el Jazz? Adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales para la improvisación*”, (s/l, 12 de mayo del 2011), pág. 60 -76
- Teatro nacional sucre, “*Runa Jazz – Shunky Tushuy (Arando en la memoria ancestral)*” (Quito – Ecuador, 25 de julio 2020) tomado de: <https://www.teatrosucre.com/evento/runa-jazz-shunku-tushuy-arando-en-la-memoria-ancestral>
- Vargas Dylan, “*creación de un ensamble experimental de sonoridades Puruháes y composición de 6 temas iniciales*”, (Ecuador – Guayaquil 2021) pág. 51
- Godoy, Mario. “*Música Puruhá. Chimborazo Carnaval*”, (Riobamba - Ecuador, 2016)
- Molano Carlos, Luciano “*Chano*” pozo. *El admirado tamborero*, (Colombia, Bogotá, 2015), tomado de, <http://www.encuentrolatinoradio.com/2020/01/luciano-chano-pozo-el-admirado-tamborero.html>

Anexos: fotos de los entrevistados y partituras



Anexo 1: Dimáz Fernández, (Paqui)
Gatazo Chico, Colta, Chimborazo.

Fuente: Elaboración Propia



Anexo 2: Maria Ashqui, Calpi, Colta,
Chimborazo.

Fuente: Elaboración Propia



Anexo 3: Marco Reinoso, Calpi,
Colta, Chimborazo.

Fuente: Elaboración propia



Anexo 4: Nicolas Tayupanda,
Gatazo Chico, Colta, Chimborazo.

Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 5: (Paqui) Víctor Martínez, Gatazo Chico, Chimborazo.

Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 6: Martín Malán, Pulucate, Colta.

Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 7: Ramon Martínez, Gatazo Chico,

Fuente: Elaboración Propia



Anexo 8: Manuel Balla, Pulucate, Cantón Colta

Carmen Lema, Flores, parroquia Yanguat. (Viven en la ciudad de Guayaquil)

Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 9: Willan Farinango, Imbabura - Imbarra Entrevista Virtual.

Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 10: Taller de música puruhá, Jóvenes y adultos del cantón Colta.

Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 11: Luz María Pucuna Shungubuc Chico - Flores

Fuente: Elaboración Propia



Anexo 12: Petrona Peña (Paqui), Lorenzo Yumbo (Paqui), Juan Ilbay, Carmen Yumbo, Juana Yumbo. Colta, Comunidad de los Ángeles. (viven en la ciudad de Guayaquil)

Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 13: Clemente Saez,
Shungubuc chico-Flores, Chimborazo.
Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 14: Luz María Saez Guacho
Shungubuc chico-Flores.
Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 15: Manuel Yungan,
shungubuc chico-Flores.
Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 16: Rosario Pomaquero
Shungubuc grande-Flores.
Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 17: (Paquí) Guillermo Cuji,

San Francisco, parroquia Punín, (Vive en Guayaquil). **Fuente:** Elaboración propia.

Fuente: Elaboración Propia.

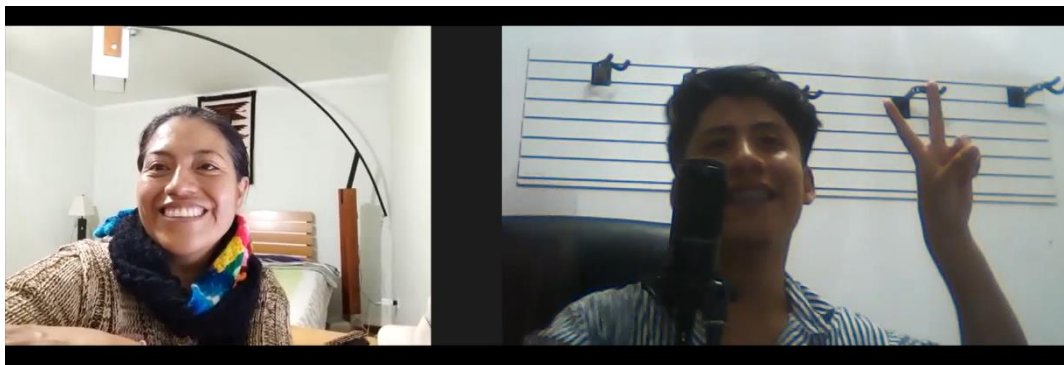


Anexo 18: Tayta Illuku, Cacha, Colta.



Anexo 19: Curi Cacahimuel. Otavalo.

Fuente: Elaboración Propia.



Anexo 20: Sumak Bastidas, (entrevista virtual), Cacha, Colta.

Fuente: Elaboración Propia.

Awka

Damian Tayupanda

Intro

♩ = 2 10

The musical score is arranged in a grand staff format with 14 individual staves. The instruments and their parts are as follows:

- Quena:** Treble clef, 6/8 time signature. Part consists of a series of dotted quarter notes.
- Trumpet in B \flat :** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Part consists of a series of dotted quarter notes.
- Alto Sax:** Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). Part consists of a series of dotted quarter notes.
- Tenor Sax:** Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#). Part consists of a series of dotted quarter notes.
- Trombone:** Bass clef. Part consists of a series of dotted quarter notes.
- Bandolin:** Treble clef. Part consists of a series of dotted quarter notes.
- Piano:** Treble clef. Part consists of a series of dotted quarter notes.
- Electric Guitar:** Treble clef. Part consists of a series of dotted quarter notes.
- Electric Bass:** Bass clef. Part consists of a series of dotted quarter notes.
- Drum Set:** Standard drum notation with various rhythmic patterns.
- Conga Drums:** Conga notation with specific rhythmic patterns.
- Cowbell:** Standard notation with rhythmic patterns.
- Cencerro de plástico:** Standard notation with rhythmic patterns.
- Bombo Andino:** Standard notation with rhythmic patterns.
- Shekere:** Standard notation with rhythmic patterns.

Qn. ⁸

B^b Tpt. ⁸

A. Sx. ⁸

T. Sx. ⁸

Tbn. ⁸

Mdn. ⁸

E.Gtr. ⁸

E.B. ⁸

D. S. ⁸

Simile..

C. Dr. ⁸

Simile..

C. Bl. ⁸

Simile...

Clv. ⁸

Simile...

Perc. ⁸

Simile..

⁸

Simile.....

Awka

16 Dm7 Am7

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

D m7

22

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

>

>

>

Awka

28 Am7 Dm7

Qn.

B \flat Tpt. *mf* *f* *mp* *f*

A. Sx. *mf* *f* *mp* *f*

T. Sx. *mf* *f* *mp* *f*

Tbn. *mf* *f* *mp* *f*

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S. > > >

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Simile...

Awka

40 Dm7

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

f

f

f

f

Am7

Am7

Am7

Ejecutar con power chords utilizar distorción.

Fill.....

46

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Am7

Am7

Am7

Simile...

Simile...

52

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

52 Am7 Am7

E.Gtr.

52 Am7 Am7

E.B.

52 > > > >

D. S.

C. Dr.

52

C. Bl.

Clv.

Perc.

Fill.....

58

Qn.

58

B♭ Tpt.

mp *f*

58

A. Sx.

mp *f*

58

T. Sx.

mp *f*

58

Tbn.

mp *f*

58

Mdn.

58

E7(#9) Am7(9)

58

E.Gtr.

Am7

58

E.B.

58

D. S.

58

C. Dr.

58

C. Bl.

58

Clv.

58

Perc.

63

Qn.

63

B \flat Tpt.

63

A. Sx.

T. Sx.

63

Tbn.

63

Mdn.

63

E.Gtr.

E.B.

63

D. S.

63

C. Dr.

63

C. Bl.

Clv.

Perc.

Simile...

Simile...

Simile...

69

Qn. *mf*

69

B♭ Tpt. *mp*

69

A. Sx.

69

T. Sx.

69

Tbn. *mp*

69

Mdn.

69

E.Gtr.

69

E.B.

69

D. S.

69

C. Dr.

69

C. Bl. *Simile..*

69

Clv.

69

Perc.

75

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

mp

mf

The musical score for 'Awka' on page 13, measures 75-80, features a variety of instruments. The strings (Qn., A. Sx., T. Sx., Tbn.) play a rhythmic pattern of eighth notes, with the strings marked *mp*. The woodwinds (Mdn., C. Bl., Clv.) and brass (B \flat Tpt., Tbn.) play a similar pattern, with the Mdn. marked *mf*. The guitar (E.Gtr.) and bass (E.B.) play a steady eighth-note accompaniment. The percussion (D. S., C. Dr., C. Bl., Perc.) consists of a simple drum pattern with snare and cymbal hits.

81

Qn.

81

B♭ Tpt.

81

A. Sx.

T. Sx.

81

Tbn.

81

Mdn.

81

E.Gtr.

81

E.B.

81

D. S.

C. Dr.

81

C. Bl.

Clv.

Perc.

81

87

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Fill.....

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Awka', page 15, starting at measure 87. The score is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:
- **Qn. (Trumpet):** Melodic line with eighth-note patterns and slurs.
- **B \flat Tpt. (Trumpet):** Harmonic accompaniment with eighth notes.
- **A. Sx. (Alto Saxophone):** Melodic line with eighth notes and slurs.
- **T. Sx. (Tenor Saxophone):** Harmonic accompaniment with eighth notes.
- **Tbn. (Tuba):** Bass line with dotted rhythms and eighth notes.
- **Mdn. (Maracas):** Melodic line with eighth notes and slurs.
- **E.Gtr. (Electric Guitar):** Melodic line with eighth notes and slurs.
- **E.B. (Electric Bass):** Bass line with eighth notes and slurs.
- **D. S. (Drum Set):** Indicated by slashes, with five small circles above the staff in measures 87-91.
- **C. Dr. (Congas):** Indicated by slashes, with a 'Fill.....' instruction in measure 92.
- **C. Bl. (Cymbals):** Indicated by slashes.
- **Clv. (Clavichord):** Indicated by short horizontal dashes.
- **Perc. (Percussion):** Indicated by short horizontal dashes.
The score concludes with a double bar line at the end of measure 92.

93

Qn. *mf*

B \flat Tpt. *mp*

A. Sx. *mp*

T. Sx. *mp*

Tbn. *mp*

Mdn. *mf*

93 Am7 F Maj7 F Maj7 F Maj7/E

93 Am7 F Maj7 F Maj7 F Maj7/E

E.Gtr. Am7 F Arpeggio sobre esta rítmica. F F Maj7/E

E.B.

93

D. S.

C. Dr.

93

C. Bl.

Clv.

Perc.

99

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

mp

mf

mp

mf

mp

mf

Dm7

Simile..

Dm7 Dm7/E FMaj7

Dm7

Arpeggio

Simile..

Dm7 Dm7/E FMaj7

Dm7

Arpeggio.

Dm7/E FMaj7

Simile...

Simile..

Simile..

Simile..

Simile...

106

Qn.

106

B♭ Tpt.

mp

106

A. Sx.

mp

106

T. Sx.

mp

106

Tbn.

106

Mdn.

106

E.Gtr.

Simile..

106

E.B.

Simile..

106

D. S.

Fill.....

106

C. Dr.

106

C. Bl.

106

Clv.

106

Perc.

B

III

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Simile..

122

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

122

Dm7/F FMaj7(#5)/E Dm7 B♭Maj7 Am7

E.Gtr.

E.B.

122

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Fill.....

127

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Am7 G7 FMaj7(13)

Simile..

*p*Am7 G7 FMaj7(13)

*p*m7 G7 FMaj7(13)

Simile..

p Groovy, Follow Soloist.

Fill.....

Fill sobre la cascara.....

146

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

FMaj7(11) E7 Am7

FMaj7(13) E7(b9) Am7

FMaj7(13) E7(b9) Am7

FMaj7(13) E7(b9) Am7

Simile...

Simile...

152

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

G7

FMaj7(11)

E7

G7

FMaj7(13)

E7(b9)

G7

FMaj7(13)

E7(b9)

G7

FMaj7(13)

E7(b9)

Fill.....

Solo de Quena

Awka

Musical score for 'Solo de Quena' and 'Awka'. The score is for measures 159-164. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked *mp*. The instruments and their parts are:

- Qn.** (Quena): Rests throughout.
- B^b Tpt.** (B-flat Trumpet): Rests throughout.
- A. Sx.** (Alto Saxophone): Rests throughout.
- T. Sx.** (Tenor Saxophone): Rests throughout.
- Tbn.** (Tuba): Rests throughout.
- Mdn.** (Mandolin): Rests throughout.
- E.Gtr.** (Electric Guitar): Rests throughout.
- E.B.** (Electric Bass): Rests throughout.
- D. S.** (Drum Set): Snare drum and cymbal patterns.
- C. Dr.** (Conga): Conga patterns.
- C. Bl.** (Cajon): Rests throughout.
- Clv.** (Clavichord): Rests throughout.
- Perc.** (Percussion): Rests throughout.

Chord changes: Am7 (measures 159-160), G7 (measures 161-162), FMaj7(13) (measures 163-164). The Mandolin part has a *mp* dynamic marking and a melodic line with a slur over measures 159-162.

Simile..

165 E7(b9) Am7 G7

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

165 E7 Am7 G7

Mdn.

165 E7(b9) Am7 G7

E.Gtr.

E.B.

165

D. S.

C. Dr.

165

C. Bl.

Clv.

Perc.

Awka

171 FMaj7(13) E7(b9) Am7

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

171 FMaj7(11) E7 Am7

Mdn.

171 FMaj7(13) E7(b9) *mp* Am7

E.Gtr.

171 FMaj7(13) E7(b9) Am7

E.B.

171

D. S.

Simile..

C. Dr.

171

C. Bl.

Clv.

Perc.

This musical score is for the piece 'Awka' and covers measures 177 to 183. The score is arranged for a large ensemble, including brass, woodwinds, strings, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems of chords and melodic lines.

System 1 (Measures 177-180):

- Chords:** G7, FMaj7(13), E7(b9), Am7.
- Qn. (Trumpet):** Rests in measures 177-180.
- B♭ Tpt. (Trumpet):** Melodic line starting in measure 177, moving from a half note G4 to a dotted half note G4 in measure 180.
- A. Sx. (Saxophone):** Melodic line starting in measure 177, moving from a half note G4 to a dotted half note G4 in measure 180.
- T. Sx. (Saxophone):** Melodic line starting in measure 177, moving from a half note G4 to a dotted half note G4 in measure 180.
- Tbn. (Tuba):** Melodic line starting in measure 177, moving from a half note G4 to a dotted half note G4 in measure 180.
- Mdn. (Mandolin):** Rests in measures 177-180.

System 2 (Measures 181-183):

- Chords:** G7, FMaj7(13), E7(b9), Am7.
- Mdn. (Mandolin):** Rests in measures 181-183.
- E.Gtr. (Electric Guitar):** Rests in measures 181-183.
- E.B. (Electric Bass):** Rests in measures 181-183.
- D. S. (Drum Set):** Rests in measures 181-183.
- C. Dr. (Congas):** Rests in measures 181-183.
- C. Bl. (Cymbals):** Rests in measures 181-183.
- Clv. (Clavichord):** Rests in measures 181-183.
- Perc. (Percussion):** Rests in measures 181-183.

Dynamic Markings: *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are indicated for the melodic lines in measures 177-180.

Awka

184

Qn. G7 FMaj7(13) E7(b9)

B \flat Tpt. 184

A. Sx. 184

T. Sx. 184

Tbn. 184

Mdn. G7 FMaj7(11) E7

184 G7 FMaj7(13) E7(b9)

E.Gtr. G7 FMaj7(13) E7(b9)

E.B. G7 FMaj7(13) E7(b9)

184

D. S. Fill.....

C. Dr. 184

C. Bl. 184

Clv. 184

Perc. 184

191

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Bm7

A7

GMaj7(13)

Am7

G7

FMaj7(11)

mp

Am7

G7

FMaj7(13)

Am7

G7

FMaj7(13)

Am7

G7

FMaj7(13)

Simile...

197

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

F#7(b9)

Bm7

A7

E7

Am7

G7

E7(b9)

Am7

G7

E7(b9)

Am7

G7

Fill.....

203

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

G Maj7(13)

F#7(b9)

Bm7

F Maj7(11)

E7

Am7

F Maj7(13)

E7(b9)

Am7

F Maj7(13)

E7(b9)

Am7

F Maj7(13)

E7(b9)

Am7

Simile...

209

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Chord changes for T. Sx., Tbn., Mdn., E.Gtr., and E.B.:

Measure	Chord
209	A7
210	A7
211	G Maj7(13)
212	G7
213	F Maj7(11)
214	E7
215	E7(♭9)
216	Am7
217	Am7

216

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

A 7

GMaj7(13)

F#7(b9)

G 7

FMaj7(11)

E 7

G 7

FMaj7(13)

E 7(b9)

G 7

FMaj7(13)

E 7(b9)

G 7

FMaj7(13)

E 7(b9)

Fill.....

mp

mp

Musical score for 'Awka' featuring various instruments and guitar parts. The score is divided into systems for woodwinds, brass, strings, and percussion.

- Qn.** (Flute): Rests throughout.
- B \flat Tpt.** (Trumpet): *mf* melodic line with a slur.
- A. Sx.** (Alto Saxophone): *mf* melodic line with a slur.
- T. Sx.** (Tenor Saxophone): *mf* melodic line with a slur.
- Tbn.** (Tuba): *mf* melodic line with a slur.
- Mdn.** (Mandolin): *mf* accompaniment with chords: *Am7*, *G7*, *F Maj7(11)*.
- E.Gtr.** (Electric Guitar): *mp* accompaniment with chords: *Am7*, *G7*, *F Maj7(13)*.
- E.B.** (Electric Bass): *mp* accompaniment with chords: *Am7*, *G7*, *F Maj7(13)*.
- D. S.** (Double Bass): *mp* accompaniment with chords: *Am7*, *G7*, *F Maj7(13)*.
- C. Dr.** (Congas): *mp* accompaniment with chords: *Am7*, *G7*, *F Maj7(13)*.
- C. Bl.** (Clarinets): *mp* accompaniment with chords: *Am7*, *G7*, *F Maj7(13)*.
- Clv.** (Cymbals): *mp* accompaniment with chords: *Am7*, *G7*, *F Maj7(13)*.
- Perc.** (Percussion): *mp* accompaniment with chords: *Am7*, *G7*, *F Maj7(13)*.

Chords: *Am7*, *G7*, *F Maj7(11)*, *F Maj7(13)*.

Dynamic markings: *mf*, *mp*.

Performance instructions: *Montuno*, *Simile...*, *Simile..*.

229

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E. Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

E7 Am7 G7

E7(♭9) Am7 G7

E7(♭9) Am7 G7

E7(♭9) Am7 G7

> > >

235

Qn.

235

B \flat Tpt.

235

A. Sx.

235

T. Sx.

235

Tbn.

235

Mdn.

F Maj7(11) E7 Am7

235

F Maj7(13) E 7(\flat 9) Am7

mp

235

F Maj7(13) E 7(\flat 9) Am7

235

E.Gtr.

F Maj7(13) E 7(\flat 9) Am7

235

E.B.

F Maj7(13) E 7(\flat 9) Am7

235

D. S.

>

Fill.....

235

C. Dr.

235

C. Bl.

235

Clv.

235

Perc.

241

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

mp *mf*

mp *mf*

mp *mf*

mp *mf*

G7 F Maj7(11) E7(13) Am7

G7 F Maj7(13) E7(13) Am7

G7 F Maj7(13) E7(13) Am7

G7 F Maj7(13) E7(13) Am7

Simile...

248

Qn.

248

B \flat Tpt.

248

A. Sx.

248

T. Sx.

248

Tbn.

248

Mdn.

248

E.Gtr.

248

E.B.

248

D. S.

248

C. Dr.

248

C. Bl.

248

Clv.

248

Perc.

G7

F Maj7(11)

G7

F Maj7(13)

G7

F Maj7(13)

G7

F Maj7(13)

>

>

>

>

253

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr. E7(#11)

E.B. E7(#11)

D. S.

C. Dr. Fill.....

C. Bl.

Clv.

Perc.

259

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Filling.....

Am7

E7

265

Qn.

B^b Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Am7 E7 Am7 E7 Am7 E7

Simile...

Simile..

Simile..

Simile..

271

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

mp

mp

Am7 E7 Am7 E7 Am7 E7

277

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Am7 E7 Am7 E7 Am7 E7

283

Qn.

283

B♭ Tpt.

283

A. Sx.

283

T. Sx.

283

Tbn.

283

Mdn.

283

E.Gtr.

Am7 E7 Am7 E7 Am7

E.B.

283

D. S.

283

C. Dr.

283

C. Bl.

283

Clv.

283

Perc.

Fill.....

289

Qn. *mf*

B^b Tpt. *mp*

A. Sx. *mp*

T. Sx. *mp*

Tbn. *mp*

Mdn. *mf*

289 F Maj7 A 7/E D m7 F Maj7(#5) D m7 B^b Maj7 F 6/A F Maj7 A 7/E D m7

Arpeggio sobre esta rítmica.

289 F maj7 A 7/E D m7 F Maj7(#5)/C# D m7 B^b Maj7 F 6/A F Maj7 A 7/E D m7

E.Gtr.

E.B.

289

D. S. *Simile...*

C. Dr. *Simile..*

289

C. Bl. *Simile...*

Clv. *Simile..*

Perc. *Simile..*

295

Qn.

B^b Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

295 F^{Maj7}(#5) D^{m7} B^bMaj7 F 6/A F^{Maj7}(#5)/C# D^{m7} F^{Maj7}(#5)/E D^{m7}/F F^{Maj7}(#5)/E D^{m7} B^bMaj7 F 6/A

Simile..

295 F^{Maj7}(#5) D^{m7} B^bMaj7 F 6/A F^{Maj7}(#5)/C# D^{m7} F^{Maj7}(#5)/E D^{m7}/F F^{Maj7}(#5)/E D^{m7} B^bMaj7 F 6/A

E.Gtr.

E.B.

295

D. S.

C. Dr.

295

C. Bl.

Clv.

Perc.

301

Qn.

B^b Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

301

F Maj7(#5)/C# Dm7 F Maj7(#5)/E Dm7/F F Maj7(#5)/E Dm7 B^bMaj7 F 6/A

A m7

E.Gtr.

301

F Maj7(#5)/C# Dm7 F Maj7(#5)/E Dm7/F F Maj7(#5)/E Dm7 B^bMaj7 F 6/A

A m7

E.B.

301

D. S.

C. Dr.

301

C. Bl.

Clv.

Perc.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Awka'. The score is arranged for a large ensemble including strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass), woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Mellophone), and percussion (Drum Set, Congas, Bells, Claves, Maracas). The score is divided into two main sections: a 16-measure section and a 4-measure 'Estribillo' (chorus) section. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The guitar part includes a chord chart for the 16-measure section, with chords: F Maj7(#5)/C#, Dm7, F Maj7(#5)/E, Dm7/F, F Maj7(#5)/E, Dm7, B^bMaj7, and F 6/A. The chorus section features a prominent A m7 chord. The percussion parts include a steady drum set rhythm, congas, and various Latin-style percussion instruments.

307

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

Em7/G

307

Simile..

Em7/G

307

Simile..

Em7/G

E.Gtr.

E.B.

307

Simile..

D. S.

C. Dr.

307

C. Bl.

Clv.

Perc.

307

Simile...

313

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

F Maj7

Em7/G

E.Gtr.

F Maj7

Em7/G

E.B.

313

D. S.

C. Dr.

313

C. Bl.

Clv.

Perc.

D.S. al Coda \oplus Solo de Batería

319

Qn.

319

B \flat Tpt.

319

A. Sx.

319

T. Sx.

319

Tbn.

319

Mdn.

319

E.Gtr.

319

E.B.

319

D. S.

319

C. Dr.

319

C. Bl.

319

Clv.

319

Perc.

Utilizar distorsión.

325

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

331

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

331

D. S.

C. Dr.

331

C. Bl.

Clv.

Perc.

337

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

342

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Mdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

C. Bl.

Clv.

Perc.

Am7

Am7

Am7

Salida

347

Qn.  Fill.....

B♭ Tpt.  *mp* *f*

A. Sx.  *mp* *f*

T. Sx.  *mp* *f*

Tbn.  *mp* *f*

Mdn.  *f*

E.Gtr.  *mp* *f* E7(#9) Am7(9)

E.B.  *mp* *f* Am7(9)

D. S.  *f* Fill en ride

C. Dr.  *f* Fill.....

C. Bl.  *f*

Clv.  *f*

Perc.  *f*

Tikrana

Damian Tayupanda

♩=120

A

The score is for the piece "Tikrana" by Damian Tayupanda. It is in 6/8 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into five measures. A section marker 'A' is placed above the first measure. The instruments and their parts are as follows:

- Quena:** Rests in all measures.
- Trumpet in Bb:** Rests in all measures.
- Alto Sax:** Rests in all measures.
- Tenor Sax:** Rests in all measures.
- Violin I:** Starts in measure 2 with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes.
- Violin II:** Similar to Violin I, starting in measure 2 with *pizz.* and *mp*.
- Viola:** Starts in measure 2 with a *mp* dynamic. The melody consists of quarter and eighth notes.
- Cello:** Starts in measure 2 with a *mp* dynamic. The melody consists of quarter and eighth notes.
- Contrabass:** Starts in measure 2 with a *mp* dynamic and a *pizz.* instruction. The melody consists of quarter and eighth notes.
- Bandolin:** Starts in measure 2 with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The melody consists of quarter and eighth notes.
- Classical Guitar:** Starts in measure 2 with a *mp* dynamic. The accompaniment consists of eighth notes. Chords are indicated below the staff: Eb, EbMaj7, Gm7/D, Cm7(9), and G7/D.
- Piano:** Starts in measure 2 with a *mp* dynamic. The accompaniment consists of eighth notes. Chords are indicated below the staff: Eb, EbMaj7, Gm7/D, Cm7(9), and G7/D.
- Shekere:** Starts in measure 2 with a rhythmic pattern of eighth notes, each with an accent (>).
- Drum Set:** Starts in measure 2 with a complex rhythmic pattern involving eighth and sixteenth notes.
- Conga Drums:** Starts in measure 2 with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Bombo Andino:** Starts in measure 2 with a rhythmic pattern of quarter notes.
- Claves:** Rests in all measures.

The musical score for 'Tikrana' is arranged for a large ensemble. It begins with a double bar line and a repeat sign. The instruments and their parts are as follows:

- Qn. (Quadrant):** Melodic line in the upper register.
- B♭ Tpt. (Trumpet):** Melodic line in the middle register.
- A. Sx. (Alto Saxophone) and T. Sx. (Tenor Saxophone):** Harmonic accompaniment.
- Vln. I (Violin I) and Vln. II (Violin II):** Melodic and harmonic accompaniment.
- Vla. (Viola):** Harmonic accompaniment.
- Vc. (Cello) and Cb. (Double Bass):** Harmonic accompaniment.
- Cl. Gtr. (Clarinet/Guitar):** Harmonic accompaniment with chord symbols: Gm7, Gm7b5/D♭, Cm7, Eb/B, Cm7/B♭, and A♭6.
- Cab. (Cymbal):** Percussive accompaniment with accents.
- D. S. (Drum Set):** Rhythmic accompaniment.
- C. Dr. (Conga Drum):** Rhythmic accompaniment.
- Perc. (Percussion):** Rhythmic accompaniment.
- Clv. (Clavichord):** Rhythmic accompaniment.

Tikrana

4

16

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

Cab.

D. S.

C. Dr.

Perc.

Clv.

pizz.

Gm7 Gm7/F Gm7 E \flat E \flat Maj7 Gm7/D Cm7(9)

Fill.....

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Tikrana' in 4/4 time, starting at measure 16. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments and their parts are: Qn. (Trumpet) with a melodic line; B \flat Tpt. (Trumpet) with a sustained note; A. Sx. (Saxophone) with a sustained note; T. Sx. (Saxophone) with a melodic line; Vln. I and II (Violins) with melodic lines; Vla. (Viola) with a melodic line; Vc. (Violoncello) with a melodic line; Cb. (Contrabass) with a melodic line, including a 'pizz.' (pizzicato) marking; Cl. Gtr. (Electric Guitar) with a chord progression: Gm7, Gm7/F, Gm7, E \flat , E \flat Maj7, Gm7/D, Cm7(9); Cab. (Cajon) with a rhythmic pattern of accents and eighth notes; D. S. (Drum Set) with a rhythmic pattern, including a 'Fill.....' section; C. Dr. (Congas) with a rhythmic pattern; Perc. (Percussion) with a rhythmic pattern; Clv. (Clavichord) with a rhythmic pattern.

21

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

Cab.

D. S.

C. Dr.

Perc.

Clv.

mf

mf

mf

mf

mp *mf*

G7/D Cm7(9) A♭Maj7 Gm7(9) Eb

G7/D Cm7(9) A♭Maj7 Gm7(9) Eb

Simile....

Tikrana

6
27

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

27

E♭Maj7 Gm7/D Cm7(9) G7/D Cm7(9) A♭Maj7 Gm7(9)

27

E♭Maj7 Gm7/D Cm7(9) G7/D Cm7(9) A♭Maj7 Gm7(9)

27

Cab.

27

D. S.

C. Dr.

27

Perc.

27

Clv.

arco

Fill.....

B

33

Qn. *mf*

B♭ Tpt. *mp* *mp*

A. Sx. *mp* *mp*

T. Sx. *mp*_{pizz.} *mp*

Vln. I *pizz.* *mp*

Vln. II *mp*

Vla. /

Vc. *mp*

Cb. *mf*

Cl. Gtr. *mp*
G7 Cm7 B♭6 Cm7 B♭6 Cm7/B♭

G7 Cm7 B♭6 Cm7 B♭6 Cm7/B♭

Cab. *Simile..*

D. S. /

C. Dr. /

Perc. /

Clv. /

Tikrana

8
39

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

Cab.

D. S.

C. Dr.

Perc.

Clv.

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

Am7b5 A♭6 Gm7 G7 Cm7 B♭6

Am7b5 A♭6 Gm7 G7 Cm7 B♭6

Fill.....

This musical score is for the piece "Tikrana" and is page 9 of the score. It features a variety of instruments and a conductor's part. The score is written in 4/4 time and begins at measure 44. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

The instruments and their parts are:

- Qn.** (Trumpet): Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- B♭ Tpt.** (Trumpet): Harmonic support with dynamics *mp* and *mf*.
- A. Sx.** (Saxophone): Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- T. Sx.** (Saxophone): Harmonic support with dynamics *mp* and *mf*.
- Vln. I** and **Vln. II** (Violins): Melodic lines with dynamics *mp* and *mf*. The Vln. II part includes an *arco* instruction.
- Vla.** (Viola): Harmonic support with dynamics *mp* and *mf*.
- Vc.** (Violoncello): Harmonic support with dynamics *mp* and *mf*.
- Cb.** (Contrabass): Harmonic support with dynamics *mp* and *f*.
- Cl. Gtr.** (Guitar): Chordal accompaniment with chords: Cm7, B°6, Cm7/B♭, Am7b5, A♭6, and Cm7(sus2).
- Cab.** (Cymbal): Percussive accompaniment with accents (>).
- D. S.** (Drum Set): Rhythmic accompaniment with a "Fill....." instruction at the end.
- C. Dr.** (Conga): Percussive accompaniment.
- Perc.** (Percussion): Percussive accompaniment.
- Clv.** (Clavichord): Percussive accompaniment.

55

Qn.

Bb Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

55

BbMaj7(9) Gm7(9) BbMaj7(9) Gm7(9) BbMaj7(9)

55

BbMaj7(9) Gm7(9) BbMaj7(9) Gm7(9) BbMaj7(9)

55

Cab.

55

D. S.

C. Dr.

55

Perc.

Clv.

Simile...

Tikrana

12
60

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

Gm7(9) B \flat Maj7(9) Gm7(9) B \flat Maj7(9) Gm7(9)

60

Cab.

D. S.

C. Dr.

Perc.

Clv.

f

Fill.....

Tikrana

14 B2

Qn. *mf*

Bb Tpt.

A. Sx.

T. Sx. *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *pizz.*

Cl. Gtr. *mf*
G7/B Cm7 G7 Cm7/Eb G7/D Cm7

Cl. Bb G7/B Cm7 G7 Cm7/Eb G7/D Cm7

Cab. >> />

D. S.

C. Dr.

Perc. *Simile...*

Clv.

Tikrana

16
84

Qn. *f*

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx. *mf*

Vln. I *arco* *mf*

Vln. II *arco* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

Cl. Gtr. Cm7/E♭ G7/F Cm7/E♭ Am7b5 A♭6 Gm7

Cab. *>>*

D. S. *>>* Fill.....

C. Dr.

Perc.

Clv.

Estrillo 2

90

Qn.

Bb Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

Cab.

D. S.

C. Dr.

Perc.

Clv.

pizz.

F6

Gm7

Simile...

Tikrana

18
96

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

Gm7 F6 Gm7

Gm7 F6 Gm7

Cab.

D. S.

C. Dr.

Perc.

Clv.

102

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

F6

Gm7

F6

102

F6

Gm7

F6

MONTUNO.....

102

Cab.

Simile...

102

D. S.

102

C. Dr.

102

Perc.

102

Clv.

f

f

f

f

f

arco

Tikrana

20
108

Qn. *ff*

B♭ Tpt. 108

A. Sx. 108

T. Sx. 108

Vln. I 108

Vln. II 108

Vla. 108

Vc. 108

Cb. 108

Cl. Gtr. 108
Gm7 F6 Gm7

108 Gm7 F6 Gm7

Cab. 108

D. S. 108
Fill.....

C. Dr. 108

Perc. 108

Clv. 108

A2

114

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

Cab.

D. S.

C. Dr.

Perc.

Clv.

mp

mp

arco mp

mf

mf

mf

mf

mf

f

tr

tr

arco

arco

arco

f

E♭Maj7

G m7/D

Gm7b5/D♭

C♯

Cm7sus4

E♭Maj7

G m7/D

Gm7b5/D♭

C♯

Cm7sus4

124

Qn.

Bb Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

124 Cm7/Eb G7/D Cm7 AbMaj7 Gm7 G7/B Cm7

124 Cm7/Eb G7/D Cm7 AbMaj7 Gm7 G7/B Cm7

124

Cab.

124

D. S.

124

C. Dr.

124

Perc.

124

Clv.

arco

arco

arco

p

p

p

Simile...

Fill.....

Simile....

Solo de Quena

138 F6 CODA

Gm7

F6

Qn.

Bb Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

Cl. Gtr.

mp

F6 Gm7 F6

Cab.

D. S.

C. Dr.

Simile...

Perc.

Clv.

Tikrana

26
144

Qn. Gm7 F6 Gm7

B \flat Tpt. 144

A. Sx. 144

T. Sx. 144

Vln. I 144

Vln. II 144

Vla. 144

Vc. 144

Cb. 144

Cl. Gtr. Gm7 F6 Gm7

144 Gm7 F6 Gm7

Cab. 144

D. S. 144

C. Dr. 144

Perc. 144

Clv. 144

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Tikrana'. It consists of 14 measures, with a tempo of 144. The key signature has two flats (Bb and Eb). The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Qn. (Quadrant) part has a melodic line with notes G, Bb, and Eb. The Bb Tpt., A. Sx., T. Sx., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Clv. parts are mostly silent, indicated by a flat line. The Cl. Gtr. part has a rhythmic accompaniment with notes G, Bb, and Eb. The Cab. (Cymbal) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. (Drum Set) part has a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'Fill' section in the first two measures. The C. Dr. (Conga) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Perc. (Percussion) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Clv. (Clavichord) part has a rhythmic pattern of eighth notes.

150 F6 Gm7

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

150 F6 Gm7 F6

Cab.

150

D. S.

Fill.....

C. Dr.

Perc.

150

Clv.

Tikrana

28
156

Qn.

B♭ Tpt. Am7 G6 Am7

A. Sx.

T. Sx. Am7 G6 Am7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *Simile....*

Cl. Gtr. Gm7 F6 Gm7

Gm7 F6 Gm7

Cab. *Simile....*

D. S. Fill.....

C. Dr.

Perc.

Clv.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled "Tikrana". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Qn. (Quadrant), B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), A. Sx. (Alto Saxophone), T. Sx. (Tenor Saxophone), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabass), Cl. Gtr. (Clarinet/Guitar), Cab. (Cymbal), D. S. (Drum Set), C. Dr. (Conga/Drum), Perc. (Percussion), and Clv. (Cymbal). The score begins at measure 156. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The B♭ Tpt. and T. Sx. parts include harmonic markings: Am7, G6, and Am7. The Cl. Gtr. and a lower staff (likely another Cl. Gtr. or a different instrument) include harmonic markings: Gm7, F6, and Gm7. The Cb. part features a melodic line with accents and a "Simile...." instruction. The D. S. part includes a "Fill....." instruction. The Perc. and Clv. parts are mostly rests with some rhythmic markings.

162

Qn.

B♭ Tpt. G6 Am7 G6 Am7

A. Sax. D6 Em7 D6 Em7

T. Sax.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb. *f*

Cl. Gtr. F6 Gm7 F6 Gm7

F6 Gm7 F6 Gm7

Cab.

D. S. Fill.....

C. Dr.

Perc.

Clv.

Tikrana

30

Salida

Qn. *f*

Bs Tpt.

A. Sx. *mp*

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. arco

Cb. *p* *mf*

Cl. Gtr. F6 Gm7 F6

Cab. MONTUNO.....

D. S.

C. Dr. Simile..

Perc.

Clv. Simile

176

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

Cab.

D. S.

C. Dr.

Perc.

Clv.

pizz.

Gm7

F6

Gm7

Gm7

F6

Gm7

>

x

Tikrana

32
182

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cl. Gtr.

Cab.

D. S.

C. Dr.

Perc.

Clv.

f

mf

mp

mp arco

mp arco

mp arco

mp arco

mp

F6

Gm7(9)

Gm7(9)

>

x

182

Yupaichani

Damian Tayupanda

Intro

♩=125

The score is for the piece "Yupaichani" by Damian Tayupanda. It is in 6/8 time and features a variety of instruments. The key signature has four flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo is marked as quarter note = 125. The instruments and their parts are:

- Quena:** Rests throughout the intro.
- Violin:** Rests throughout the intro.
- Viola:** Rests throughout the intro.
- Tenor Sax:** Rests throughout the intro.
- Electric Guitar:** Plays chords: DbMaj7, DbMaj7, Fm7/C, Bbm7, AMaj7(#5), F#Maj7.
- Bandolin:** Melodic line with chords: DbMaj7, Bbm7, AMaj7(#5).
- Piano:** Melodic line with chords: DbMaj7, DbMaj7, Fm7/C, Bbm7, AMaj7(#5), F#Maj7.
- Electric Bass:** Bass line with chords: DbMaj7, DbMaj7, Fm7/C, Bbm7, AMaj7(#5), F#Maj7.
- Drum Set:** Rhythmic accompaniment with notes and rests.
- Conga Drums:** Rhythmic accompaniment with notes and rests.
- Shekere:** Rhythmic accompaniment with notes and rests.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) for the Bandolin and Piano parts.

Annotations for the Drum Set, Conga Drums, and Shekere parts include "Simile..", "Simile..", and "Simile..." respectively.

A note for the Electric Bass part states: "Simile, puede realizar variaciones a la idea principal."

7

Vln.

Vla.

T. Sx.

E. Gtr.

Bdn.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Cab.

pizz.

f

f

mp

Fm7

DbMaj7

DbMaj7

Fm7/C

Bbm7

Fm7

DbMaj7

Bbm7

Fm7

DbMaj7

DbMaj7

Fm7/C

Bbm7

tr

Fm7

DbMaj7

DbMaj7

Fm7/C

Bbm7

>

13

Vln. *mf* arco *pp* *p*

Vla. arco *pp* *p*

T. Sx.

E. Gtr. *Ab6(sus4)* *F#Maj7* *Fm7* *EbMaj/GAbMaj7* *DbMaj7* *DbMaj7* *Fm7/C*

Bdn. *Ab6(sus4)* *Fm7* *DbMaj7*

13 *Ab6(sus4)* *F#Maj7* *Fm7* *EbMaj/GAbMaj7* *DbMaj7* *DbMaj7* *Fm7/C*

E. B. *Ab6(sus4)* *F#Maj7* *Fm7* *EbMaj/GAbMaj7* *DbMaj7* *DbMaj7* *Fm7/C*

13

D. S.

C. Dr.

13

Cab.

19 *tr*

19

Vln.

Vla.

19

T. Sx.

19

E.Gtr.

Bbm7 AMaj7(#5) Ab6sus4 F#Maj7 Fm7

Bdn.

Bbm7 Ab6sus4 Fm7

19

Bbm7 AMaj7(#5) Ab6sus4 F#Maj7 Fm7

19

Bbm7 AMaj7(#5) Ab6sus4 F#Maj7 Fm7

19

D. S.

19

C. Dr.

19

Cab.

Simile...

Estribillo

30

The musical score for the 'Estribillo' section of 'Yupaichani' begins at measure 30. It features the following parts:

- Vln. (Violin):** Melodic line with notes and rests. Includes the instruction 'arco' and dynamic marking 'mf arco'.
- Vla. (Viola):** Accompanying line with notes and rests. Includes dynamic marking 'mf'.
- T. Sx. (Trumpet):** Melodic line with notes and rests.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Chordal accompaniment with slash notation. Chords are labeled: F#Maj7, Fm7, and EbMaj7.
- Bdn. (Bass):** Melodic line with notes and rests.
- E. B. (Bass):** Chordal accompaniment with slash notation. Chords are labeled: F#Maj7, Fm7, and EbMaj7.
- D. S. (Double Bass):** Rhythmic accompaniment with slash notation. Includes a 'Fill.....' section.
- C. Dr. (Conga):** Rhythmic accompaniment with slash notation and specific rhythmic patterns.
- Cab. (Cymbal):** Rhythmic accompaniment with slash notation and specific rhythmic patterns.

Yupaichani

A

47

Fl.

Vln. pizz. *f*

Vla.

T. Sax.

E. Gtr. Fm7(9) DbMaj7 DbMaj7 Fm7/C Bbm7

Bdn. *mp* *tr*

E. B. Fm7(9) DbMaj7 DbMaj7 Fm7/C Bbm7

D. S.

C. Dr.

Cab.

53

Flute (Fl.) staff with a whole rest in every measure of the five-measure phrase.

Vln. (Violin) and Vla. (Viola) staves. The Violin part has a melodic line starting on G4. The Viola part has a whole rest in the first two measures, then enters in the third measure with a *pizz.* (pizzicato) marking and a melodic line.

53

T. Sx. (Trumpet) staff with a whole rest in every measure of the five-measure phrase.

E. Gtr. (Electric Guitar) staff with a whole rest in every measure of the five-measure phrase. Chord markings above the staff are: A maj7(#5), F#Maj7, Fm7, and DbMaj7.

Bdn. (Bass Drum) staff. It features a melodic line with notes and rests, corresponding to the chord changes. A *mp* (mezzo-piano) dynamic marking is present in the fourth measure.

53

Staff for Snare Drum (S.D.). It features a melodic line with notes and rests, corresponding to the chord changes. A *tr* (trill) marking is present in the third measure.

53

E. B. (Electric Bass) staff with a whole rest in every measure of the five-measure phrase. Chord markings above the staff are: A maj7(#5), F#Maj7, Fm7, and DbMaj7.

53

D. S. (Double Bass) staff. It features a whole rest in every measure. The text "Simile.." is written in the first measure, and "Fill....." is written in the fourth measure.

C. Dr. (Cymbal) staff with a whole rest in every measure of the five-measure phrase. The text "Simile.." is written below the staff.

53

Cab. (Cymbal) staff with a whole rest in every measure. The text "Simile.." is written below the staff. Accents (>) are placed above the first note of each measure.

B

63

Fl. Musical staff with a treble clef and a key signature of three flats. It contains a whole rest for the first two measures and a whole rest for the next two measures.

63

Vln. and Vla. Musical staves with treble and alto clefs respectively, and a key signature of three flats. The Violin part has a melodic line starting in the second measure, while the Viola part has a bass line.

63

T. Sx. Musical staff with a treble clef and a key signature of three flats. It features a melodic line with eighth notes and slurs.

63

E.Gtr. and Bdn. Musical staves with treble clefs and a key signature of three flats. The Electric Guitar part includes chord diagrams (Fm7, Bbm7(9), Fm7(9,11), Bbm7, Ab6) and slash marks. The Baritone Saxophone part has a melodic line.

63

T. Sx. Musical staff with a treble clef and a key signature of three flats. It features a melodic line with eighth notes and slurs.

63

E.B. Musical staff with a bass clef and a key signature of three flats. It includes chord diagrams (Fm7, Bbm7(9), Fm7(9,11), Bbm7, Ab6) and slash marks.

63

D. S. and C. Dr. Musical staves with a double bar line and a key signature of three flats. The Double Bass part includes chord diagrams (Fm7, Bbm7(9), Fm7(9,11), Bbm7, Ab6) and slash marks. The Conga part has a rhythmic pattern with 'x' marks.

63

Cab. Musical staff with a double bar line and a key signature of three flats. It features a rhythmic pattern with 'x' marks and accents.

69

Vln.

Vla.

T. Sx.

E. Gtr.

Bdn.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Cab.

pizz.

f

f

f

f

f

f

Simile....

Simile..

Simile..

Bbm7 F#Maj7 Fm7 Bbm7

Bbm7 F#Maj7 Fm7 Bbm7

Bbm7 F#Maj7 Fm7 Bbm7

Estribillo 2

79

Fl.

79

Vln.

arco

mp

arco

Vla.

mp

79

T. Sx.

mp

79

E. Gtr.

F m7

E♭Maj7

F m7(9)

Bdn.

mp

79

F m7

E♭Maj7

F m7(9)

mp

79

F m7

E♭Maj7

F m7(9)

mp

79

D. S.

Fill.....

79

C. Dr.

79

Cab.

84

Fl.

Vln.

Vla.

T. Sx.

E. Gtr. E_bMaj7 $Fm7(9)$

Bdn.

E_bMaj7 $Fm7(9)$

E. B. E_bMaj7 $Fm7(9)$

D. S. *Simile...*

C. Dr. *Simile..*

Cab. *Simile..*

89

Fl.

Vln.

Vla.

T. Sx.

E. Gtr.

Bdn.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Cab.

89 EbMaj7 Fm7(9) EbMaj7

89 EbMaj7 Fm7(9) EbMaj7

89 EbMaj7 Fm7(9) EbMaj7

89

94

Fl.

Vln.

Vla.

T. Sx.

E. Gtr.

Bdn.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Cab.

Fm7(9) DbMaj7

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

99

Vln.

Vla.

T. Sx.

E. Gtr.

Bdn.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Cab.

mp

mp

mp

mp

Bbm7

Bbm7

Bbm7

Simile...

B1

104

mp

Vln.

Vla.

T. Sx.

mp

E. Gtr.

Fm Bbm7(9) Fm7(9,11) Bbm7 Ab6 Bbm7

Bdn.

Fm Bbm7(9) Fm7(9,11) Bbm7 Ab6 Bbm7

E. B.

Fm Bbm7(9) Fm7(9,11) Bbm7 Ab6 Bbm7

D. S.

C. Dr.

Cab.

110

Vln. *pizz.*

Vla. *f* *pizz.* Impro.....

T. Sx.

E.Gtr. F#Maj7 Fm7 Bbm7 F7/A Bbm7

Bdn.

E.B. F#Maj7 Fm7 Bbm7 F7/A Bbm7

D. S. *Simile..*

C. Dr. *Simile..*

Cab. *Simile..*

116

1.

Vln.

Vla.

T. Sx.

E.Gtr.

Bdn.

E.B.

D. S.

C. Dr.

Cab.

Ab6 Gm7b5 F#Maj7 Fm7

Ab6 Gm7b5 F#Maj7 Fm7

Ab6 Gm7b5 F#Maj7 Fm7

Fill.....

Salida

121

2.

arco

Vln.

121

Vla.

T. Sx.

121

E. Gtr.

121

Bdn.

121

121

E. B.

121

D. S.

121

C. Dr.

121

Cab.

121

E°

F m7/Eb

E°

F m7/Eb

E°

F m7/Eb

Simile...

Simile...

Simile...

132

Fl. Fill..... *p*

Vln. *p* *mf* *diminuendo* *p*

Vla. *p* *mf* *diminuendo* *p*

T. Sx.

E. Gtr. 132 Fm7/Eb Dm7b5 G7 Cm(Maj7) *p* Cm(Maj7)

Bdn. *p* Cm(Maj7)

E. B. 132 Fm7/Eb Dm7b5 G7 Cm(Maj7) *diminuendo* *p*

D. S. 132 *diminuendo* *p*

C. Dr. Fill en platillos *p* Fill

Cab. 132

Wasi

Damian Tayupanda

Intro

♩ = 120

The score is for an 8-measure introduction in 6/8 time, marked with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one flat (Bb). The instruments and their parts are as follows:

- Quena:** Rests throughout the introduction.
- Trumpet in Bb:** Rests throughout the introduction.
- Alto Sax:** Rests throughout the introduction.
- Tenor Sax:** Rests throughout the introduction.
- Trombone:** Rests throughout the introduction.
- Bandolin:** Rests throughout the introduction.
- Electric Guitar:** Plays a series of chords: Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, BbMaj7, A7, Dm7, and FMaj7(9)/C. The last three measures are marked with slashes, indicating a continuation of the pattern.
- Piano:** Plays a melodic line starting with a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, and D5. The first measure is marked with a piano (*mp*) dynamic.
- Electric Bass:** Rests throughout the introduction.
- Drum Set:** Features cymbal effects, represented by diagonal slashes in the staff.
- Conga Drums:** Rests throughout the introduction.
- Cerrero de plástico:** Rests throughout the introduction.
- Cowbell:** Rests throughout the introduction.
- Shekere:** Rests throughout the introduction.

Wasi

A

2

Qn. *mf*

B \flat Tpt. *mp*

A. Sx.

T. Sx.

Tbn. *mp*

Bdn.

E. Gtr.

Bm7b5 B \flat Maj7 A7 Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5 B \flat Maj7 A7

Bm7b5 B \flat Maj7 A7 Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5 B \flat Maj7 A7

mf mp

Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5 B \flat Maj7 A7

E. B.

Simile.. Puede realizar variaciones conforme avance el tema.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

This musical score is for the piece 'Wasi' and is the third page of the score. It features a variety of instruments and a guitar with chord diagrams. The score is divided into measures, with a rehearsal mark '13' at the beginning of each staff. The instruments and their parts are as follows:

- Qn. (Trumpet):** Melodic line in the first staff, starting with a dotted quarter note and eighth notes.
- B \flat Tpt. (Trumpet):** Melodic line in the second staff, starting with a quarter note and eighth notes.
- A. Sx. (Saxophone):** Melodic line in the third staff, starting with a quarter note and eighth notes.
- T. Sx. (Saxophone):** Melodic line in the fourth staff, starting with a quarter note and eighth notes.
- Tbn. (Tuba):** Melodic line in the fifth staff, starting with a dotted quarter note and eighth notes.
- Bdn. (Bass Drum):** Indicated by a flat line in the sixth staff.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Chord diagrams in the seventh staff: Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, B \flat Maj7 A7, Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5.
- E. B. (Electric Bass):** Chord diagrams in the eighth staff: Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5, B \flat Maj7 A7, Dm7, FMaj7(9)/C, Bm7b5.
- D. S. (Drum Set):** Indicated by a flat line in the ninth staff.
- C. Dr. (Cymbal):** Indicated by a flat line in the tenth staff.
- Clv. (Clavichord):** Indicated by a flat line in the eleventh staff.
- C. Bl. (Contra Bass):** Indicated by a flat line in the twelfth staff.
- Cab. (Cymbal):** Indicated by a flat line in the thirteenth staff.

The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and rehearsal marks '13' at the beginning of each staff. The guitar and bass parts include specific chord diagrams for each measure.

Wasi

4

20

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mp

B \flat Maj7 A7 Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5 A7(#9) Dm7

A7(#9) Dm7

B \flat Maj7 A7 Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5 A7(#9) Dm7

Chord diagrams for guitar are provided for the E. Gtr. and E. B. parts.

26

Qn.

26

B \flat Tpt.

mp *mf* *mp*

26

A. Sx.

mp *mf* *mp*

26

T. Sx.

mp *mf* *mp*

26

Tbn.

mp *mf* *mp*

26

Bdn.

26

E. Gtr.

FMaj7(9)/C Bm7b5 B \flat Maj7 A7 Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5

p. Simile..

26

FMaj7(9)/C Bm7b5 B \flat Maj7 A7 Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5

26

FMaj7(9)/C Bm7b5 B \flat Maj7 A7 Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5

E. B.

26

D. S.

Simile..

26

C. Dr.

Simile..

26

Clv.

26

C. Bl.

26

Cab.

Wasi

6

32

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

B \flat Maj7 A7 Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5

B \flat Maj7 A7 *mp* Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5 B \flat Maj7 A7

B \flat Maj7 A7 Dm7 FMaj7(9)/C Bm7b5 B \flat Maj7 A7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Wasi'. It features ten staves for various instruments: Qn. (Trumpet), B \flat Tpt. (Trumpet), A. Sx. (Saxophone), T. Sx. (Saxophone), Tbn. (Tuba), Bdn. (Bass Drum), E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), D. S. (Drum Set), C. Dr. (Cymbal), Clv. (Clavichord), C. Bl. (Clarinet), and Cab. (Cymbal). The score is in 6/8 time and begins at measure 32. The key signature has one flat (B \flat). The guitar part includes chord diagrams for B \flat Maj7, A7, Dm7, FMaj7(9)/C, and Bm7b5. The electric bass part includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) over the Dm7 chord. The drum parts show rhythmic patterns for the drum set and cymbals.

B

39

Qn. *mp* *mf*

B \flat Tpt. *mp*

A. Sx. *mp* *mf* *tr*

T. Sx. *mp* *mf* *tr*

Tbn. *mp* *mf*

Bdn.

E. Gtr. *B \flat Maj7 Amin7* *Gm7* *C7* *B \flat Maj7* *A7* *Dm7* *Am7/C*

39 *B \flat Maj7 Amin7* *Gm7* *C7* *B \flat Maj7* *A7* *Dm7* *Am7/C*

39 *B \flat Maj7 Amin7* *Gm7* *C7* *B \flat Maj7* *A7* *Dm7* *Am7/C*

E. B.

D. S.

C. Dr.

39

Clv.

C. Bl.

Cab.

Wasi

8

45

Qn. *mp* *f*

B \flat Tpt. *mp* *mf*

A. Sx. *mp* *mf*

T. Sx. *mp* *mf*

Tbn. *mp* *mf*

Bdn.

E. Gtr. *mp* *mf*

E. B. *mp* *mf*

D. S. *mp* *mf*

C. Dr. *mp* *mf*

Clv.

C. Bl.

Cab.

Chord symbols: G7/B, B \flat $^\circ$, A7(b9), B \flat Maj7, Amin7, Gm7, C7, B \flat Maj7, A7

51

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

Dm7 Am7/C G7/B B \flat C \sharp 7 Dm7 C \sharp 7 A7(#9)

Dm7 Am7/C G7/B B \flat C \sharp 7 Dm7 C \sharp 7 A7(#9)

Dm7 Am7/C G7/B B \flat C \sharp 7 Dm7

Simile..

Simile..

Fill.....

Solo de Guitarra Electrica

Wasi

10
57

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

Dm7 Dm/C# Dm7/C Bm7b5

Dm7 Dm/C# Dm7/C Bm7b5

Dm7 Dm/C# Dm7/C Bm7b5

Simile.. Puede realizar variaciones

Simile..

Simile..

Simile..

Fill.....

65

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

Dm7

Dm7/C \sharp

Dm7/C

Bm7b5

Dm7

Dm/C \sharp

FMaj7/C

Bm7b5

Dm

Dm/C \sharp

FMaj7/C

Bm7b5

Dm

Dm/C \sharp

FMaj7/C

Bm7b5

Fill.....

Simile..

Wasi

12

Solo de Quena

73

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

Dm7 Dm7/C \sharp Dm7/C Bm7b5

Simile...

Dm7 Dm/C \sharp Dm7/C Bm7b5

Dm Dm/C \sharp Dm7/C Bm7b5

Simile..

>> / >> / >> / >> / >> / >> / >> / >> /

81

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

Dm7 Dm7/C \sharp Dm7/C

Dm7 Dm/C \sharp Dm7/C B \flat Maj7 A7(\sharp 9) Dm7(11)

Dm Dm/C \sharp Dm7/C B \flat Maj7 A7(\sharp 9) Dm7(11)

Dm Dm/C \sharp Dm7/C B \flat Maj7 A7(\sharp 9) Dm7(11)

Bandolin y solo palmas

Wasi

14
88

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

96

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

Em7 E7 Am7 F \sharp m7b5/A B7 Em7 F \sharp 7

Dm7 D7 Gm7 Em7b5/G A7 Dm7 E \natural 7

D7 Gm7 Em7b5/G A7 Dm7 E \natural 7

D7 Gm7 Em7b5/G A7 Dm7 E \natural 7

Simile..

Simile..

Simile..

Wasi

18

120

Qn.

B^b Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

mf

mf

Dm7 D7 Gm7 Em7b5/G A7 Dm7 E*7

Dm7 D7 Gm7 Em7b5/G A7 Dm7 E*7

Dm7 D7 Gm7 Em7b5/G A7 Dm7 E*7

>/> >/ >/> >/ >/> >/ >/ >/> >/ >/> >/ >/ >/> >/ >/

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Wasi'. It features ten staves for various instruments: Qn. (Trumpet), B^b Tpt. (Trumpet), A. Sx. (Saxophone), T. Sx. (Saxophone), Tbn. (Tuba), Bdn. (Bass Drum), E. Gtr. (Electric Guitar), E. B. (Electric Bass), D. S. (Drum Set), C. Dr. (Cymbal), Clv. (Clavichord), C. Bl. (Contra Bass), and Cab. (Cymbal). The score is in 4/4 time with a tempo of 120. The key signature has one sharp (F#). The Qn. staff has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Tbn. staff has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The E. Gtr. staff has a chord chart with the following chords: Dm7, D7, Gm7, Em7b5/G, A7, Dm7, E*7. The E. B. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The D. S. and C. Dr. staves have a rhythmic pattern of eighth notes. The Clv. and C. Bl. staves have a rhythmic pattern of eighth notes. The Cab. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

128

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

Dm7 A7 Dm7

128

Dm7

Montuno

A7 Dm7

E. B.

128

D. S.

C. Dr.

128

Clv.

C. Bl.

Cab.

143

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

A7(#9) Dm

143

Dm7 C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6

E. B.

143

D. S.

C. Dr.

143

Clv.

C. Bl.

Cab.

156

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

mf

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

156

Dm7 C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6 B \flat Maj7 A7

156

Dm7 C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6 B \flat Maj7 A7

156

D. S.

C. Dr.

156

Clv.

C. Bl.

Cab.

Wasi

24

164

Qn.

B♭ Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

Dm7 C6 B♭Maj7

Dm7 C6 B♭Maj7

mp f

mp f

mp f

mp f

+

o

+

o

+

o

Wasi

26

175

Qn.

B^b Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

B^bMaj7 A7 Dm7 C6 B^bMaj7 A7

B^bMaj7 A7 Dm7 C6 B^bMaj7 A7

B^bMaj7 A7 Dm7 C6 B^bMaj7 A7

181

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

Dm7 C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6

181

E.B.

181

D. S.

C. Dr.

181

Clv.

C. Bl.

Cab.

Wasi

28

187

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

B \flat Maj7 A7 Dm7 C 6 B \flat Maj7 A7 Dm7

B \flat Maj7 A7 Dm7 C 6 B \flat Maj7 A7 Dm7

B \flat Maj7 A7 Dm7 C 6 B \flat Maj7 A7 Dm7

Simile..

Simile..

Simile..

194

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

194

C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6 B \flat Maj7 A7

194

C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6 B \flat Maj7 A7

194

E. B.

194

D. S.

C. Dr.

194

Clv.

C. Bl.

Cab.

Wasi

30

201

Qn. *ff*

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

201

201

E. B.

201

D. S.

C. Dr.

201

Clv.

C. Bl.

Cab.

Dm7	C6	B \flat Maj7	A7	Dm7	C6	B \flat Maj7	A7
-----	----	----------------	----	-----	----	----------------	----

209

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

Dm7 C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6

Dm7 C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6

Dm7 C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6

Wasi

F

32

215

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

B \flat Maj7 A7

B \flat Maj7 A7 Dm7 C 6 B \flat Maj7 A7

215

B \flat Maj7 A7

Montuno..

E. B.

D. S.

Fill.....

C. Dr.

215

Clv.

C. Bl.

Cab.

221

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

Dm7 C6 B \flat Maj7 A7 Dm7 C6 B \flat Maj7 A7

221

E.B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

Simile..

Simile,,

Wasi

34

229

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

229

Dm7

A7(#9)

Dm

229

Dm7

A7(#9)

Dm

229

D. S.

C. Dr.

229

Clv.

C. Bl.

Cab.

G

235

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

235

Montuno

E.B.

D. S.

C. Dr.

235

Clv.

C. Bl.

Cab.

Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

Simile...

Simile..

Simile..

Simile..

Wasi

36

242

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

Simile..

248

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

E. B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

Wasi

38

254

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

A7 Dm A7 Dm A7 Dm Dm Dm/C# F/C

A7 Dm A7 Dm A7 Dm Dm Dm/C# F/C

A7 Dm A7 Dm A7 Dm Dm Dm/C# F/C

A7 Dm A7 Dm A7 Dm Dm Dm/C# F/C

The musical score is arranged in a multi-staff format. The top staff is for the Qn. (Quadrant), followed by B \flat Tpt., A. Sx., T. Sx., Tbn., Bdn., E.Gtr., E.B., D. S., C. Dr., Clv., C. Bl., and Cab. The guitar parts (E.Gtr., E.B.) include chord diagrams for A7 and Dm, and a sequence of chords: A7, Dm, A7, Dm, A7, Dm, Dm/C#, F/C. The percussion parts (D. S., C. Dr., Clv., C. Bl., Cab.) are marked with slashes, indicating rhythmic patterns. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B \flat).

Wasi

H

div.

260

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E. Gtr.

A 7(#9)

260

A 7(#9)

Dm

F Maj7

A 7

260

A 7(#9)

Dm

F Maj7

A 7

E. B.

260

D. S.

C. Dr.

260

Clv.

C. Bl.

Cab.

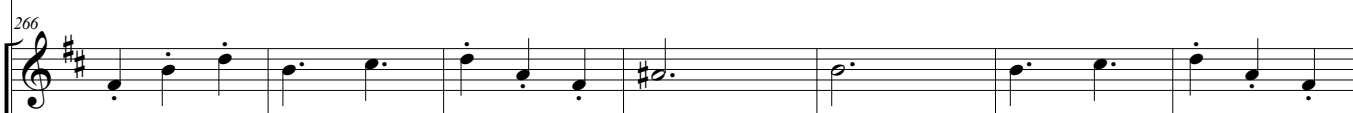
Wasi

40

266

Qn. 

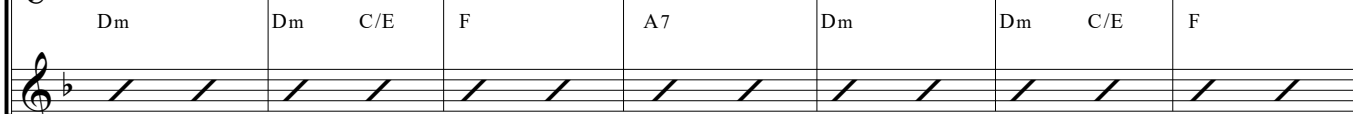
B \flat Tpt. 

A. Sx. 

T. Sx. 

Tbn. 

Bdn. 

E.Gtr. 

Dm Dm C/E F A7 Dm Dm C/E F

Dm7 Dm C7/E FMaj7 A7 Dm7 Dm C7/E FMaj7

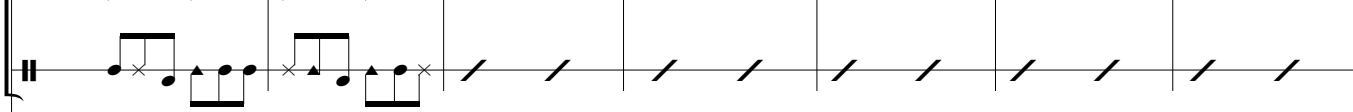


Dm7 Dm C7/E FMaj7 A7 Dm7 Dm C7/E FMaj7

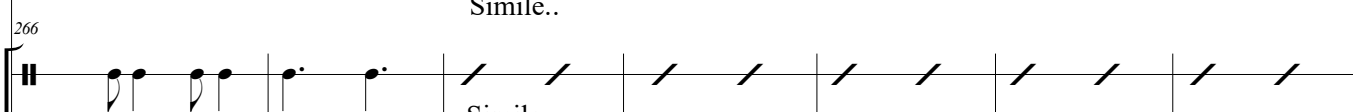
E.B. 

D. S. 

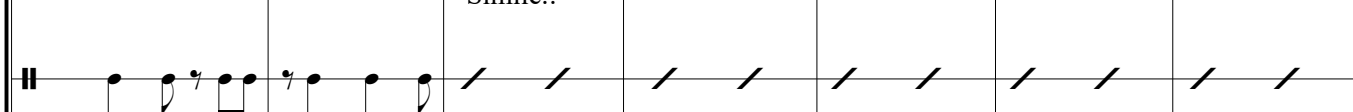
Simile..

C. Dr. 

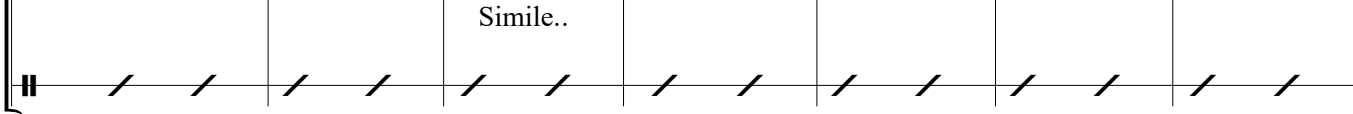
Simile..

Clv. 

Simile..

C. Bl. 

Simile..

Cab. 

Simile..

273

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

A7 Dm Dm C/E F A7 Dm

A7 Dm7 Dm C7/E FMaj7

A7 Dm7 Dm C7/E FMaj7 A7 Dm

Fill.....

Wasi

42

279

Qn.

B \flat Tpt.

A. Sx.

T. Sx.

Tbn.

Bdn.

E.Gtr.

E.B.

D. S.

C. Dr.

Clv.

C. Bl.

Cab.

A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7

Simile,,

Simile..

Simile..

286

Qn.

286

B \flat Tpt.

286

A. Sx.

286

T. Sx.

286

Tbn.

286

Bdn.

286

E. Gtr.

286

E. B.

286

D. S.

286

C. Dr.

286

Clv.

286

C. Bl.

286

Cab.

Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7

Dm A7 Dm A7 Dm A7 Dm A7

