



# **UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

## **Escuela de Artes Musicales y Sonoras**

Presentación Artística de 45 minutos con Componente de Investigación

### **CREACIÓN DE UN ENSAMBLE EXPERIMENTAL DE SONORIDADES PURUHÁES Y COMPOSICIÓN DE 6 TEMAS INICIALES.**

Para obtener el Título de:

### **Licenciado en Artes Musicales y Sonoras**

Autor:

**Dylan Moisés Vargas Santillán**

GUAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2021

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

Yo, Dylan Moisés Vargas Santillán, 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.



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.

Juan Carlos Franco Cortez  
Tutor del Proyecto

Andrés Mauricio Noboa Cabezas  
Miembro del tribunal de defensa

Roberto Carlos Moscoso Hurtado  
Miembro del tribunal de defensa

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a mi padre Geovanny Vargas y a mi madre Mayra Santillán por el apoyo incondicional a la música, gracias por mostrarme las dificultades que la vida te pone en frente, también quiero agradecer a mi hermana Alejandra por ser otro pilar fundamental en mi crecimiento, sin ti no hubiese conocido la música, aunque no seguiste este camino fuiste mi primera inspiración, agradezco a mi abuelo Fausto, a mi abuelo Moisés, a mi abuela Rosa y a mi abuela Nelly, por siempre cuidar de mi e incentivar mis sueños imposibles. Gracias a mis hermanos de otros padres, Luis, Erick, Anahí, Edgar, Freddy, Kevin, Francisco, David y Fabián, sin ustedes la vida no fuera tan placentera. Agradezco a los miembros del ensamble experimental: Robert Espinoza y Daniel Cargua, a ustedes quiero decirles que la música nos bendiga en este nuevo camino que empezamos. Agradezco a Andrés Novillo y Alejandra López por el soporte en cámaras y edición de videos. Agradezco a Rubén Molina y Jonathan Carrasco por incentivar me y ser el ejemplo para estudiar música. Agradezco especialmente a mis maestros Andrés Noboa y David Villarreal por mostrarme el camino guitarrístico y musical, por educar mis manos y mis oídos. Agradezco a mi tutor Juan Carlos Franco por ser la fuente de inspiración principal para orientarme hacia la investigación. Agradezco a Mario Godoy por ser de los únicos Riobambeños que se atrevieron a investigar la música Puruhá. Agradezco a todos los maestros que he tenido en mi vida y me han mostrado que el camino de la enseñanza es el único camino que nos llevara a formar mejores personas y una mejor sociedad.

Agradezco a la Universidad de las Artes simplemente por existir.

## **DEDICATORIA**

Dedicada al pueblo Puruhá y a los jóvenes compositores riobambeños...

## **ABSTRACT**

The following work is researched and composed to form an experimental ensemble with Puruhaes sounds, including musical aspects of the culture in question that can be appreciated, such as melodies, rhythms, and instrumentation. The research process is grounded on the raising of tones, during programmed visits to different communities of Puruhá origin, such as the Maguazo community located near to Guamote or Cacha community in Riobamba, among others, the compositional part consists of the fusion of "Puruhá" sounds or rhythms, with forms based on different kinds of harmony, and even textual programming in SuperCollider. Resulting in 6 works to be performed by the Puruháes Sounds Experimental Ensemble. The purpose of this compositional/investigative process is to provide to the young composers of the city with different traditional sound resources of the territory surrounding Riobamba fused with different types of harmonies and sound proposals.

**Keywords:** experimental ensemble of puruháes sounds, rising of tones, sound resources, harmonic and sound proposals.

## RESUMEN

El siguiente trabajo compositivo es dado con la finalidad de formar un ensamble experimental con sonoridades Puruháes, entre los cuales se podrán apreciar varios aspectos musicales de la cultura en cuestión, tales como melodías, ritmos, instrumentación. El proceso investigativo está basado en el levantamiento de tonos durante visitas programadas a diferentes comunidades de origen Puruhá, como por ejemplo la comunidad de “Maguazo” ubicada cerca del cantón “Guamote” o la comunidad de “Cacha” en el cantón Riobamba, entre otras... La parte compositiva consiste en el empaste de las sonoridades o ritmos Puruháes analizados, con composiciones basadas en armonía tonal, modal, negativa, e incluso programación textual en Super Collider. Dando como resultado 6 obras a ser ejecutadas por el Ensamble Experimental de Sonoridades Puruháes. El fin de este proceso compositivo/investigativo, es brindar a los jóvenes compositores de la ciudad, diferentes recursos sonoros identitarios del territorio aldaño a Riobamba fusionados con diferentes tipos de propuestas armónicas y sonoras.

**Palabras clave:** ensamble experimental de sonoridades puruháes, levantamiento de tonos, recursos sonoros, propuestas armónicas y sonoras.

<b>ÍNDICE</b>	
<b>AGRADECIMIENTO</b> .....	<b>4</b>
<b>DEDICATORIA</b> .....	<b>5</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>6</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>7</b>
<b>CAPITULO 1</b> .....	<b>10</b>
<b>JUSTIFICACIÓN:</b> .....	<b>10</b>
<b>ANTECEDENTES:</b> .....	<b>11</b>
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>14</b>
<b>LA TRADICIÓN ORAL</b> .....	<b>14</b>
<b>LOS TONOS ANDINOS</b> .....	<b>15</b>
<b>EL YUMBO Y EL DANZANTE.</b> .....	<b>15</b>
<b>LA MÚSICA ANCESTRAL LIGADA A NUEVAS PROPUESTAS CREATIVAS.</b> .....	<b>17</b>
<b>ALEX ALVEAR</b> .....	<b>17</b>
<b>MARIELA CONDO</b> .....	<b>17</b>
<b>LOS NIN</b> .....	<b>17</b>
<b>OBJETIVO GENERAL</b> .....	<b>18</b>
<b>ESPECÍFICOS</b> .....	<b>18</b>
<b>METODOLOGÍA:</b> .....	<b>18</b>
<b>CAPITULO 2: LOS PURUHÁES Y SU MÚSICA</b> .....	<b>19</b>
<b>LOS PURUHÁES</b> .....	<b>19</b>
<b>LA CHACANA</b> .....	<b>19</b>
<b>EL INTI RAYMI</b> .....	<b>20</b>
<b>MÚSICA PURUHÁ</b> .....	¡Error! Marcador no definido.
<b>RITMOS:</b> .....	<b>21</b>
<b>EL YUMBO:</b> .....	<b>22</b>
<b>EL DANZANTE</b> .....	<b>23</b>
<b>EL SANJUANITO</b> .....	<b>23</b>
<b>EL CARNAVAL</b> .....	<b>24</b>
<b>EL JAHUAY</b> .....	<b>24</b>
<b>FUNCIÓN RITUAL:</b> .....	<b>25</b>
<b>INSTRUMENTOS TRADICIONALES</b> .....	<b>25</b>

<b>DESCRIPCIÓN ORGANOLÓGICA:</b> .....	<b>26</b>
<b>BOMBO:</b> .....	<b>26</b>
<b>PINGULLO:</b> .....	<b>26</b>
<b>CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA PURUHÁ:</b> .....	<b>27</b>
<b>MUESTRA DE TONOS LEVANTADOS Y TRANSCRIPCIONES</b> .....	<b>28</b>
<b>CAPITULO 3: PROPUESTA COMPOSITIVA</b> .....	<b>38</b>
<b>COMPOSICIONES:</b> .....	<b>38</b>
<b>OBRA 1: LIVE CODING</b> .....	<b>38</b>
<b>OBRA 2: DESIERTO</b> .....	<b>40</b>
<b>OBRA 3: DIABLO</b> .....	<b>41</b>
<b>OBRA 4: LORENZO MOROCHO</b> .....	<b>46</b>
<b>OBRA 5: PEDRO JANETA</b> .....	<b>49</b>
<b>OBRA 6: FRÁGIL(YUMBO)</b> .....	<b>50</b>
<b>CONCLUSIONES:</b> .....	<b>51</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA:</b> .....	<b>53</b>
<b>ANEXOS:</b> .....	<b>54</b>

## CAPITULO 1

### JUSTIFICACIÓN:

Este proyecto de titulación fue planteado debido a que los estudios sobre la música Puruhá son muy escasos. En la actualidad los tonos del asentamiento Cacha-Riobamba están desapareciendo, según el testimonio del informante calificado Lorenzo Morocho.<sup>1</sup> Solo existen dos personas ejecutantes de pingullo y bombo en la comunidad. Los tonos levantados fueron estudiados para incorporarlos en la composición de 6 piezas musicales para el ensamble experimental de sonoridades puruhá, con la finalidad de aportar al desarrollo de las artes musicales en el Ecuador y a la vez dejar un archivo sonoro de la música ancestral Puruhá.

También aportará en el crecimiento de la escena musical riobambeña y ecuatoriana, dotando de identidad y recursos a los jóvenes músicos compositores de la ciudad, asimismo, mantendrá un legado ancestral ligado a la música de esta zona, prolongando la existencia de las manifestaciones sonoras puruhá y brindando diversas maneras de propagar dichas sonoridades hacia el país mediante la difusión de los productos obtenidos en redes sociales y medios de comunicación.

---

<sup>1</sup> Informante calificado: Lorenzo Morocho, músico de Cacha, Riobamba, Chimborazo.

## ANTECEDENTES:

En concordancia con Juan Mullo en su ensayo “*Etnomusicología ecuatoriana*”<sup>2</sup>, la investigación etnomusicológica en el Ecuador inició de la mano de Pedro Travesari (1874-1956) y Segundo Luis Moreno (1882-1972), quienes fueron los grandes musicólogos del siglo XIX y XX, Travesari fue el primer músico investigador que acuñó el concepto de pentafonía en la música indígena andina ecuatoriana en el año 1899. Tiempo después Moreno indicó que el mismo sistema musical se encuentra estructurado por tri, tetra, penta, hexa y heptafonías. Haciendo una comparación de época con el libro “*Haciendas y pueblos de la sierra ecuatoriana*”<sup>3</sup> de Wilson Miño, se puede confirmar que Travesari nació en la época de los terratenientes locales tradicionales (1870-1921) mientras que Moreno en la época de los terratenientes locales no tradicionales (1880-1930), este factor ayudó de gran manera a ambos en sus investigaciones y trabajos de campo debido a la gran cantidad de población indígena que trabajaba en las haciendas, un hecho muy diferente al contexto actual.

En la década de los 80’s el investigador Carlos Coba bajo la edición del “Instituto Otavaleño de Antropología”, lanza su libro: “*Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*”<sup>4</sup> de la serie cultura popular, en el cual se puede apreciar una gran cantidad de información organológica de una amplia gama de instrumentos presentes en el país, entre los parámetros mostrados por Coba para el análisis instrumental destacan: Historia, localización, descripción, construcción, sonido, usos y funciones rituales. En el capítulo II del texto el autor

---

<sup>2</sup> Mullo Sandoval, Juan, «Etnomusicología ecuatoriana», Edo, revista musical, n.º 8 (2011): 110-118.

<sup>3</sup> Wilson Miño, *Haciendas y pueblos de la sierra ecuatoriana* (Quito: Flacso, 1985), 75.

<sup>4</sup> Carlos Alberto G. Coba Andrade, *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador* (Otavalo: Instituto otavaleño de antropología, 1981), 83-103.

muestra cuatro familias de instrumentos, las cuales son: Idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos.

Como referente investigativo, Juan Carlos Franco Cortez realizó una amplia variedad de estudios en diferentes regiones de la nación, entre los cuales destacan, la investigación etnomusicológica de los pueblos “Siekopai”, “Shuar”, “Achuar”, “A’I Cofán”, “Waorani” y la creación del “Atlas Sonoro de los pueblos y nacionalidades del Ecuador”, entre otros, Actualmente Franco dicta las cátedras de Historia de las Músicas del Ecuador, Etnomusicología e Historia de la Música de la Antigüedad en la Universidad de las Artes en Guayaquil. Juan Mullo es un etnomusicólogo que se enfocó en el estudio de la ritualidad andina y estudio de culturas mestizas en Quito, es creador del libro “Música Patrimonial del Ecuador”<sup>5</sup> en el cual el autor indica la relación de la música nacional en sus inicios con la división de clases sociales en el siglo XIX o hace diferenciaciones entre conceptos sobre géneros tradicionales brindados por los grandes compositores de lo que se denomina la música nacional.

Como antecedente investigativo dentro de la provincia de Chimborazo, el riobambeño Mario Godoy ha estudiado diferentes aspectos Puruhá importantes. En su libro “*Música Puruhá. Chimborazo Carnaval*”<sup>6</sup> Godoy explica varios ritos de aprendizaje e iniciación musical y creación instrumental dentro de la cultura Puruhá y se enfoca hacia la festividad mestiza del Carnaval. Asimismo, introduce conceptos de temporalidad y ritualidad, Godoy explica varios criterios para clasificar instrumentos musicales. Por otra parte, muestra la ritualidad Puruhá y cuando son utilizados sus repertorios sonoros, explica también conceptos de forma y secuencias musicales dentro de dicha cultura.

---

<sup>5</sup> Juan Mullo, *Música patrimonial del Ecuador* (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009)

<sup>6</sup> Mario Godoy, *Música Puruhá. Chimborazo Carnaval* (Riobamba: Editorial pedagógica Freire, 2016)

William Guncay realizó varias recopilaciones de tonos y fábulas provenientes de asentamientos indígenas chimboracenses llamado: “Tuwamari Chimborazo Markamanta Takinakuna”.<sup>7</sup> En su texto también muestra la poética quichua y abarca conceptos de polifonía y contrapunto. El factor importante de este texto es que cada tono recopilado muestra una localidad específica entre las cuales destacan: Tixán, Cacha, Flores, Chulcunac, Pulucate. Por otra parte, Guncay es creador del libro “Escuela del Bandolín Ecuatoriano”<sup>8</sup> en el cual muestra el contexto histórico de dicho instrumento y como se implementó a las sonoridades ecuatorianas a lo largo de su historia.

---

<sup>7</sup> William Guncay, *Tuwamari Chimborazo Markamanta Takinakuna* (cuentos y partituras de la tradición oral Puruhá), Arreglos y musicalización por William Guncay A., ed. Islas de paz, 2da edición (Riobamba, 2004).

<sup>8</sup> William Guncay, *Escuela del bandolín ecuatoriano* (Quito: Ministerio de cultura del Ecuador, 2012)

## MARCO TEÓRICO

### La tradición Oral

Es la forma que los pueblos sin un método de escritura gráfica encontraron para prevalecer en la historia sus conocimientos o cultura, consiste en la transmisión generacional del saber. Este tipo de transmisión del saber se denomina: “patrimonio inmaterial” y pertenece a los habitantes del territorio de donde este se origina. Mediante la tradición oral se transmite: Música, relatos, leyendas y creencias de un pueblo en un territorio determinado. Según Jan Vansina las tradiciones orales se cimientan de generación en generación y se las nombra también como “no escritas” e indica que este tipo de conocimiento no sufre de falta de verdad si no que debe ser vista dentro de sus limitaciones contextuales, históricas y territoriales.<sup>9</sup> Por ejemplo: a) En la comunidad de Cacha-Riobamba se encuentra uno de los últimos pingulleros del asentamiento, el cual conoce los tonos correspondientes a su territorio, este los aprendió de su tío cuando era joven, escuchando y observando su manera de ejecutarlos, el pingullero utiliza sus tonos para la danza en fiestas rituales específicas en su comunidad; b) Se puede decir que los tonos que el pingullero ejecuta fueron orquestados y variados por distintos músicos arreglistas y llevados a la ciudad, entonces esta música es bailada año tras año en la festividad mestiza del pase del niño, festividad de la cual la mayoría de población católica creyente de la ciudad (no pertenecientes al asentamiento Cacha) participa y danza con la música implantada años antes hacia la colectividad. En la música de tradición oral, las manifestaciones sonoras varían dependiendo de la ubicación geográfica al cual estas se encuentren ligadas, lo que la música andina, música afro, música carnática comparten, es la no necesidad de un sistema de notación o escritura musical a diferencia de la música occidental.

---

<sup>9</sup> Jan Vansina, *La tradición oral* (Barcelona: Labor, 1968)

## Los tonos Andinos

Los tonos andinos “son sistemas de clasificación del sonido” que dependen del territorio al cual estos se encuentren ligados, los países que destacan en la pertenencia de tonos andinos son Ecuador, Perú y Bolivia. En el caso específico de Ecuador se pueden encontrar diversos ritmos ligados a los tonos andinos: Yumbo, Danzante, Jahuay, San Juanito, Carnaval, Yaraví, Fandango, entre otros. Para la descripción de los tonos mencionados anteriormente me remitiré específicamente a los encontrados en la zona de investigación: yumbo y danzante.

### El Yumbo y El Danzante.

El yumbo es un género musical orientado hacia la danza.

Según Carlos Coba en “Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador”:

[...]Los "yumbos" iban vestidos de blanco: cushma, calzoncillo, faja, pañuelo al cuello y una lanza en la mano. Estas lanzas eran golpeadas contra el suelo o chocaban entre ellas mientras duraba la danza. Las lanzas eran de chonta, color negro. Esta danza duraba de dos a tres horas o mucho más según el recorrido [...] <sup>10</sup>.

Según Gerardo Guevara en “Música patrimonial del Ecuador” de Juan Mullo:

[...]De la época prehispánica, existen dos danzas para Gerardo Guevara que “constituyen la base rítmico-melódica de nuestra tradición musical” (Guevara 1992: 13). Son el yumbo y el danzante; el primero, menciona que proviene del Oriente ecuatoriano y es introducido a la Sierra, sin embargo, reconoce la existencia del yumbo como danza. En el caso del danzante, dice hacer referencia al “hombre que danza”, por ejemplo, los

---

<sup>10</sup> Coba, *Instrumentos...*, 156.

Danzantes de Pujilí, o al ritmo, con un tiempo similar al yumbo. En los dos casos, se comprende que el ritmo está marcado por el tambor o el bombo [...] <sup>11</sup>.

Según Luis Humberto Salgado en “Música patrimonial del Ecuador” de Juan Mullo:

[...]Salgado considera al yumbo y danzante como danzas heliolátricas y preincásicas, ejecutadas en compás binario compuesto (6/8). El yumbo lo considera de movimiento allegro, vivo, y el danzante con movimiento más tranquilo. Para Gerardo Guevara estos dos ritmos serían “la base rítmico-melódica de nuestra tradición musical”, y concretamente el yumbo provendría del Oriente y se introduciría a la Sierra [...] <sup>12</sup>.

Según el coreógrafo Edgar López en “música patrimonial del Ecuador” de Juan Mullo

[...]Su ritmo ceremonial tiene relación con el pulso cardíaco. El danzante se estructura de un pulso largo y otro breve, según la métrica latina es el pie métrico trocaico. El yumbo es justamente a la inversa, una nota breve y otra larga, el pie yámbico. En la ejecución del tamboril o el bombo, instrumentos determinantes en el danzante y el yumbo indígena, es importante la vibración del sig-sig o pajilla colocada en el parche inferior del instrumento, esta pajilla actúa a manera de eco o resorteo, prolongación de la nota larga del golpe en el cuero. Este eco es fundamental para marcar el paso de danza en el ritmo del danzante, le da el tiempo para realizar la figura coreográfica, por ejemplo, levantando el pie en dicha prolongación mientras que el otro asienta y marca el ritmo en el piso [...] <sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Mullo, *Música patrimonial...*, 54.

<sup>12</sup> Mullo, *Música patrimonial...*, 62.

<sup>13</sup> Mullo, *Música patrimonial...*, 64.

## **La música ancestral ligada a nuevas propuestas creativas.**

Juan Carlos Franco en el año 2000 fundó el grupo: Yagé Jazz, el cual dentro de sus sonoridades brinda un tinte peculiar ecuatoriano, con líneas melódicas y ritmos tradicionales provenientes de la Costa, Sierra y Amazonía, Franco logra hibridar esta identidad sonora ecuatoriana con ritmos tradicionales indígenas y mestizos del Ecuador, sin descartar géneros latinoamericanos como bossa-nova, tango y géneros europeos como el flamenco, en la cuestión rítmica se aprecian compases como el de 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/8, entre otros.

### **Alex Alvear**

Alex ha sido un compositor que logra sincretizar los géneros y sonoridades tradicionales en su extensa obra sonora, aparte de su proyecto como compositor solista, Alvear, ha formado agrupaciones como Wañukta Tónico, en la cual muestra una lucha social de los pueblos y nacionalidades, para esto me serviré del tema “Artículo 57”, el cual es un arreglo fundamentado en dicho artículo de la constitución. Una gran manera de hacer la ley música y colectiva.

### **Mariela Condo**

Mariela es la gran cantante del pueblo puruhá, ha colaborado con Alex en varias ocasiones, y no es necesario describir su música, tiene un estilo propio que suena a puruhá desde la cuna, el logro de Mariela es visibilizar a la mujer indígena compositora y tener un estilo propio que bebe de su identidad.

### **Los Nin**

Son una banda imbabureña, logran hibridar las sonoridades de instrumentos andinos como queñas, charangos, bandolines y zampoñas con hip hop e instrumentos actuales. Abordan la composición desde un plano instrumental.

## **Objetivo General**

Crear un ensamble experimental de sonoridades ancestrales basado en los tonos andinos procedentes de asentamientos Puruhá.

## **Específicos**

- 1) Levantar información de campo sobre los tonos andinos del pueblo Puruhá
- 2) Examinar la estructura musical de los tonos andinos
- 3) Componer cuatro piezas musicales basadas en la estructura musical de los tonos andinos

## **Metodología:**

La metodología para la presente investigación ha sido planteada en las siguientes Fases:

1. Recopilación, sistematización y análisis de fuentes bibliográficas, documentales y audiovisuales.
2. Trabajo de campo: Recolección de datos a través de informantes calificados.
3. Sistematización y ordenamiento de la información: análisis de datos y estructuración lógica de los mismos. Proceso compositivo.

## **Técnicas de investigación:**

1. Entrevistas a informantes calificados
2. Grabaciones in situ de tonos
3. Transcripción musical. Se utilizará el sistema de notación occidental.

## **CAPITULO 2: LOS PURUHÁ Y SU MÚSICA**

### **Los Puruhá**

Los Puruhá son un pueblo indígena establecido principalmente en la provincia de Chimborazo, también se encuentra procedencia Puruhá en las provincias de Tungurahua, Bolívar y en menor cantidad en Cotopaxi. Su sistema de organización se basa en comunidades o comunas dirigidas por un Cabildo, se los distingue por ser un pueblo aguerrido y luchador, la vestimenta del hombre se basa en un poncho de lana rojo con rayas, pantalón de tela y sombrero negro, mientras que en el caso de las mujeres, utilizan un anaco, el cual es un tipo de falda indígena que consiste en una tela larga envuelta en la cintura, en la parte superior utilizan una blusa blanca con adornos bordados de colores y chalinas blancas, verdes, negras, rosas dependiendo de la ocasión, también es importante mencionar los adornos que utilizan en su vida diaria, esto consiste en cadenas tejidas de mullos de colores a modo de collar y pulseras al mismo estilo. Su alimentación está basada en los productos que cultivan y extraen de la tierra, tales como hortalizas, cereales, chochos, cebada, machica, arroz de cebada, diferentes variedades de frutas. Para la obtención de proteínas se alimentan de carnes rojas de ganado vacuno y blancas provenientes del cuy y gallinas. En la cuestión de vivienda se puede decir que en tiempos antiguos han sido maestros en la utilización del adobe como material de construcción estructural. Para los techos se usó antiguamente la paja. En la actualidad se conservan pocas casas de este estilo, ahora predomina la estética del ladrillo y cemento.

### **La Chacana**

Mario Godoy justifica a la chacana como la relación que el hombre andino mantiene con el cosmos, muestra también la relación entre los conceptos: “Hanaq Pacha” que significa el mundo

de arriba y “Kay Pacha” este mundo<sup>14</sup>. En la chacana se puede apreciar solsticios, equinoccios y su ciclo agrícola y la separación de los dos mundos anteriormente mencionados. En su etimología, se compone de dos palabras quichuas: Chaka, que significa puente y Hanan, que significa parte superior o arriba, juntando los dos términos se puede decir que la chacana significa puente hacia lo alto, mostrando la dicotomía filosófica de pensamiento del mundo superior y el mundo terrenal del hombre andino, el hombre y la mujer, el arriba y el abajo, el tiempo y espacio.

La chacana posee 4 extremos que representan las 4 direcciones cardinales y 4 estaciones, cada una de estas unido por tres escalones, que representan al mundo de los muertos, al mundo de los vivos y al mundo de los dioses. Dentro de los tiempos andinos establecidos por la chacana existen cuatro festividades rituales llenos de manifestaciones sonoras, las cuales son: Inti, Koya, Kapak y Paukar.

### **El Inti Raymi**

Se tomará especial atención en la festividad del Inti Raymi debido a que en la misma se puede apreciar una mayor cantidad de expresiones sonoras, tanto en la provincia de Chimborazo cuanto en la zona de investigación.

Según el concepto brindado por Juan Mullo en su texto “Música patrimonial del Ecuador”:

[...]La fiesta del Sol es una denominación reciente de finales del siglo XX, cuando los movimientos sociales indígenas reivindican algunos símbolos culturales antes manejados por la cultura occidental y la religión católica, pues anteriormente esta fiesta se conocía con el nombre de San Juan. Comienza con las “vísperas” y, en general, la fiesta corresponde al cambio del ciclo productivo cuando terminan las cosechas y comienza un

---

<sup>14</sup> Godoy, *Chimborazo carnaval...*, 28.

nuevo año agrícola relacionado al cultivo del maíz. La fecha coincide con el solsticio de verano; y, en todos los Andes ecuatorianos, los indígenas mencionan el día del Inti o Padre Sol, como la fiesta grande. Desde épocas prehispánicas y mucho más con la influencia Inca, cuyo eje económico giraba en torno al cultivo del maíz, se realiza esta fiesta con toda la importancia del caso. Con la conquista española, los cronistas manifiestan que la Iglesia hizo coincidir este gran momento para la cultura andina, con el calendario litúrgico católico, sobreponiendo los antiguos rituales indígenas con la celebración del Corpus Christi [...]<sup>15</sup>.

Es importante mencionar que la música Puruhá está ligada a una o varias festividades, los tonos no se tocan en cualquier momento, si no en el momento de la “Fiesta”. En el caso específico de la provincia de Chimborazo, los tonos más utilizados en los “Raymis”, van desde Danzantes, Yumbos, Sanjuanitos y Carnavales. Por otra parte, fuera del Inti Raymi, existe una manifestación sonora ritual al momento de la cosecha de la cebada en el mes de agosto y se denomina “Jahuay, Haway, Jaway o Jaguay” y cumple una función ritual más que festiva.

## MÚSICA PURUHÁ

### **Ritmos:**

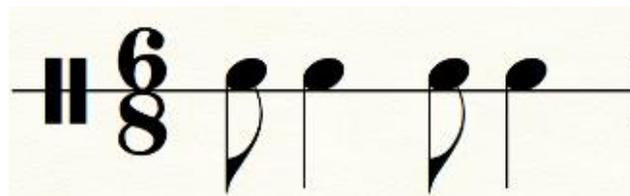
---

<sup>15</sup> Mullo, *Música patrimonial...*, 133.

Los ritmos puruháes en su mayoría tienen dos vertientes métricas expuestas tiempo atrás por Salgado y Guevara<sup>16</sup>, las cuales son: pie métrico yámbico y pie métrico trocaico, sin embargo, existen géneros como el sanjuanito que llevan un pie métrico anapesto. Se utilizará la notación musical occidental para ejemplificar los siguientes ritmos.

### **El Yumbo:**

Mullo indica que el yumbo es un ritmo precursor de otros, debido a que de esta célula rítmica provienen el ritmo del danzante y yaraví, si se explica de manera silábica, se puede llegar a la conclusión de que mantiene constante una silaba corta y una silaba larga gracias a esto se lo denomina un ritmo con pie métrico yámbico. Si se lo explica de manera musical mantendrá un ritmo constante de corchea y negra.

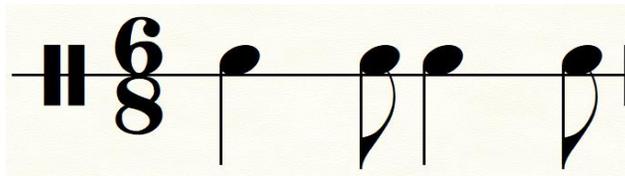


---

<sup>16</sup> Mullo, *Música patrimonial...*, 53-54.

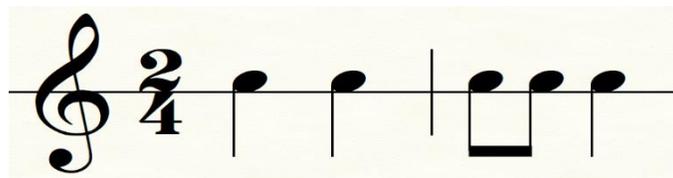
## El Danzante

Es una variación de ritmo del yumbo, presenta una figuración inversa al ritmo presentado anteriormente, al igual que el ritmo anterior si se lo analiza de manera silábica se llega a la conclusión de que es un ritmo trocaico, en términos silábicos presenta una silaba larga y una silaba corta, en términos musicales presenta una negra y una corchea constantes.



## El Sanjuanito

A diferencia de los ritmos presentados anteriormente el sanjuanito presenta un compás binario de 2/4, y su diferencia en cuestión métrica es que lleva cuatro silabas, dos largas al inicio, una corta intermedia y una larga al final.





**Función ritual:**

La música Puruhá también está destinada para diferentes rituales, como, por ejemplo, el funeral de un músico, el matrimonio y diferentes tipos de festividades. Es importante saber que existen rituales para los instrumentos recién creados y para los músicos en iniciación los cuales se encuentran documentados en el libro “Chimborazo Carnaval”<sup>19</sup> de Mario Godoy, Actualmente la música puruhá está destinada hacia las celebraciones rituales: Inti Raymi, Capac Raymi. Muchos de estos tonos están ligados a la festividad religiosa del “Pase del Niño” en la ciudad de Riobamba, aunque la misma no es una fuente con una sonoridad Puruhá pura, ha sido una de las maneras más eficientes de perpetuar estos tonos hasta la fecha.

**Instrumentos musicales tradicionales.**

Los Puruhá usan distintos tipos de instrumentos musicales:

- Bombo Andino
- Chagchas
- Pingullo
- Rondín
- Tamboril
- Zampoñas
- Rondadores
- Quenas.

---

<sup>19</sup> Godoy, *Chimborazo carnaval...*, 33.

### **Descripción organológica:**

En esta sección presentamos las descripciones organológicas de Carlos Coba expuestas en su libro “Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador”. Se explicará con referencia a la orquestación de “chimbucero”<sup>20</sup> de Lorenzo Morocho, quien fue investigado para esta tesis.

### **Bombo:**

Coba clasifica al bombo dentro de los instrumentos membranófonos de percusión<sup>21</sup>, la característica de este es que presenta dos membranas de cuero seco y pelado de animal. Describe al bombo como un aro ahuecado con dos parches unidos por soguillas, indica que el instrumento es de fabricación cacera y difiere en tamaño dependiendo del lugar al cual este proviene. El bombo andino o caja investigado para esta tesis es perteneciente a “Lorenzo Morocho” y presenta características similares a las descritas por Coba, pero con la diferencia de que este tiene incorporado un palo de aproximadamente un centímetro en una de las membranas, el cual funciona a modo de resonador.

### **Pingullo:**

Coba describe al pingullo como un instrumento de soplo, de forma vertical, con canal de insuflación. Por otra parte, menciona al texto “Instrumentos musicales” de Carlos Vega, y dice:

Carlos Vega, en su libro: "Instrumentos Musicales", nos dice: "En cierto modo equivaldría a la francesa flageolet. La voz "pingullo" aparece en 1560, anotada por Fr.

---

<sup>20</sup> Orquestación Puruhá basada en la ejecución simultanea del pingullo y bombo.

<sup>21</sup> Coba, *Instrumentos...*, 88.

Domingo Sto. Tomás. Su variante pincullu se encuentra en Diego González Holguín ...". Nosotros creemos que pingullo es un Instrumento vertical con tres perforaciones de obturación o simplemente dos. El músico toca el pingullo y se acompaña de un tambor y/o tamboril. Su uso es de carácter festivo. Por consiguiente, podemos decir que el pingullo es un Instrumento que pertenece a los aerófonos, es Instrumento de soplo, de filo o flauta, con canal de insuflación, canal interno, aislado, abierto y con agujeros<sup>22</sup>.

El pingullo analizado para esta tesis pertenece a Lorenzo Morocho y tiene las siguientes dimensiones, 35 cm de largo y 3 aproximadamente de diámetro, se puede asegurar que el pingullo tiene una sonoridad penetrante que se puede escuchar a cuerdas de distancia y su sonido no será molesto para el escucha, es por esto por lo que ha sido instrumento musical de acompañamiento para danzas de larga duración. Se consultó con el constructor de instrumentos ancestrales William Sanchez Cañi<sup>23</sup> por la construcción de este tipo de instrumentos y supo informar que normalmente el pingullo se encuentra en tonalidad de Fa mayor o Re menor y en otras ocasiones no muy común en tonalidad de Sol o Mi menor.

### **Características de la música Puruhá:**

La música puruhá está generalmente compuesta de dos partes, A y B las cuales no son simétricas, el caso particular del ejecutante de pingullo o bocina tiene un tono de referencia y va realizando pequeñas variaciones a modo de improvisación, esto se puede apreciar en los tonos de bocina y pingullo levantados para esta tesis por los informantes Morocho y Janeta, la alternancia de las notas es mínima pero notable a la vez. El ejecutante empieza la parte "A" sobre el modo

---

<sup>22</sup> Coba, *Instrumentos...*, 97.

<sup>23</sup> Informante calificado: William Sánchez Cañi, músico y luthier de instrumentos ancestrales, Riobamba, Chimborazo.

inicial y parte “B” sobre el modo secundario, es importante mencionar que, en el caso de las variaciones en la melodía, el ejecutante toca un motivo melódico, acto seguido toca la primera, segunda o tercera nota del motivo inicial omitiendo las pertenecientes a ese lugar como en el ejemplo siguiente:

The image displays a musical score with four staves, each representing a different variation of a melodic motif. The original motif is shown on the first staff, starting with a quarter note followed by two eighth notes, then a quarter note, and finally a quarter note. The subsequent three staves, labeled 'Variación', 'Variación 2', and 'Variación 3', show the motif starting at measures 4, 7, and 10 respectively. In each variation, the first note of the original motif is omitted, and the sequence of notes is shifted to begin at the specified measure number.

### **Muestra de tonos levantados y transcripciones**

Según el análisis de forma a los tonos levantados, se llega la conclusión de que existen tres tipos de tonos en este asentamiento y se mostrarán a continuación en el siguiente orden:

- a) Tonos con una forma variable, dependiendo de la melodía (frases asimétricas entre A y B)
- b) Tonos con una forma estructurada (se diferencia entre partes A y B)

c) Tonos con una sola parte repetitiva.

## Transcripciones

### Tonos Puruháes

Lorenzo Morocho

Dylan Vargas

Pingullo

Bombo

5

9

13

17

Musical notation for measures 17-20. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff shows a rhythmic accompaniment of eighth notes.

21

Musical notation for measures 21-24. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff continues the rhythmic accompaniment of eighth notes.

25

Musical notation for measures 25-28. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff continues the rhythmic accompaniment of eighth notes.

29

Musical notation for measures 29-32. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff continues the rhythmic accompaniment of eighth notes.

33

Musical notation for measures 33-36. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff continues the rhythmic accompaniment of eighth notes.

37

Musical notation for measures 37-40. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

41

Musical notation for measures 41-44. The upper staff continues the melodic line with slurs and ties. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment.

45

Musical notation for measures 45-48. The upper staff includes slurs and ties. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment.

49

Musical notation for measures 49-52. The upper staff continues the melodic line. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment.

53

Musical notation for measures 53-56. The upper staff continues the melodic line. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment.

57

Musical notation for measures 57-60. The top staff is in treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, some with slurs. The bottom staff is in treble clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

61

Musical notation for measures 61-64. The top staff is in treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, some with slurs. The bottom staff is in treble clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

# Transcripciones

## Tonos Puruháes 2

Lorenzo Morocho

Dylan Vargas

### INTRO GENERAL

Pingullo

Bombo

5

A

9

13

17 B

Musical notation for measures 17-20. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. A box labeled 'B' is placed above the second measure of the top staff.

21 A

Musical notation for measures 21-24. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. A box labeled 'A' is placed above the fourth measure of the top staff.

25

Musical notation for measures 25-28. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes.

29

Musical notation for measures 29-32. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes.

33 B

Musical notation for measures 33-36. The top staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. A box labeled 'B' is placed above the fourth measure of the top staff.

37

Musical notation for measures 37-40. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

41

A

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 is marked with a boxed 'A'. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

45

Musical notation for measures 45-48. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

49

Musical notation for measures 49-52. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

53

A

Musical notation for measures 53-56. Measure 53 is marked with a boxed 'A'. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

57 B

Musical notation for measures 57-60. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A box labeled 'B' is placed above the final measure of this system.

61

Musical notation for measures 61-64. The right hand continues the melodic line, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

65 A

Musical notation for measures 65-68. The right hand continues the melodic line, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. A box labeled 'A' is placed above the second measure of this system.

69

Musical notation for measures 69-72. The right hand continues the melodic line, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

# Transcripciones

## Tonos Puruháes 3

Lorenzo Morocho

Dylan Vargas

Bocina

3

5

7

9

11

## CAPITULO 3: PROPUESTA COMPOSITIVA

El ensamble experimental de sonoridades puruháes, está conformado por diferentes secciones instrumentales: cuerdas, instrumentos andinos, vientos tradicionales, vientos metales/maderas, batería, bajo, guitarra, sintetizadores, Super Collider, FoxDot. El proceso de selección musical fue variando con respecto a la propuesta original de incluir músicos de la comunidad, debido a las situaciones pandémicas a las cuales nos enfrentamos se decidió utilizar instrumentos virtuales para la creación de secuencias que acompañaron a la presentación en vivo.

### **Composiciones:**

#### **Obra 1: Live Coding**

Esta obra nace de la necesidad del compositor de incursionar en medios tecnológicos como Super Collider<sup>24</sup> y FoxDot<sup>25</sup>, con la finalidad de interactuar con la computadora a modo de sintetizador e instrumento para la ejecución de fragmentos de tonos Puruhá programados y ejecutados en FoxDot, se aborda este live coding desde la perspectiva del indígena globalizado, enfrentándose a las nuevas tecnologías como a las nuevas modalidades de vida. Se mantiene una esencia puruhá en todas sus capas. Es realizado mediante la ejecución de varios SynthDef en FoxDot y presenta un carácter minimalista en el cual cada motivo e instrumento virtual es ejecutado mediante las sensaciones que va produciendo.

---

<sup>24</sup> Según Wikipedia: **SuperCollider** es un entorno y un lenguaje de programación originalmente publicado en 1996 por James McCartney para síntesis audio en tiempo real y composición algorítmica

<sup>25</sup> Según Gitlab.io: **FoxDot**, se creó en 2015 para intentar abrir las vías de Live Coding para los usuarios que pueden ser nuevos en la programación y desean usarla para crear música rápida y fácilmente. FoxDot es una biblioteca de Python fácil de usar que crea un entorno de programación interactiva y habla con el potente motor de síntesis de sonido, llamado SuperCollider para hacer música. FoxDot programa eventos musicales de una manera sencilla y fácil de usar que hace que la codificación en vivo sea fácil y divertida tanto para los recién llegados como para los veteranos de programación.

Cabe recalcar que los códigos son modificados en vivo mediante la interpretación en computador y la lista de códigos ejecutados al final es la siguiente:

```
Clock.bpm= 180

print(PRhythm([2,(3,8)]))

h2 >> play("xxxxxxxxxx")

h1 >> play("oooooooooooo")

h3 >> play("-----")

print(SynthDefs)

p1 >> nylon([2, 4, 6, 4, 4, 2])

p2 >> space([-2, -4, -6, -4, -4, -2], pan=(-1, 1))

p3 >> soft([2, 4, 6])

p4 >> viola([2, 4, 6])

p5 >> bug([2, 4, 6, 4, 4, 2])

p6 >> sawbass([ 2,4,6,4,6,2,4])

p7 >> sitar([2,4,6])

p8 >>pads([2,4,6])

p9 >>jbass([2, 4, 6])
```

## Obra 2: Desierto

Este tema fue pensado para una clase de armonía 2 y presentado en la revista Tangente no4. Al querer mejorar la idea, por su sonoridad se decidió darle ritmo de Yumbo e incorporar un cuarteto de cuerdas, percusión andina y efectos. Originalmente fue pensado para guitarra eléctrica y corno francés con una forma repetitiva A y B como en la música Puruhá y se muestra a continuación:

### Parte A

Musical score for Parte A, measures 1-7. The score is written in 4/4 time and features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The key signature has one sharp (F#).

Measures 1-2: **Cmaj7(#11)** and **G#maj7(#11)**. Measure 1 contains a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a quarter note (B). Measure 2 contains a quarter note (C), a quarter note (D), and a half note (E).

Measures 3-4: **Dm11** and **G7/D**. Measure 3 contains a triplet of eighth notes (F, G, A) and a quarter note (B). Measure 4 contains a quarter note (C), a quarter note (D), and a half note (E).

Measures 5-6: **Cmaj7(#11)** and **G#maj7(#11)**. Measure 5 contains a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a quarter note (B). Measure 6 contains a quarter note (C), a quarter note (D), and a half note (E).

Measure 7: **B7**, **Eb7**, and **B/C**. The measure contains a quarter note (C), a quarter note (D), and a half note (E). Dynamics: *p* at the start and *f* at the end.

### Parte B

Musical score for Parte B, measures 8-15. The score is written in 4/4 time and features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The key signature has one sharp (F#).

Measures 8-9: **Em7/D**, **F#m7/E**, **Gm7/F**, and **F#m7/E**. Measure 8 contains a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a quarter note (B). Measure 9 contains a quarter note (C), a quarter note (D), and a half note (E). Dynamics: *mf*.

Measures 10-11: **Em7/D**, **Am7/G**, and **Em7/D**. Measure 10 contains a quarter note (C), a quarter note (D), and a half note (E). Measure 11 contains a quarter note (F#), a quarter note (G), and a half note (A).

Measures 12-13: **Em7/D**, **F#m7/E**, **Gm7/F**, and **F#m7/E**. Measure 12 contains a quarter note (C), a quarter note (D), and a half note (E). Measure 13 contains a quarter note (F#), a quarter note (G), and a half note (A).

Measures 14-15: **Em7/D**, **Am7/G**, and **Bm7/A**. Measure 14 contains a quarter note (C), a quarter note (D), and a half note (E). Measure 15 contains a quarter note (F#), a quarter note (G), and a half note (A).

Para la obra final se decidió utilizar instrumentos virtuales que simulen un cuarteto de vientos y el cuarteto de cuerdas fue grabado de manera remota por la violinista Karen Ortega, la violista Joyce Perlaza y el chelista Christian Murillo.

La inspiración de esta obra proviene del siguiente texto:

“Busqué iluminación entre mis orígenes y encontré a mis antepasados en un viaje desértico. En medio del camino, justo entre la selva de cemento y la libertad del campo., hay un pequeño pueblo llamado “Palmira”, De allí surge la historia recurrente del cabello de mi abuelo niño donado al cristo de la iglesia del lugar. De Palmira, también, vienen mis recuerdos de las dunas que rodeaban al pueblo. Al momento del refrigerio, bajaba del auto y corría hacia la arena en búsqueda del silbido del viento en mis oídos; era como si alguien detrás de los árboles más cercanos, lanzara corrientes sonoras directo a mis tímpanos, Me imaginaba con un turbante llegando a un oasis, remontaba milenios y me transportaba a lugares piramidales, desiertos sirios con dátiles en las manos”<sup>26</sup>.

### **Obra 3: Diablo**

El arreglo denominado “Diablo” lleva su nombre debido a que se ha implantado en el imaginario colectivo Riobambeño, acompañado de la danza del Diablo de lata, este tono es de procedencia Puruhá. Esta música fue el primer acercamiento que tuve a la sonoridad puruhá, la cual traté de mantener pura hasta cierto momento. Es un tono bastante conocido en la provincia de Chimborazo en las épocas del “Pase del niño”. Es un “Danzante” que se encuentra en los tonos levantados para esta tesis, del informante Lorenzo Morocho, oriundo de “Cacha”. En la parte

---

<sup>26</sup> Dylan Vargas, «Desierto de Palmira», Revista Tangente, n.º 4 (2019): 5.

melódica se han manipulado algunos tonos originales. Para la introducción decidí tomar un fragmento del tono de inicial de un danzante y desarrollarlo sobre acordes 7sus4 finalizando con un pequeño coro vocal que, de fin a esta sección, pero que no brinda una sensación de final. Para la parte “A” la primera idea de orquestación de este tema fue la de los vientos de una banda de pueblo, que tradicionalmente se presenta con: clarinete, trompeta, trombón y saxos. Al tener 4 voces (vientos) disponibles decidí re armonizar toda la melodía tradicional en acordes de séptima y fue un total fracaso, como lo predijo en alguna clase de armonía el docente “Andrés Noboa” hablando sobre incursiones compositivas en la música tradicional ecuatoriana. Me llevó a la siguiente conclusión; La música tradicional Puruhá en su estructura melódica mantiene mucho de la estructura cordal a la cual se refiere, en ciertas ocasiones logra extenderse hasta la séptima menor (no tan utilizada) y se tensiona hasta la 9na (comúnmente utilizada) y la 11na (muy utilizada). Luego de este análisis logré deducir que debía volver a las triadas en la armonía del cuarteto de vientos, el siguiente paso fue realizar de nuevo el arreglo de vientos, pero en esta ocasión duplicar la 5ta en el bajo.

The image shows a musical score for section A, titled "VARGAS". The score is written for a band and includes the following instruments: Clarinet in B $\flat$ , Trumpet in B $\flat$ , Tenor Sax, Trombone, Piano, Electric Bass, Electric Guitar 1, and Electric Guitar 2. The music is in 6/8 time and consists of 8 measures. The Clarinet and Trumpet parts play a melodic line, while the Tenor Sax and Electric Guitar 2 play a rhythmic accompaniment. The Electric Bass and Piano parts are mostly silent, with the Electric Bass playing a few notes in the first measure. The score is marked with a box containing the letter "A" above the first measure.

En la parte “B” se orquestó para vientos y cuerdas la melodía original, adicionalmente se rearmonizó la tercera repetición, en la primera parte del tono: [BbMaj7(13), Bb/C][ Dm] [ BbMaj7(13) Bb/C], Dm7/F.

The image displays a musical score for measures 39 through 44. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- E.B.** (Electric Bass): Bass clef, playing a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.
- E.Gtr. 1** (Electric Guitar 1): Treble clef, playing a sustained chord.
- E.Gtr. 2** (Electric Guitar 2): Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, playing a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A box labeled "B" is placed above the first measure. Dynamics: *mp*.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, playing a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Dynamics: *mp*.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a sequence of notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Dynamics: *mp*.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a sequence of notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Dynamics: *mp*.
- Perc.** (Percussion): Drum set notation, playing a steady eighth-note pattern. Dynamics: *mf*.
- D. S.** (Double Bass): Drum set notation, playing a steady eighth-note pattern with cross-sticks. Dynamics: *mf*.

La segunda parte de este, en una cadencia frigia: E F G lo que brinda cierta sensación de epicidad, al final de este intento de fusionar estructuras modales con tonos tradicionales.

Diablo 9

The musical score for 'Diablo' on page 9 features the following instruments and parts:

- B♭ Ct.**: Trumpet part with a melodic line.
- B♭ Tpt.**: Trumpet part with a melodic line, marked *mp*.
- T. Sk.**: Trombone part with a melodic line.
- Tbn.**: Trombone part with a melodic line.
- Pno.**: Piano part, which is silent in this section.
- E.B.**: Electric Bass part with a rhythmic line, marked *f*.
- E.Gtr. 1**: Electric Guitar 1 part, which is silent.
- E.Gtr. 2**: Electric Guitar 2 part with a rhythmic line.
- Vln. I**: Violin I part with a melodic line, marked *mp*.
- Vln. II**: Violin II part with a melodic line, marked *mp*.
- Vla.**: Viola part with a melodic line, marked *mp*.
- Vc.**: Violoncello part with a melodic line, marked *f*.
- Perc.**: Percussion part with a rhythmic line.
- D. S.**: Double Bass part with a rhythmic line.

Acto seguido en la parte C(solos), la necesidad de mostrar tonos recolectados brindó la oportunidad de crear riffs de guitarra y bajo, al unísono, lo que otorga una sensación de descanso de los vientos y cuerdas, pero permite el movimiento rítmico de la base. Funciona a modo de puente transicional hacia los solos de vientos.

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'E.B.' and the bottom staff is labeled 'E.Gtr. 1'. Both staves show a sequence of notes and rests, indicating a rhythmic pattern. The notation includes various note values and rests, suggesting a complex rhythmic structure. The staves are connected by a brace on the left side.

Se crearon solos para: Saxo Tenor, Trompeta, Clarinete. Es importante mencionar que en el medio de cada solo, se presenta un fragmento de la parte “A” armonizada. “D” es la parte final, una orquestación de cuerdas, vientos, banda con sonoridad tradicional, armonizado en tríadas, similar a la parte “A”

The image shows a musical score for a piece titled 'Diablo'. The score is divided into two systems, labeled 16 and 17. The instruments listed are B.Ci. (Bass Clarinet), B.Tpt. (Bass Trombone), T.Sk. (Tenor Saxophone), and Tbn. (Tuba). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *p*. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a dense and intricate musical piece. The staves are connected by a brace on the left side.

#### **Obra 4: Lorenzo Morocho**

La forma de este arreglo basado en tonos puruháes para bocina, con ritmo de danzante y funk está basada en 4 grandes partes y una coda como se muestra a continuación: A(tradicional), B(funk), A2(tradicional), C(Tradicional 2 en quena) y Coda( A recortada). Lorenzo Morocho es una recopilación y variación de varios tonos Puruhá interpretados por este músico indígena, lleva el nombre del informante que más ha aportado a esta investigación, en el marco de un trabajo creativo durante los últimos 5 años. Este fue el segundo experimento compositivo, en el cual se busca mantener una sonoridad tradicional, presentando solo la percusión y la guitarra en los primeros instantes de la parte “A”, al ser una forma tradicional compuesta por dos partes, se optó por manipular un tono registrado in situ a Lorenzo Morocho, a fin de crear la segunda sección. Acto seguido, la parte “B” ha sido inspirada en la obra “Longuita Carishina” de Juan Carlos Franco, tutor de esta tesis. En esta obra se logró identificar el punto de fusión entre lo tradicional y lo popular, como un cambio polar de extremos, al pasar de un género tradicional de la música indígena (danzante) a un género contemporáneo (funk) sin algún puente transicional. De esta forma se dio solución a esta sección, con lo cual ya no fue necesario recurrir a un puente transicional como inicialmente se había pensado. Esta herramienta explorada en un primer momento resultó no ser funcional ni brindar organicidad a la composición. Para la parte A2 decidí volver a los tonos puruhá, pero con pequeñas variaciones en el ritmo del bajo. La parte C(tradicional) fue creada originalmente para un ensamble de vientos metales, cosa que iba en contra a la sonoridad andina que venía pensando para esta sección, entonces decidí buscar un intérprete de quenás y zampoñas, lo cual brindó la sonoridad buscada. Se decidió no escribir partitura para este tema, debido a que los músicos del ensamble experimentaron de sonoridades

puruháes no leen partituras, en cambio el trabajo se enfocó en el desarrollo de maquetas y secuencias para la presentación en vivo.

The image displays a DAW interface with a track list on the left and a piano roll view on the right.

**Track List (Left):**

- 1 SWITH
- 2 Piano
- 3 Solo Piano Jazztime
- 4 SUPERCOLLIDER
- 5 Bajo eléctrico
- 6 RESPUESTAS
- 7 MEO FUNK
- 8 GUITARRA armo
- 9 GUITARRA
- 10 GTR
- 11 BATA
- 12 BOMBO
- 13 DANNY
- 14 DANNY
- 15 DANNY
- 16 VIENTOS 2
- 17 VIENTOS 1
- 18 VIENTOS 3
- 19 click/final/orezo

**Piano Roll View (Right):**

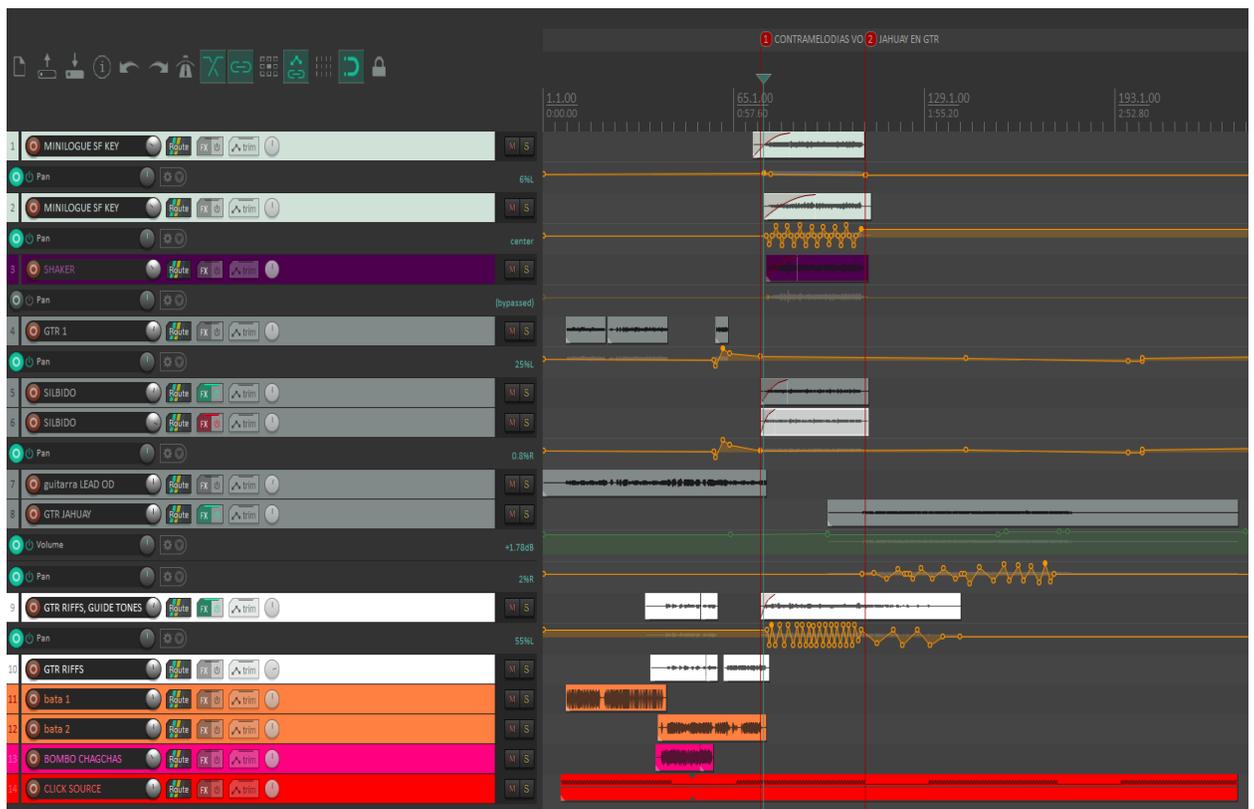
- Timeline: 0:00.00 to 1:11.00
- Tempo: 136 6/8
- Scale: 100 4/4
- Key Signature: 65 1.00 (F major)
- Current Time: 1:24.705
- Zoom: 129.1.00
- Volume: 323.858
- Tempo Signature: 360
- Key Signature: 1 VIENTOS (C major)
- Scale: 180 6/8

**Instrument Details (Bottom):**

- 4.6268: DANNY (Orange)
- 4.6268: VIENTOS 2 (Yellow)
- 4.6268: VIENTOS 1 (Yellow)
- 4.6268: VIENTOS 3 (Yellow)
- 4.6268: click/final/orezo (Grey)
- 4.6268: Volume (Grey)

## Obra 5: Pedro Janeta

Esta obra refleja la imposibilidad de poder encontrar los tonos de “Pedro Janeta” en la montaña durante el tiempo de investigación de campo. Como ya se mencionó, se encontró de casualidad a Pedro, en una esquina mientras se ganaba el sustento diario ejecutando los tonos. Esta fue la razón del presente arreglo, la misma que quiere reflejar la percepción de este personaje con base a los diálogos establecidos con él. Se trata de un hombre fuerte y alegre, lo que se refleja en la parte A(Fortaleza) y B(Alegría), paulatinamente esta parte B va cayendo y transformándose en repeticiones de delay en reversa, creando un ambiente en el cual una guitarra de fondo con octavador es tocada con slide, interpretando un “Jahuay” de fondo. La razón por la cual no se muestra el “Jahuay” orquestado o manipulado es por la connotación ritual que tiene al momento de la cosecha de la cebada.



## Obra 6: Frágil(yumbo)

Este yumbo se compuso posterior a una de las primeras jornadas de campo en la comunidad “Cacha” cuando el investigador había mostrado interés por la cultura Puruhá. Esta composición data de 2019, antes del inicio del Evento “Interactos” organizado por la UArtes en 2019. Los aspectos centrales de esta pieza tratan sobre experiencias personales del autor, con relación a lugares que otorgaron inspiración, en el trayecto comprendido entre Guayaquil y Riobamba”, tales como construcciones sociales, necesidades internas, naturaleza, agnosticismo y la necesidad de incorporar las sonoridades del territorio al proyecto compositivo. Las características armónicas van variando y creciendo de manera paulatina.

### Parte “A” triadas

**Yumbo** Dylan Vargas  
DV

The musical score for "Parte A triadas" is written in 4/4 time. It consists of two staves of music. The first staff begins with a boxed letter 'A' and contains six measures of music. Above the staff, the chords Am, G, F, Am, G, and F are indicated. The melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note and a fermata. The second staff begins with a '5' and contains six measures of music. Above the staff, the chords Am, G, F, Am, G, and F are indicated. The melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note and a fermata. There are triplets of eighth notes in the second and third measures of the second staff.

## Parte “B” sextas y Parte “C” acordes de séptima

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff, labeled 'B', contains measures 1-6 with chords C6, D6, Em, C6, D6, and Em. The second staff, labeled 'C', contains measures 7-9 with chords C6, D6, Em, F maj7, Ebmaj7(#11), and Bbmaj7(13). The third staff, labeled 'INTERLUDIO', contains measures 10-12 with chords F maj7, Ebmaj7(#11), Bbmaj7(13), Am, G, and F. Fingerings are indicated by numbers 1-3 and 7. A box labeled 'INTERLUDIO' is placed above the third staff.

### Conclusiones:

Los tonos del pueblo Puruhá se encuentran en riesgo. A través de esta investigación se logró constatar tal hecho. Estos tonos se convirtieron en el presente trabajo en la fuente de inspiración para el trabajo compositivo.

En las áreas en donde se realizó la investigación de campo quedan únicamente dos personajes que guardan en su memoria los tonos de los Puruhá. Ellos son: Lorenzo Morocho y Pedro Janeta, quienes fueron los informantes calificados de esta investigación y lamentablemente se constató que ninguno de sus descendientes quiere conservar estos saberes y conocimientos.

En otras comunidades como Palmira ubicada en el desierto del mismo nombre y de Sutipud, ambas pertenecientes al cantón Guamote, se logró verificar que los tonos Puruhá han entrado en desuso. Los músicos que existen conocen un repertorio probablemente introducido por estamentos religiosos evangélicos o católicos, tales como canciones de culto o canciones de alabanza, pero ningún tono andino. Sin embargo, en estas comunidades tienen el interés por recuperar los sonidos y sonoridades ancestrales.

Los tonos recolectados para este proyecto de titulación servirán para una futura reinsertión de sonoridades tradicionales a la zona a la cual pertenecen y devueltos a sus verdaderos portadores.

## **Bibliografía:**

- Coba, Carlos Albero. *Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología, 1981.
- Guncay, William, *Tuwamari Chimborazo Markamanta Takinakuna* (cuentos y partituras de la tradición oral Puruhá), Arreglos y musicalización por William Guncay A., ed. Islas de paz, 2da edición (Riobamba, 2004).
- Guncay, William, *Escuela del bandolín ecuatoriano*. Quito: Ministerio de cultura del Ecuador, 2012.
- Godoy, Mario. *Música Puruhá. Chimborazo Carnaval*. Riobamba, Editorial Pedagógica Freire, 2016.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book by Mark Levine*. Petaluma CA, SHER MUSIC Co, 1995.
- Lowell Dick y Pullig Ken. *Arranging for Jazz Large Ensemble*. Boston MA, BERKLEE PRESS, 2003.
- López-Cano, Rubén y San Cristóbal Opazo, Úrsula. *Investigación artística en música*. Barcelona, 2014.
- Mullo Sandoval, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*: Quito, Ministerio de Cultura, 2009.
- Mullo Sandoval, Juan, «Etnomusicología ecuatoriana», Edo, revista musical, n.º 8 (2011): 110-118.
- Vancina, Jan. *La tradición oral*. Barcelona, Labor, 1968
- Vargas, Dylan, «Desierto de Palmira», Revista Tangente, n.º4 (2019): 5.

## **ANEXOS:**

Presentación Artística:

[https://youtu.be/3\\_VPJKXi8c](https://youtu.be/3_VPJKXi8c)

## **Relacionados a la investigación:**

Tonos levantados de Lorenzo Morocho:

<https://youtu.be/kRVaY0iU71E>

Entrevistas:

<https://uartesec>

[my.sharepoint.com/:f:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/EqaFtfZ4VY5Akx3hS7gNcasBrKap8eMVmWDWmAU--WrnkA?e=nxDzLV](https://my.sharepoint.com/:f:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/EqaFtfZ4VY5Akx3hS7gNcasBrKap8eMVmWDWmAU--WrnkA?e=nxDzLV)

Transcripción 1:

<https://uartesec->

[my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/ETeGA6HCp4FDik2YfDLs4j0BiSQRWiu4043kuDMQ3r\\_9Vw?e=ryI63w](https://my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/ETeGA6HCp4FDik2YfDLs4j0BiSQRWiu4043kuDMQ3r_9Vw?e=ryI63w)

Transcripción 2:

<https://uartesec->

[my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/EaFEzjg4UThCgOZOFE-LwwwBSvGU3K9pGikuIn2hS6b2\\_w?e=7Dp2SU](https://my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/EaFEzjg4UThCgOZOFE-LwwwBSvGU3K9pGikuIn2hS6b2_w?e=7Dp2SU)

Transcripción 3:

<https://uartesec->

[my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/EYUSFVeD5G1LugdRy5w0PRYBvPiIJ2Kfvei8ryDdZfQuIg?e=2Em18p](https://my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/EYUSFVeD5G1LugdRy5w0PRYBvPiIJ2Kfvei8ryDdZfQuIg?e=2Em18p)

### **Composiciones y arreglos:**

Arreglo de vientos Lorenzo Morocho:

<https://uartesec->

[my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/ERcRckbpPHFLg6XdjTzS5WQBnofzvaiyKTSzzVXI\\_wtKIw?e=eIIIIX](https://my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/ERcRckbpPHFLg6XdjTzS5WQBnofzvaiyKTSzzVXI_wtKIw?e=eIIIIX)

Diablo score:

<https://uartesec->

[my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/EX3D4Ujy5wRLqblRqtW-67oBKGgDA2f5OjjbvXzR-cleA?e=kcNbbR](https://my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/EX3D4Ujy5wRLqblRqtW-67oBKGgDA2f5OjjbvXzR-cleA?e=kcNbbR)

Lorenzo Morocho arreglo de vientos:

<https://uartesec->

[my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/ES34t2jaaFxBnaj3OhBi6BUBEVDoxxMBCC8Nt4tTzqhpZw?e=abS48t](https://my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/ES34t2jaaFxBnaj3OhBi6BUBEVDoxxMBCC8Nt4tTzqhpZw?e=abS48t)

Desierto leadsheet:

[https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/EctLlmYN271Kpn3JYtMUJ64Bbc46EzhUwlDDDOzq8tJYNg?e=cf8P1R](https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/EctLlmYN271Kpn3JYtMUJ64Bbc46EzhUwlDDDOzq8tJYNg?e=cf8P1R)

Desierto violín 1:

[https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/Eby5ACtUIXpMh3KDjyEBYR4BnzzIWhgQRJ19QZh6pGuZ7Q?e=1GAHmS](https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/Eby5ACtUIXpMh3KDjyEBYR4BnzzIWhgQRJ19QZh6pGuZ7Q?e=1GAHmS)

Desierto violín 2:

[https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/Ef-wB4TgHPZAvBQ2nLszWVUBzBqiPUjvRHArS89SNE2KYg?e=ME8JSO](https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/Ef-wB4TgHPZAvBQ2nLszWVUBzBqiPUjvRHArS89SNE2KYg?e=ME8JSO)

Desierto viola:

[https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/EQJeAXNflv5CoJSfzReuWEMBv5g1GbAA4eopcTmBykj7-w?e=uHJfkm](https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/EQJeAXNflv5CoJSfzReuWEMBv5g1GbAA4eopcTmBykj7-w?e=uHJfkm)

Desierto chelo:

[https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uartes\\_edu\\_ec/EWCaNLB16a9Jk3\\_7N9ZZs9EBAmP2UQ2byDDQqcOCzSEeCQ?e=w8bFE6](https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uartes_edu_ec/EWCaNLB16a9Jk3_7N9ZZs9EBAmP2UQ2byDDQqcOCzSEeCQ?e=w8bFE6)

Yumbo Frágil leadsheet:

[https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan\\_vargas\\_uarter\\_educ/EUmZEWtGI0FPjZ98yswRog8BMaPow-B3tHP09nnyCCLrAg?e=eGCzII](https://uartersec-my.sharepoint.com/:b:/g/personal/dylan_vargas_uarter_educ/EUmZEWtGI0FPjZ98yswRog8BMaPow-B3tHP09nnyCCLrAg?e=eGCzII)

**Fotos:**



Lorenzo Morocho





Pedro Janeta



El diablo: Dylan Vargas.



Bocina perteneciente a Lorenzo Morocho



Equipo de rodaje, de izquierda a derecha: Alejandra López, Dylan Vargas, Andrés Novillo, Anahí Salazar.



Aya Huma Vargas