

# UNIVERSIDAD DE CUENCA



## FACULTAD DE ARTES

### MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

**LA MÚSICA DE LA COMUNIDAD DE SALASAKA COMO ELEMENTO  
GENERADOR DE MATERIAL COMPOSITIVO PARA LA ELABORACIÓN  
DE UNA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA**

Previo a la obtención del Título de

Magíster en Pedagogía

e Investigación Musical.

**AUTOR/COMPOSITOR: LIC. DAVID DESCARTES DÍAZ LOYOLA**

**DIRECTOR: MAGISTER ROMMEL JOSELITO JUMBO MEDINA**

**CUENCA-ECUADOR**

**2015**



## RESUMEN

El presente trabajo investigativo describe, analiza y revaloriza algunos elementos étnico-musicales de la cosmovisión Salasaka a través de la obra musical denominada "Suite Sinfónica Ecuatoriana".

En los cuatro capítulos, el autor, contextualiza la Cultura Salasaka, sus orígenes, su religiosidad, su lenguaje con su dialecto específico (Quichua), sus fiestas principales, los ritmos utilizados para sus ceremonias y su diario vivir. Involucra además el quehacer artístico de los compositores nacionalistas sudamericanos y ecuatorianos, sin perder de vista las dos suites étnicas ecuatorianas compuestas por los maestros Segundo Luis Moreno y Floresmilo Viteri.

Finalmente, el autor presenta el resultado de la investigación en sonidos y ritmos que la ha denominado "Suite Sinfónica Ecuatoriana en Gm para Orquesta y Coro", ésta se constituye en el objetivo principal de la investigación. La Suite consta de cinco movimientos que conjugan la visión del hombre andino rodeado de montañas místicas, con sus ritmos tradicionales ocupados en fiestas llenas de vitalidad y alegría propia del Pueblo Salasaka. Se incluye un texto literario en la lengua Quichua con dialecto Salasaka que relata la historia Inca de la Pachamama; deidad sagrada y presente en cada una de las actividades espirituales del indígena Salasaka.

La investigación aporta al repertorio orquestal sinfónico de la nación, el cual a criterio del autor, debe estar en constante expansión, mediante procesos sistematizados que incluyan los diferentes elementos culturales, artísticos y musicales de las diversas etnias de nuestro país y que en el trabajo planteado fue un elemento primordial.

**PALABRAS CLAVES:** CULTURA SALASAKA, COMPOSICIÓN MUSICAL ECUATORIANA, MÚSICA EN QUICHUA, SUITE SINFÓNICA, ORQUESTA SINFÓNICA, TUNGURAHUA - ECUADOR, NACIONALISMO, MITOLOGÍA INCA.



## ABSTRACT

The following investigative work describes, analyses and revalues musical-ethnic elements from Salasaka Cosmovision with the masterpiece titled "Suite Sinfónica Ecuatoriana".

The first four chapters are related to Salasaka culture, origins, religion, language and its dialect (Quichua), main festivities, rythms in ceremonies and their daily life; it also includes Southamerican and Ecuadorian Nationalists composers work, together with two of Ecuadorian ethnic Suites composed by Segundo Luis Moreno and Floresmilo Viteri.

In conclusion, the autor presents the investigation result titled "Suite Sinfónica Ecuatoriana en Gm para Orquesta y Coro", this is the final objective of investigation. It is a work in five movements combining the vision of the man form the Andes among mystical mountains and traditional rythms used in lively festivities, characteristic of the town of Salasaka. A Quichua language literary text with Salasaka dialect is included, it explains the Pachamama Inca History, deity present in every spiritual activity in the indigenous town of Salasaka.

This investigation contributes the symphonic orchestral repertoire of the nation, which the author suggests to be constantly expanded through systematic processes incorporating several cultural, artistic and musical elements from ethnic groups of our country, this research considered them as its major.

**KEYWORDS:** CULTURE SALASAKA , MUSICAL COMPOSITION ECUATORIANA MUSIC QUICHUA , SUITE SYMPHONY , SYMPHONY ORCHESTRA , TUNGURAHUA - ECUADOR, NATIONALISM, INCA MYTHOLOGY.



## INDICE

Introducción.....	12
-------------------	----

### CAPITULO I

#### ASPECTO HISTORICO, ANTROPOLÓGICO Y SOCIOLÓGICO DE LA COMUNIDAD DE SALASAKA.

1.1 Orígenes de la Cultura Salasaka.....	16
1.1.1 El Imperio Inca.....	17
1.1.2 La Cultura Nazca.....	18
1.1.3 La Cultura Aymara.....	19
1.2 La Cultura Salasaka en la Actualidad.....	20
1.2.1 Producción Textil y Vestimenta.....	24
1.2.2 Aspecto Familiar.....	27
1.3 Fiestas Tradicionales Celebradas en Salasaka.....	28
1.4 Ritmos tradicionales de la Cultura Salasaka.....	34
1.5 Instrumentos Musicales.....	38
1.6 Religiosidad y Espiritualidad de la Cultura Salasaka.....	41

### CAPITULO II

#### ELEMENTOS ÉTNICOS Y FOLCLÓRICOS DE LA CULTURA SALASAKA INCLUIDOS EN LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA

2.1 Montañas Sagradas para la Cultura Salasaka.....	43
2.2 La Dualidad, Los Caporales y los Negros en Salasaka.....	46
2.3 La escala pentáfona en la música étnica.....	50
2.4 La Mitología.....	51
2.5 Aspecto Lingüístico y texto utilizado para la Suite Sinfónica Ecuatoriana..	56
2.6 Los Danzantes.....	65
2.7 El Yumbo y los ritmos tradicionales aplicados en la Suite Sinfónica Ecuatoriana.....	67

### CAPITULO III



## LA SUITE, CONCEPTOS GENERALES, COMPOSITORES NACIONALISTAS

### SUDAMERICANOS

3.1 Modesta Bor.....	71
3.2 Heitor Villa-lobos .....	72
3.3 Segundo Luis Moreno Suite Ecuatoriana Nro.2.....	74
3.4 Floresmilo Viteri Suite “La Minga” para Corno y Piano.....	87

### CAPITULO IV

#### ANALISIS Y PARTITURA GENERAL DE LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA

4.1 Análisis del Primer Movimiento.....	96
4.2 Análisis del Segundo Movimiento.....	101
4.3 Análisis del Tercer Movimiento.....	105
4.4 Análisis del Cuarto movimiento.....	110
4.5 Análisis del quinto Movimiento.....	119
4.6 Score General de la Suite Sinfónica Ecuatoriana para Orquesta y Coro..	139
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	235
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	238
LINCOGRAFÍA .....	239
ANEXO TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS.....	241

#### INDICE DE TABLAS

TABLA Nro. 1.- Instrumentos Ancestrales de la Cultura Salasaka.....	39
TABLA Nro. 2.- Diferencias quichua unificado y Salasaka-letras c-q.....	58
TABLA Nro. 3.- Texto de la suite sinfónica ecuatoriana .....	60
TABLA Nro. 4.- Diferencias quichua unificado y Salasaka-letras g-k.....	62
TABLA Nro. 5.- Diferencias quichua unificado y Salasaka-letras d-t.....	62
TABLA Nro. 6.- Diferencias quichua unificado y Salasaka-letras b-p.....	63
TABLA Nro. 7.- Diferencias quichua unificado y Salasaka-letras k-d.....	63



UNIVERSIDAD DE CUENCA

<b>TABLA Nro. 8.-</b> Palabras idénticas.....	63
<b>TABLA Nro. 9.-</b> Diferencias en la escritura quichua unificado y Salasaka.....	64
<b>TABLA Nro. 10.-</b> Otros ritmos de Salasaka incluidos en la suite ecuatoriana.	68
<b>TABLA Nro. 11.-</b> Estructura de la suite sinfónica ecuatoriana.....	95
<b>TABLA Nro. 12.-</b> Texto de la suite sinfónica ecuatoriana 1.....	114
<b>TABLA Nro. 13.-</b> Texto de la suite sinfónica ecuatoriana 2.....	115
<b>TABLA Nro. 14.-</b> Texto de la suite sinfónica ecuatoriana 3.....	118
<b>TABLA Nro. 14.-</b> Texto de la suite sinfónica ecuatoriana 4.....	137



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca  
Clausula de propiedad intelectual

---

David Descartes Díaz Loyola, autor de la tesis "La música de la comunidad de Salasaka como elemento generador de material compositivo para la elaboración de una suite sinfónica ecuatoriana", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 29 de Mayo de 2015

Lugar, fecha

David Descartes Díaz Loyola

C.I: 1802074383



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca  
Clausula de derechos de autor

---

David descartes Díaz Loyola, autor de la tesis "La música de la comunidad de Salasaka como elemento generador de material compositivo para la elaboración de una suite sinfónica ecuatoriana", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 29 de Mayo de 2015

Lugar, fecha

David Descartes Díaz Loyola

C.I: 1802074383





UNIVERSIDAD DE CUENCA

## **DEDICATORIA**

El presente trabajo compositivo e investigativo está dedicado a mis Padres, José Amble Díaz y María Teresa Loyola.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## AGRADECIMIENTOS

Es mi deber moral al concluir la presente tesis, presentar mi profundo agradecimiento, al apoyo brindado por mis Padres en todo el proceso de la maestría y que culmina con la realización de mi Suite Sinfónica Ecuatoriana.

De igual manera mi reconocimiento a todos los maestros de la Universidad de Cuenca que nos enseñaron sus valiosos conocimientos a través de estos años, los cuales han marcado de manera positiva en nuestra vida profesional y humana, y de manera especial un agradecimiento Magister Rommel Jumbo por las guías brindadas para la buena culminación de esta tesis.

Al Pueblo de Salasaka, gente amigable y querida que siempre me tuvo la puerta abierta y que sin su apoyo hubiese sido imposible la realización y composición de mi Suite Sinfónica Ecuatoriana.



Ilustración 1: "Mujer Salasaka"



Ilustración 2: "Hombre Mayor de Salasaka"



UNIVERSIDAD DE CUENCA

# INTRODUCCIÓN

La vivencia de los pueblos y etnias de nuestra nación se traducen como un valor incalculable, el cual no solo debe preservarse, sino debe ser fuente de inspiración de nuevas obras musicales de diferente índole y diferente formato, para lograr así una raíz cultural que nos identifique, tanto como nación como cultura; y nos proporcione un contexto real con nuestra identidad andina y sudamericana.

Considero que los compositores debemos encontrar elementos ancestrales y étnicos, mediante la investigación objetiva de los hechos folclóricos de la nación, para de esta manera obtener materiales sonoros, musicales, rítmicos, tímbricos y conceptuales (mitos, leyendas, relatos ancestrales entre otros), con los cuales elaborar nuestras propuestas compositivas; de esta manera lograremos un vínculo con nuestro pasado histórico y fundamentaremos una corriente nacionalista contemporánea que sea digna representante de nuestro país el Ecuador.

La Suite Sinfónica Ecuatoriana, está compuesta para Orquesta Sinfónica de formato completo; es decir vientos maderas, vientos metales, cuerdas y percusión; a la cual se añadirán en los dos últimos movimientos un coro a cuatro voces, con el fin de encontrar un canto que resuene en los Andes. Busca valorar la vivacidad del indígena su fuerza y actitud ante la vida, en algunos casos él es rebelde y jovial, en otros casos meditativo y místico, por lo que fue necesario incluir una variedad de movimientos para dicho objetivo; partiendo del ceremonial y religioso danzante, hacia el presto lleno de alegría expuesto en la fiesta del Caporal; considerando al Teligote y Kinlly urcu, montañas mágicas en el mundo indígena Salasaka, como elementos claves en el color de la obra, hacia el Yumbo ritmo jovial y alegre interpretado en las fiestas más populares. He recreado los elementos étnico-culturales mencionados, utilizando los vientos metales y cuerdas como montañas sonoras que se erigen ante el auditorio; los pizzicatos y percusión menor con el fin de encontrar el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

sonido del cascabel tradicional; y de igual manera reconstruir el sonido de las flautas, pingullos y pata de cóndor; con la unión del piccolo y flauta.

El presente trabajo investigativo es también un homenaje al Pueblo Salasaka, que en algunos casos es incomprendido por otras etnias y por la población mestiza de Tungurahua, pero que durante el proyecto investigativo, se ha portado con la mano abierta, y me ha permitido estudiar su cultura, y a través de eso encontrar los elementos que han motivado en mí, la inspiración para la composición de la mencionada suite.

El presente trabajo está dividido en cuatro capítulos, los mismos que están distribuidos de la siguiente manera:

**CAPITULO I:** Abordará la descripción histórica de la cultura Salasaka, su origen en el tiempo; desde el Imperio Inca y con la influencia de otras culturas ancestrales, hasta la actualidad donde emergen una variedad de costumbres, tradiciones y hechos artísticos que son testimonio de la riqueza cultural proveniente del contacto con otras culturas ancestrales.

**CAPITULO II:** Hace referencia a tópicos propias de la Cultura Salasaka como son el misticismo de las montañas, los diversos personajes que se incluyen en las fiestas (negros, danzantes), la mitología religiosa (Pachamama), la lingüística del quichua Salasaka y los ritmos que se usan frecuentemente, encontraremos su análisis y sistematización para luego de esto, insertarlos como elementos fundamentales de la Suite Sinfónica Ecuatoriana.

**CAPITULO III:** Comprende la mención a compositores formales sudamericanos, que cuales han sido inspirados por la música étnica y popular, para exponerla en un ámbito sinfónico y universal por así decirlo. Incluye el análisis de dos Suites realizadas por dos compositores ecuatorianos, las cuales incluyen una gran variedad de ritmos nativos del Ecuador y otros de origen mestizo, aquí vemos como los compositores exponen sus diferentes criterio en cuanto al



UNIVERSIDAD DE CUENCA

número de movimientos, tonalidades, duración de las danzas, desarrollos armónicos, y que han servido de referente para la elaboración de mi Suite.

**CAPITULO IV:** Corresponde al análisis de cada movimiento de la Suite Sinfónica Ecuatoriana, y de la manera como han sido incluidos los temas, ritmos y referencias de la Cultura Salasaka. Partiendo del 1er movimiento “Teligotebi Pakarina” (El amanecer en el Teligote), el cual retrata los montes que son parte de la identidad cultural Salasaka. El 2do movimiento “Tushuk” (Danzante), elemento que incluye al personaje y ritmo del mismo nombre y constituyen una representación del Inti (Dios Sol). El 3er movimiento “Rayis” (Caporales), que plasma la algarabía, vivacidad de la fiesta del mismo nombre, en la cual el pueblo Salasaka se envuelve en su totalidad. 4to movimiento “Rimarishcada” (Lo hablado) el cual incluye la voz humana en quichua con dialecto Salasaka y cuenta el relato mitológico inca de la Pachamama, personaje al cual el pueblo Salasaka aboga durante la totalidad de las fiestas ceremoniales. 5to movimiento “Tukury Tushuy” (Danza Final), es una conjunción de los temas de los movimientos anteriores; para luego realizar un yumbo, danza que el pueblo Salasaka utiliza para sus celebraciones e incluye la estrofa final de la historia de la Pachamama en la cual, esta diosa mitológica sudamericana indica que protegerá a todas las criaturas que habitan la tierra, y se presenta como un canto de júbilo por la vida, la buena ventura y el respeto hacia la madre tierra.

Cada movimiento representa un aspecto diverso de una misma cultura, lo cual crea una variedad musical pero inmersa en una sola unidad de pensamiento; es mi ideal estético una obra sinfónica con una intención étnica-tradicional que sea activa y a la vez perteneciente a un colectivo presente en la actualidad.

Espero con el presente proyecto investigativo y compositivo, coadyuvar para el engrandecimiento del repertorio orquestal ecuatoriano y brindar a los jóvenes instrumentistas una obra en la cual puedan ver, sentir e interpretar hechos que ellos puedan verificar de manera objetiva, y de esta manera valorar y proyectar la raíz cultural tradicional que poseen los diversos grupos étnicos que se



UNIVERSIDAD DE CUENCA

encuentran en el Ecuador; en este caso específico de la Cultura Salasaka, a una diferente palestra como es el caso de la música vocal sinfónica, por lo que espero el buen recibimiento a mi proyecto musical-cultural.

## CAPÍTULO I



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## ASPECTO HISTORICO, ANTROPOLÓGICO Y SOCIOLOGICO DE LA COMUNIDAD

### SALASAKA.

#### 1.1 ORIGENES DE LA CULTURA SALASAKA

Empezaremos indicando que en el Ecuador es el resultado de varias migraciones sucedidas en el siglo II AC. Los *Protopanzaleo*<sup>1</sup> I, II y III vinieron del norte, posiblemente de la región de Pasto (Colombia), ellos reinaron hasta el siglo IV DC. Los *Uropuquinas* que se dice que vinieron de las Antillas y Centroamérica, eran cobrizos, bajos y musculosos, acostumbraban a vivir cerca de lagunas y pantanos (Naranjo 1992). En el siglo VIII DC, los *Chimús que posiblemente son originarios de la China*, se caracterizaban por ser fundadores de poblados y ciudades bien organizadas, ellos crearon Saquisilí, Píllaro, Pinllo, Tisaleo, Mocha, Chancán, Chambo y Chimbo. Los *Colorados y Atacameños*, que invadieron nuestra región aproximadamente en el siglo X DC, ellos eran originarios de Centroamérica y descendientes de los mencionados *Chimús* se caracterizaban por ser comerciantes y constructores. Los *Caras o Quichés*<sup>2</sup>, una cultura aguerrida que invadieron nuestra nación desde el sector norte, vinieron desde Centroamérica. (Naranjo, 1992).

Resultado de esta basta cantidad de culturas que transitaron por la región interandina surge la cultura de los *Puruhaes* que florecieron desde Mocha hacia las tierras bajas de la actual Provincia de Bolívar; hasta la cordillera oriental de los Andes; debemos mencionar que dicha cultura tenía por dioses a las montañas con nieves perpetuas como el Chimborazo y el Tungurahua siendo ellos la figura masculina y femenina. A finales del siglo XI DC se registra invasiones de los *Quijos, Jíbaros, Yumbos*, y otras culturas orientales a la actual

---

<sup>1</sup> *Proto*, vocablo griego que significa primero y *Panzaleo* vocablo preincaico que sirvió para denominar a la región comprendida en la actualidad por la Provincia de Cotopaxi y Pichincha, su traducción al español dice “los salidos de entre montes y lagunas” o “los habitantes de las tierras bajas”.

<sup>2</sup> Caras y Quichés, tribus nómadas descendientes de la lejana Polinesia.





UNIVERSIDAD DE CUENCA

Provincia de Tungurahua, quienes invadieron por la zona de Píllaro causando grandes estragos en la población indígena existente (Naranjo, 1992).

Hacia el siglo XIII DC se conforma el *Reino de Quito*, con la unión de los *Quitus* y los *Puruháes*; el cual fue a su vez fue conquistado por los *Incas* en el siglo XV DC; sin embargo quedan sus rastros claros aún después de la llegada de los españoles y su influencia en la identidad indígena ecuatoriana.

**1.1.1 El Imperio Inca** surge aproximadamente en el siglo IX DC y sobrevive hasta la llegada española en el siglo XVI DC, en su periodo de mayor apogeo llegó a conquistar una extensa región de Sudamérica que abarcaba los actuales países de Chile, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia en un extensión de más de 3000 Km; tenía como capital el Cuzco y era gobernado por el Inca que según su tradición religiosa, era el hijo del Sol, deidad a la cual adoraban (Burland, 1979).

El Imperio Inca fue único en Sudamérica; posiblemente fueron descendientes de la Cultura Chavín<sup>3</sup>. Fundaron su capital Cuzco aproximadamente en el año XI DC y se desarrollaron hasta el XVI DC, cuando sucumbieron ante la conquista española y principalmente con las enfermedades que los conquistadores trajeron como la viruela y el sarampión.

Fue posiblemente el Imperio que más se acercó al socialismo, al poseer todos los territorios como bien propio del Estado. Fue una cultura expansionista como lo refleja su muy vasto territorio<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> La Cultura Chavín floreció hasta el siglo V AC. Y es considerada la más antigua y madre de todas las demás culturas del Perú antiguo.

<sup>4</sup> El Imperio Inca, según el historiador J. F. Montalvo, comprendía desde el río Maule, en Chile, hasta Angasmayu, en Colombia; y desde el Cabo Pasado para el norte hasta la región trasandina u oriental del Ecuador.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Los incas eran un pueblo religioso, que adoptó a las fuerzas de la naturaleza como sus deidades, las cuales fueron “Inti” el Dios Sol, representado en forma de disco dorado con un rostro humano; “Quilla”, la Diosa Luna, esposa de Inti; el rayo por “Illapa”, la tierra por “Pachamama”, el mar por “Mamacocha”; todos ellos creados por una divinidad suprema llamada “Huiracocha, el cual era el que regía el destino del universo. Los incas en su conducta espiritual realizaban prácticas como ayunos, penitencias, confesiones, plegarias, pero a diferencia de las culturas meso-americanas, practicaban los sacrificios humanos en raras ocasiones en los cuales se escogía a niños hermosos de diez años o adultos (Morales 1975).

Los Incas fueron grandes constructores, como lo demuestran las ciudades del Cuzco y Machupichu y el conjunto de caminos que comunicaban su vasto imperio; tenían un sistema de comunicación basado en los *chasquis*, quienes tenían la función de recorrer de poblado en poblado, con las noticias del Reino, como quedó impregnado en el hecho de la captura, rescate y muerte de Atahualpa (Rivera, 2007), ya que su trágicamente fue comunicada a través de ellos.

La música de Los Incas era interpretada por cascabeles, quena, antara o flauta, tambores y caracolas marinas; siendo su carácter militar debido a su actividad; y al igual que muchas otras civilizaciones antiguas ocupaban escalas pentáfonas; es decir cinco sonidos en su modo mayor que carece del IV y VII grado, y en su modo menor del II y VI; dejando a dicha escala sin los semitonos característicos de las escalas mayores y menores actuales (Moreno, 1957).

### 1. 1.2 La Cultura Nazca

Otra cultura que aportó a la transculturización de los pobladores indígenas del centro del Ecuador fue **La Cultura Nazca**, que se desarrolló en la costa sur del Perú a partir del siglo I DC hasta aproximadamente el siglo VIII, sucumbiendo ante otras civilizaciones nacientes. Nos quedan rezagos de aquellos sabios en los famosos geoglifos existentes en las tierras altas del desierto de nazca y las



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cuales representan, un pelicano, ballena, manos, araña y mono  
(<http://www.historiacultural.com/>).



Ilustración 3: “El colibrí”. Autor: St-Aman, Martíni (c21-12-2006) (fotografía). *Título artículo: Líneas Nazca en el Perú.* “Obtenido de [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lignes\\_de\\_Nazca\\_D%C3%A9cembre\\_2006\\_-\\_Colibri\\_1c.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lignes_de_Nazca_D%C3%A9cembre_2006_-_Colibri_1c.jpg)”



Ilustración 4: “El Condor”. Autor: Favale, Roque Daniel (fotografía). *Título artículo: El misterio de las Líneas de Nazca.* “Obtenido de [http://www.edhistorica.com/pdfs/Lineas\\_de\\_Nazca.pdf](http://www.edhistorica.com/pdfs/Lineas_de_Nazca.pdf)”



Ilustración 5: “Nazca\_monkey.jpg”. Autor: Reiche Maria, 07 de noviembre del 2007, *Título artículo Líneas de Nazca,* “Obtenido de [http://es.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADneas\\_de\\_Nazca](http://es.wikipedia.org/wiki/L%C3%ADneas_de_Nazca)”



Ilustración 6: “La Araña”. Autor: Servicio Aerofotográfico Nacional (Perú), *Título artículo Líneas de Nazca,* “Obtenido de <http://www.arqueologiadelperu.com.ar/l-nasca.htm>”



En el aspecto musical de la cultura Nazca se han encontrado restos de *Antaras Cromáticas*<sup>5</sup>, lo cual denota un avance considerable en la concepción musical que poseían, ya que eran instrumentos de fabricación y funcionamiento complejos. Sin embargo de una manera más generalizada se halla siempre el uso predominante de la escala pentatónica con instrumentos de viento como la quena, la flauta de pan, la ocarina y diversos tambores; y con ritmos pre hispánicos como el *Huayno*, *Kashua*, *el Haylly*, *el Huacón*, *la Wifala*, *la Kachampa*, y *el Jarawi* (Hamel & Hurlimann, 1981).

Es importante mencionar, refiriéndose a la espiritualidad de la Cultura Nazca, lo que Francisco Morales declara en su obra:

El arte nazca se ha definido como algo esotérico, simbólico y religioso (Morales, 1975).

### 1.1.3 La Cultura Aymara

Y finalmente dentro del estudio de los orígenes del indigenismo ecuatoriano encontramos la **Cultura Aymara**, que sigue desarrollándose hasta la actualidad y se encuentra en los altiplanos de Perú, Bolivia y Chile. En su historia, esta cultura fue sometida por el reinado de *Huayna Capac*<sup>6</sup>, en el siglo XV. Actualmente es un pueblo dedicado al pastoreo y la agricultura y su territorio está a orillas del Lago Titicaca. Su religiosidad al igual que otros pueblos es mediante *Animismo*<sup>7</sup>, es decir los objetos y fenómenos naturales son la representación de un Dios.

## 1.2 LA CULTURA SALASAKA EN LA ACTUALIDAD

---

<sup>5</sup> Las Antaras cromáticas son una especie de flauta de pan que posee la escala de semitonos de la escala.

<sup>6</sup> Huayna Capac Inca del Perú, hereda el imperio de su padre Tupac Yupanqui, nace en el cuzco 1465 y fallece en Quito en 1525.

<sup>7</sup> Según el antropólogo británico Tyler el *Animismo* es la creencia en el poder espiritual que reside en fenómenos y objetos naturales, es decir la creencia que los dioses son personificados en fenómenos naturales. Como ejemplo de lo mencionado tenemos a las montañas llamadas Uywir Mallku, el espíritu de la serpiente la cual está relacionada con el agua llamada Seren Mallku, la caverna de la montaña por el Jutur Mallku, y la Pachamama, como la madre tierra agua llamada Seren Mallku, la caverna de la montaña por el Jutur Mallku, y la Pachamama, como la madre tierra (<http://repositoriodigital.uct.cl.>).

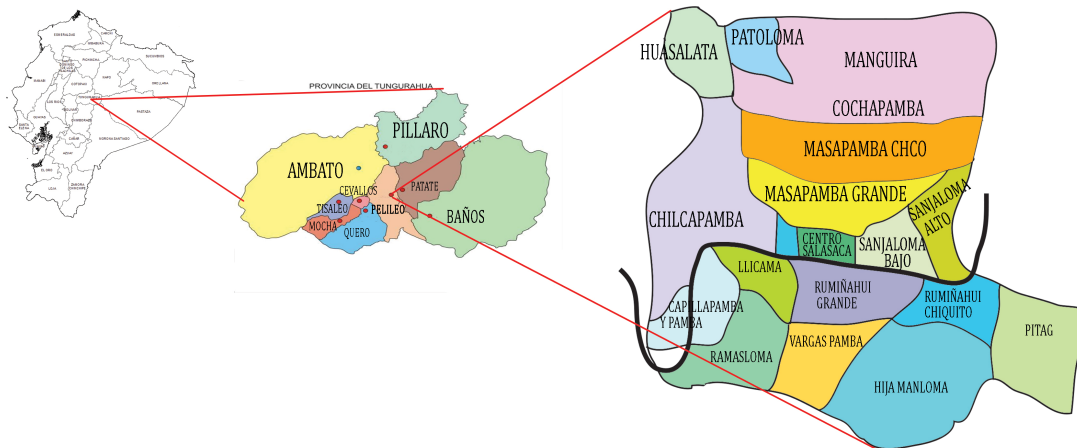


Ilustración 7: “Mapa Ubicación Salasaca”. Autor: David Díaz.

La población indígena de Salasaka se encuentra ubicada en la actualidad en Los Andes centrales del Ecuador; sobre una meseta cerca del Cerro Teligote; perteneciente al Cantón Pelileo, a 13 Km. de Ambato, capital de la Provincia de Tungurahua. Colinda al norte con la Parroquia el Rosario, al sur con la Parroquia Benítez y Cantón Quero, al este con la Parroquia García Moreno y La Matriz; y al oeste con las Parroquias de Totoras y Picaihua del Cantón Ambato. De acuerdo con el censo de 2002 posee una población de 7515 habitantes. La población de Salasaka está dividida en 22 comunidades entre las principales mencionaremos: Pintag, Wamanloma, Vargaspamba, Ramosloma, Capillapamba, Llikakama, Rumiñawui Chico, Centro Salasaka, Kuri Ñan, Chilka Pamba, Zanjaloma Alto, Zanjaloma Bajo, Manzanapamba Grande, Manzanapamba Chico, Manguywa, Patuloma, Wasalata, Churumanga, Sacato (Sisa, 2009).

En cuanto a su concepción, podemos apreciar en la cita textual de su portal electrónico que dice:

Salasaka es una palabra mágica, de significado milenario. Su origen es tan remoto que es imposible determinar cuándo nació esta cultura cuyas raíces



UNIVERSIDAD DE CUENCA

están profundamente hincadas en aquellos Pueblos Aimaras que florecieron en el territorio actualmente boliviano.

A través de la historia se conoce que Salasaka fue un pueblo aguerrido que no se sometió a la voluntad suprema y caprichosa del Inca, por lo que el monarca Hijo del Sol resolvió su extrañamiento, y salieron desde las márgenes del Lago Titicaca con rumbo hacia el norte en condición de Mitimaes, pasando por grandes penalidades y recorriendo un largo camino de miles de kilómetros hasta asentarse en las llanuras arenosas de este sector de Pelileo donde permanecen por más de quinientos años (<http://www.gobiernoparroquialsalasaka.gob.ec>)

Como esta mencionado anteriormente la Cultura Salasaka no es originaria de esta región, llegó aproximadamente hace quinientos años, en calidad de mitimaes, a raíz de la expansión del Imperio Inca. En varios estudios y según entrevista con el historiador oficial ambateño Pedro Reino<sup>8</sup> se ha podido

---

<sup>8</sup> Pedro Reino, historiador Oficial de la ciudad de Ambato, nacido en 1951 en la ciudad de Ambato; lingüista con masterado en el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá. Graduado en Filosofía y Letras por la Universidad Central, entre sus obras: La Ushinga (1807), Las Voces de mis Calaberas, Historia Indígena.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

determinar que la Cultura Salasaka tiene diversas raíces entre las que mencionaremos las siguientes:

a).- Vertiente mitimae proveniente de las orillas del Lago Titicaca en Bolivia y Perú del pueblo Aymara del cual derivan ciertos aspectos lingüísticos y musicales. Entre los instrumentos que poseían encontramos los siku, bombo y quena<sup>9</sup>. Ellos ejecutaban diversos ritmos utilizados esencialmente para la danza entre las que tenemos *Sikuris*, *Pinkillus*, *Chaqallus*, *Lawa Kumus*, *Chuqilas*, *Kusillos*.; de esta etnia habrían heredado la identidad musical basada en la escala tetra fónica; su música tiene un carácter marcial pero también improvisativo con colores que llaman a la melancolía, a la guerra y además aspectos ceremoniales y rituales. Otra similitud con la cultura Aymara es el culto a las deidades como la Pachamama.



Ilustración 8: “Una pareja de quechuas con siku y caja”. (c31-12-2005) (fotografía). Autor: MacAllen, Micah. Título artículo: Mujeres aymara con siku y caja. “Obtenido de [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mujeres\\_aymara\\_con\\_siku\\_y\\_caja\\_-\\_flickr-photos-micahmacallen-85524669\\_%28CC-BY-SA%29.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mujeres_aymara_con_siku_y_caja_-_flickr-photos-micahmacallen-85524669_%28CC-BY-SA%29.jpg)”

b).- La segunda vertiente vendría del Cuzco, podemos indicar que esta rama étnica sería descendiente directo de los Incas; de igual manera existiría un grupo perteneciente a la zona de Nazca del Perú, los cuales son los que

---

<sup>9</sup> El Siku es una zampoña formada por dos hileras de tubos de cañas, el bombo es un instrumento musical de percusión membranófono de timbre muy grave aunque de tono indeterminado; y la quena es un instrumento de viento con un bisel de caña o madera que posee seis huecos de frente y uno detrás.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

posiblemente traen los telares tan características de los Salasakas actuales y que en sus diseños recuerdan las famosas imágenes de Nazca con aves como colibríes que simbolizan la vida y la fertilidad, ellos según estudios, habrían primero llegado a Quito y luego en una redistribución realizada durante los cacicazgos en el tiempo de la colonia, son desplazados a varias zonas como Ambatillo, y otro grupo al actual territorio Salasaka.

Sintetizando la entrevista mantenida y referida, citamos a continuación un texto de Reino que dice:

Tungurahua está llena de grupos mitimaes en cuanto a vínculos indigenistas se refiere. Muchos de nuestros pueblos aborígenes tienen componentes aimaras, cuzqueños, de la zona de Nazca, Illapu y más lados de la geografía Perú-Boliviana. Gente del Cuzco e Illapu se reimplantaron en Quero; gente Nazca en Quisapincha y Ambatillo, gente aimara en Pelileo y Píllaro. Hay gente de Lima en Pasa, etc. En otro tipo de movilizaciones hasta los cañarís están reimplantados por las comarcas del Pilis-urco, al occidente de Ambato; los Sigchos por Pelileo, los Angamarca por Izamba y los puruguayes de Chimborazo por Tisaleo y Pelileo; los de Calpi en Pachanlica (Reino 2011).





Todos estos procesos de integración fueron realizados en la época colonial, en la región correspondiente al Cantón Pelileo cerca de Cerro Teligote, de acuerdo a historiadores también serían estos procesos los que indujeron la vestimenta característica de la cultura Salasaka, la camisa y pantalón blanco con poncho color negro. Concluyendo podemos afirmar que la cultura Salasaka no es el origen de un solo grupo étnico sino de varios inter-mestizaje de las comunidades y culturas mencionadas.

### 1.2.1 PRODUCCIÓN TEXTIL Y VESTIMENTA

En la actualidad los salasakas fabrican diseños textiles que semejan al estilo de la Cultura Nazca, los cuales son apreciados debido a su color, vitalidad y en definitiva hermosura. Siendo esta actividades la más importante en la economía de la comunidad.



Ilustración 9: "Vestimenta". (c01-04-2013). Autor: *Agencia Publica de Noticias del Ecuador y Suramerica Los Andes*. Titulo artículo: El pueblo indígena Salasaca abre su milenaria cultura al mundo. "Obtenido de <http://www.andes.info.ec/es/turismo/pueblo-indigena-salasaca-abre-milenaria-cultura-mundo.html>



Ilustración 10: “El pueblo indígena Salasaca abre su milenaria cultura al mundo”. (c01-04-2013) (fotografía). Autor: Agencia Publica de Noticias del Ecuador y Suramerica Los Andes. Titulo artículo: El pueblo indígena Salasaca abre su milenaria cultura al mundo. “Obtenido de <http://www.andes.info.ec/es/turismo/pueblo-indigena-salasaca-abre-milenaria-cultura-mundo.html>”

En las gráficas podemos notar una buena cantidad diseños geométricos que según el historiador Pedro Reino recuerdan a los de la Cultura Nazca.

El vestuario del Salasaka mitimae prevalece el negro y el blanco: El hombre usa un pantalón y kushma<sup>10</sup> de color blanco; una faja en la cintura; dos ponchos, negro sobre el blanco de lana de borrego; un sombrero de lana blanco y el pelo largo. La mujer usa el anaco negro con cuatro dobles a la derecha que significan los 4 solsticios del sol sujeto con una faja de colores; collares costosos de colores en su cuello; en las orejas se cuelgan collares finos y caros; el pelo amarrado con un cintillo de color blanco con rayas moradas y roja; además del sombrero de lana blanco.

---

<sup>10</sup>Kushma término quichua que significa camisa utilizada por los hombres.



Ilustración 11: “Vestimenta de Salasaca”. (c26-02-2006) (fotografía). Autor: laverne waddington. Título artículo: Salasaca FRESAS. “Obtenido de <http://backstrapweaving.wordpress.com/2010/02/26/backstrapweaving-sitting-at-my-loom-and-salasaca-strawberries/>”

En relación a la vestimenta tradicional de los salasakas citaremos lo siguiente: El uso del negro del indígena mitimae han afirmado que es una matización del luto, mas esa idea es totalmente errada y mal usada por Benjamín Carrión en su libro Atahualpa, pues si de luto se tratara, el Salasaka desde siempre usa un sombrero de color marrón para manifestar ese sentimiento, color de la sangre seca. Otra vertiente del uso de los colores de la vestimenta, se atribuye al color del cóndor por su pureza de ser indígena mitimae; por ello el color negro y blanco que es la armonía del mundo dual del indígena no puede ser atribuida a un supuesto luto (<http://www.salasaka.com>).

### 1.2.2 ASPECTO FAMILIAR

La Sociedad Salasaka tiene como núcleo, la familia, que está constituida por el Padre, su esposa los hijos; y demás descendientes. Es una sociedad muy unida por su cultura y celosa de las tradiciones que poseen, esto posiblemente



UNIVERSIDAD DE CUENCA

debido a que en su origen tienen varias vertientes y algunas inclusive de las lejanas tierras del Perú y Bolivia; por lo que cualquier acercamiento se lo ha realizado previo un contacto con personas allegadas en este caso al aspecto musical. Físicamente al ser un producto de varias corrientes étnicas, no poseen rasgos característicos, son de estatura media, piel oscura, acostumbran llevar el pelo largo los hombres. Las relaciones con las demás comunidades existentes en la provincia de Tungurahua han sido, con algunas fricciones ya que al ser de origen mitimae, se los ha acusado inclusive de ser espías de los incas, y de pretender en cierta medida de controlar a las demás comunidades en épocas anteriores al siglo XX.

Como es sabido, en las comunidades indígenas ecuatorianas encontramos una confluencia de corrientes religiosas; por un lado las divinidades andinas como la *Pachamama*, y por otro lado las divinidades católicas implantada por los españoles durante la conquista de América. A más del aspecto religioso tiene un gran impacto en las costumbres festivas, los ciclos agrícolas, es decir el tiempo de siembra, primeras cosechas del grano tierno y la cosecha general. Se dice que el derroche que se realiza durante las celebraciones, conllevara un gesto de agrado de la *Pachamama*, razón por la que estas celebraciones se realizan durante varios días o inclusive semanas.

### **1.3 FIESTAS TRADICIONALES CELEBRADAS EN SALASAKA**

Las fiestas principales se suceden en el siguiente orden:

1. Alcaldes, 1o. de Enero.
2. Los Caporales, durante el mes de Febrero.
3. El Carnaval (Paucar Raymi).
4. Quasimodo, (Alcalde).
5. Corpus Christi.
6. Chaupi Huata, Pendoneros.



7. Capitanes.
8. Finados o Día de los Difuntos (Sisa, 2009)

La **Fiesta de los Alcaldes** en el calendario festivo Salasaka inicia con la designación de los “*Alcaldes*”, los cuales son elegidos el primero de enero; se lo considera superior al Caporal, Pendonero o Capitán. Esta fiesta inicia con la entrega del “*Vara japina*”<sup>11</sup> en una misa especial realizada para dicho efecto; luego se dirigen al hogar del Alcalde Mayor, quién es el que preside las fiestas (<http://www.flacsoandes.org>). El Alcalde Mayor debe antes haber sido Alcalde, es quién proporciona la bebida y comida de los festejos; encabeza todo, toma las decisiones, las que deben aceptadas por los demás. Esta designación conlleva gastos extensos, los cuales son realizados con empeño por el honor que significa su nombramiento.

“Debe ser un hombre adulto, casado que al hacerse anotar y coger la vara se responsabiliza para efectuar las fiestas, ritos, ceremonias y funciones establecidas, que la dignidad le impone y al mismo tiempo, accede al grupo de Salasakas reconocidos con status, que le da el acceso a desempeñar cargos (cabecilla) en la comunidad, integrándose al grupo de respeto” (Carrasco,1982, pág.70).

De igual manera se designa un *Alguacil*, quién lleva un fuede<sup>12</sup> y es el encargado de inspeccionar a los Alcaldes en el cumplimiento de sus funciones.

En esta festividad se realiza el primer rodeo; que consiste en la presentación de los Alcaldes<sup>13</sup> ellos recorren cada una de las casa de la comunidad de Salasaka dando buenos deseos he invitando a los miembros de la comunidad a que se

---

<sup>11</sup> Vaja Japina dos términos quichuas que significan “Coger la Vara”

<sup>12</sup> Fuede es un látigo de cuero curtido utilizado para conducir a las vacas.

<sup>13</sup> Siempre van acompañados de tres danzantes, un indígena con bombo otro con el pingullo; los cuales están a la disposición de ellos en todo momento para amenizar los festejos.



integren a los festejos; ellos se presentan en cada hogar diciendo en quichua: *“Alabado sea Dios, padres, madres, señores, señoras, que vivamos hasta el próximo año. Acompañemos a la misa y a la doctrina”*, estas celebraciones duran aproximadamente tres días en los cuales se come y se bebe en abundancia (Naranjo, 1992).

La costumbre de los Alcaldes es fruto del mestizaje y su festejo se realiza desde hace aproximadamente ciento cuenta años. Tiene una fuerte influencia de la Iglesia Católica en la elección; pues existen testimonios orales de los indígenas que dicen: *“el Alcalde sabe rezar, y hace rezar a los demás...”*<sup>14</sup>.

La fiesta de **Los Caporales** se realiza en el mes de febrero. Los Alcaldes nombran priostes, quienes a su vez eligen a *“Los Caporales”* (Rayis)<sup>15</sup>. Estos son hombres jóvenes dado que, uno de los actos que deben efectuar, es una toma simbólica de la plaza, lo cual exige resistencia física para dar varias vueltas a caballo alrededor de la iglesia de galope (Carrasco, 1982). Los Caporales elijen también otros personajes que son muy característicos de esta comunidad como *“Los Negros”*, que son indígenas pintados de negro con una vestimenta blanca (costeña); portan sables y cascos, llegan gritando y saltando; es decir, causando conmoción. Existen de igual manera *“Las Doñas”*, que son las esposas de *“Los Negros”*; que son hombres vestidos de mujer, actualmente hacen este papel las mujeres de salasakas.

Durante el primer domingo la vestimenta del Caporal consiste en chales y telas de colores, camisa blanca, una cruz de plata en el pecho y en sus dedos anillos; el día lunes tiene una vestimenta más elaborada ya que es coronado *“Rey”*, tiene un pantalón bombacho de colores, zapatos negros, camisa y capa de tela de espejo, porta una gorra que simboliza a la corona (Naranjo, 1992). Aparece también el *“Mojiganda”*, que es un muñeco grande de trapo, disfrazado de

---

<sup>14</sup> Manuscrito en el cual se describe cada una de las fiestas de Salasaka, realizado probablemente por algún indígena, durante un estudio de su sociedad y cultura, pertenece a la biblioteca de Pelileo.

<sup>15</sup> Rayis, termino quichua, que significa Caporal, el cual es un personaje de la colonia llamado también capataz su significación tiene diversas derivaciones dependiendo del lugar.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

campesino, representa al mestizo malo, o el patrón. En estas celebraciones se recitan las relativas al *Niño Rey* en el sector de “*Cruzpamba*”<sup>16</sup>, lugar sagrado para la comunidad Salasaka.

Según estudios realizados en la Universidad de Ambato acerca de esta fiesta, indican que, la fiesta de los Caporales es una representación de los *Capataces*, dueños de esclavos negros traídos durante la colonia. Los negros con su bullicio, gritos y saltos representan además la violencia, usurpación y abuso, a la que fueron sometidos los habitantes de la comunidad de Salasaka durante estos periodos históricos (Pérez, <http://repo.uta.edu.ec>).

El Caporal es el encargado de dotar de la comida a todos los participantes en la celebración; ésta consistente en cuyes, alimento tradicional de la región; obligación que demanda un gasto alto para el Caporal, pero dado el honor que representa llevar este encargo se lo asume con total entrega no solo del Caporal sino de su entorno familiar.

La música tradicional que es interpretada en esta celebración, tiene un carácter animado, vivaz, militar (dado el origen de la comunidad en la condición de mitimaes), destacan las figuras rápidas dadas por los instrumentos participantes los cuales son: el Violín, (producto de la influencia española), un bombo y un tercero con la bocina.

En la actualidad por desgracia se ha reemplazado dicha formación por la banda popular integrada por más de diez músicos de viento y percusión, la cual posee mayor intensidad sonora. Durante el estudio de esta fiesta pude constatar que dos grupos participaban tocando al mismo tiempo; por un lado el grupo tradicional conformado por tres instrumentistas (Bombo, flauta, pingullo) interpretando música tradicional de Salasaka; y una banda de pueblo de unos veinte instrumentistas, agrupación conformada por vientos metales y maderas

---

<sup>16</sup> Cruzpamba, traducido del quichua sería “el suelo de la cruz”, es un lugar sagrado, en el sector oriental de la Parroquia Salasaka, donde inician las festividades de los Caporales con las danzas tradicionales, en la actualidad se toma en cuenta también para las festividades del Inti Raymi.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

además de percusión, con un repertorio de “música comercial” por así decirlo; hechos que considero tienden a atropellar la participación de nuestros músicos ancestrales, y provoca un ambiente poco apropiado para el desarrollo de la música ceremonial que pertenece a estas fiestas, por ende considero tomar en cuenta estos ritmos para la realización de la “*Suite Sinfónica Ecuatoriana*”, planteada en este proyecto.

**El Carnaval (Paucar Raymi)** es una celebración que nace del proceso de conquista por parte de la religión católica durante la colonia, ésta adopta las fiestas particulares de las culturas conquistadas al calendario festivo católico. En este caso particular el carnaval corresponde al final del ciclo agrícola y el inicio del siguiente, de igual manera corresponde al final del año solar, el llamado “*Paucar Hatay*”, el cual a su vez termina con el inicio de la Cuaresma (Miller, <http://patomiller.wordpress.com>).

En la comunidad de Salasaka, los cargos conllevan responsabilidades específicas, es decir durante el Lunes de carnaval, el *Alcalde* será el encargado de dar comida y bebida, y recibir a los celebrantes en su casa, esta celebración se lleva a cabo con “*Los Danzantes*”, además de un instrumentista del bombo. El día martes de carnaval, aparece un personaje llamado “*El Pendonero*”; el cual tiene a cargo la música y los voladores durante el festejo.

El carnaval es una fiesta llena de alegría y de exceso, se juega con agua, harina, tinta de zapatos sin embargo se respetan las categorizaciones sociales dadas por los cargos encomendados, en el presente y pasado festivo de esta comunidad.

**El Quasimodo (Alcalde)** es una celebración que fluctúa entre los meses de abril y junio, coincidiendo con la octava de Pascua de Resurrección, se caracteriza por el retorno de los migrantes parientes de aquel que haya sido designado Alcalde.





UNIVERSIDAD DE CUENCA

En esta celebración forma parte el “*Danzante de Quasimodo*”, el cual posee una vestimenta que consta de un pantalón negro, adornados con cascabeles, los cuales sirven de elemento sonoro durante el baile tradicional, así también una camisa blanca y una capa pequeña negra de paño. En el pantalón se cosen 6 pañuelos de seda de muchos colores, con figuras de aves.

Esta celebración se efectúa en “*Cruzpamba*” (cementerio), sitio de carácter místico para la comunidad de Salasaka; ésta al igual que la mayoría de celebraciones tiene una duración de tres días en los que se come y se ingiere chicha, como parte esencial del festejo.

**Corpus Christi** es una celebración muy antigua, que data de la época de la cultura Jama Coaque (siglo III DC.) (Herrera, <http://dialnet.unirioja.es>), y que posteriormente la religión católica absorbería con el fin de expandir su dominio y reemplazar celebraciones “paganas”, por festejos cristianos. Aquí cobran relevancia los tradicionales danzantes, existen pruebas de que este personaje existía desde la época incásica. Además del ritmo de danzante, era muy apreciado entre la nobleza indígena, ya que tiene un aspecto religioso y ceremonial.

En la comunidad de Salasaka esta celebración tiene una duración de un mes. Inicia un domingo antes de Corpus Christi; los danzantes se tornan en lo principal y luego de haber ingerido tres mates de chicha realizan su danza, dichos festejos se realizan en la casa del *Alcalde*.

En el día principal de esta celebración se van reuniendo parientes, vecinos y amigos en la casa del *Alcalde*, para luego avanzar hacia “*Cruzpamba*”, y posteriormente a Pelileo, donde pasado el medio día llegan los *Alcaldes* de años anteriores, cada uno portando una vara y una botella, en cada mano; se dirigen frente a la iglesia donde los danzantes realizan su baile alrededor de dicha edificación, para posteriormente continuar en las “*Chicherías*” de la comunidad (Naranjo, 1992).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**Chaupi Huata (Pendoneros)** es una celebración que se realiza en el mes de Agosto aproximadamente (mitad del año indígena). Inicia con la llegada de los Pendoneros a la iglesia en la cual se celebra la misa; esta fiesta se caracteriza por la utilización de fuegos pirotécnicos caseros; la música es interpretada por instrumentos como el bombo y pingullo. Los pendoneros se abren paso entre la multitud teniendo en sus manos una vara larga terminada en una cruz, adornada con cintas de colores; seguidos por otros indígenas que llevan, maíz, pan y naranjas. Se dirigen hacia la iglesia, donde los Pendoneros tienen la obligación de escuchar la misa, mas no así los *Alcaldes* y los *Danzantes*. La celebración al igual que las anteriores continua en las chicherías donde se come, bebe y se danza en abundancia (Carrasco, 1982)

**Capitanes** es una celebración que se realiza en el mes de Diciembre y consiste en una representación de la conquista (Sisa, 2009), existen muchos disfrazados de *“Monos, sacharunas, gringos, boxeadores, mestizos”*, pero resaltan los indígenas disfrazados de militares, los cuales se reúnen con anterioridad en la casa del *“Capitán”*, para posterior dirigirse a caballo a la plaza de *Chilcapamba* y a las casas de los que han sido Alcaldes. Existe también la representación del *Diputado*, el cual es el encargado de realizar los gastos de la comida y bebida para todos los acompañantes de esta fiesta y los músicos participantes; es decir debe ser una persona solvente, cada año se eligen los que serán *Capitanes* en el próximo año.

**Finados o Día de los Difuntos**, se realiza el dos de noviembre, en dicha fecha la comunidad Salasaka celebra el reencuentro entre familias, se recuerda a los seres ausentes que han fallecido, se dirigen al cementerio y ahí se come mote, pan, cuy asado; el cual se comparte entre las familias asistentes. Cabe mencionar que para el pueblo indígena la muerte es un momento de felicidad porque la persona que fallece regresa a la madre tierra, es decir a su propia raíz espiritual, a la naturaleza a la *Pachamama* (K. Masaquiza, R. Chilinguina, comunicación personal, 03 de marzo 2011).



## 1.4 RITMOS TRADICIONALES DE LA CULTURA SALASAKA

En cuanto a los **Ritmos Tradicionales**, el pueblo Salasaka cultiva diversos ritmos que han perdurado a través del tiempo, y que de alguna manera están conectados con la parte andina de nuestro país y Sudamérica, cabe mencionar que el carácter particular de esta comunidad es que los ritmos son marcados alegres, salvo los que son ceremoniales (K. Masaquiza, R. Chiliquina, comunicación personal, 03 de marzo 2011).

Klever Masaquiza y Raymi Chiliquina, músicos de la comunidad confirman el cultivo de los siguientes ritmos en el pueblo Salasaka:

- **El Danzante** es uno de los primeros, se utiliza en fiestas ceremoniales como el Inti Raymi, Corpus Christi y Carnaval; aquí se ocupan instrumentos como el bombo que tiene dibujos antropomórficos tiene sigse<sup>17</sup> en un extremo, el cual le da un efecto de eco y además del pingullo. Este ritmo también se utiliza en las fiestas de los Barayos o Alcaldes que eran la representación del poder y administración, éste personaje se nombraba cada primer día del año, que para el pueblo Salasaka es el 20 y 21 de marzo, ya que inicia el calendario agrícola coincidiendo con el equinoccio de primavera. En el Inti Raymi se realizan danzas tradicionales en forma de círculo, de cruces y en pares en honor al Sol.



Ilustración 12: “Ritmo de Danzante”. (dibujo) Transcriptor: David Díaz Loyola

<sup>17</sup> Sigse, planta cortante en sus hojas, se utilizaba antiguamente para techar casas en toda la región andina, en este caso se utiliza para obtener un grado de resonancia.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- **El Albazo**, el cual se baila con el Chaquipunta, es decir con la punta de los pies. Esta danza es propia de Salasaka y es uno de los ritmos más conocidos; la marcación siempre es llevada por el bombo; también se lo llama trote, los instrumentos que se ocupan son: el tambor, un bombo grande y el violín que fue incluido en el siglo XVII aproximadamente.
- 



Ilustración 13: “El Albazo”. Transcriptor: David Día Loyola

- **Changamarcana** posee una formula rítmica sincopada y alegre en compás de doce octavos; los instrumentos que se utilizan aquí son el pingullo y el bombo.



Ilustración 14: “La Changamarcana”. Transcriptor: David Díaz Loyola

- **El Pendonero** donde se utiliza un bombo grande, redoblante o caja hecho de madera y con cuero de venado además de instrumentos como el pífano o pijuano el cual se lo denomina también pata de cóndor y la flauta de madera; se utiliza en fiestas y ceremonias rituales de los capitanes, dan agradecimiento al Sol y a la Pachamama. Rítmicamente se desarrolla como una sucesión de semicorcheas.
-



Ilustración 15: “El Pendonero”. Transcriptor: David Díaz Loyola

- **El Ritmo de los Caporales** se realizan con el bombo y el violín considerados como elementos foráneos incorporados, es una fiesta de protesta, el caporal tenía la función de gobernador en la época incaica, controlaba los tambos, donde existían templos al Sol. El ritmo es similar al sanjuanito pero con una mayor desarrollo de la fórmula rítmica, contiene melodías muy rápidas desarrolladas por el violín, acompañada de un ritmo presto de la percusión; se lo define como un reclamo con los negros que violaban a los indígenas, y los españoles se robaban el oro, se representada a menudo la huida con los tesoros en mulas cargadas de oro.



Ilustración 16: “El Caporal” Transcriptor: David Díaz Loyola

- **El Yuapa** es un ritmo pausado y ceremonial se utiliza el redoblante, la flauta y el bombo, se utiliza una base del sanjuanito.

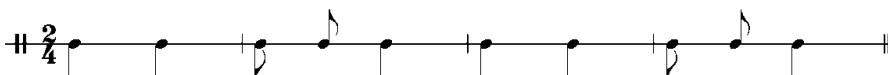


Ilustración 17: “El Yaupa”. Transcriptor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- **El Yaraví**, que es un canto y baile indígena originario del Perú, llegó con los Incas en el siglo XV, de aire lento escrito en compás de 3/4 o 6/8 .

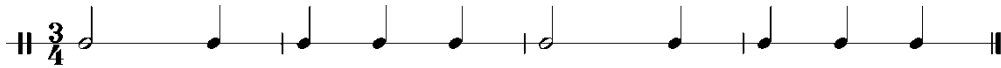


Ilustración 18: “El Yaraví”. Transcriptor: David Díaz Loyola

- En algunas fiestas como matrimonios y bautismos, también se incluyen ritmos como el **Yumbo**, el cual es alegre y proviene de la zona oriental del Ecuador.

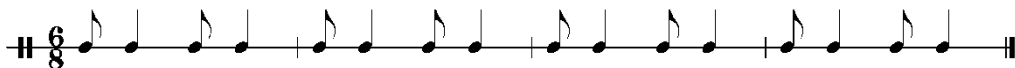




Ilustración 19: “El Yumbo”. Transcriptor: David Díaz Loyola

### 1.5 Instrumentos Musicales

Entre los instrumentos característicos de la cultura Salasaka tenemos, tambores hechos con piel de ganado, y cuerpo de madera, en la actualidad es muy raro encontrar dichos instrumentos; tenemos también la presencia de instrumentos de viento como los pingullos, flautas de madera como la llamada “Pata de Cóndor”, y después de la colonia se ha incorporado el violín (Wilhelm, 2012).


Uno de los instrumentos más característicos es la bocina que está elaborada de cachos de ganado y con la parte final de guadua, se utiliza para llamado y comunicación; como un dato interesante indicaremos que la utilizaban los chasquis para indicar que llegan o que salen. En las obras musicales la bocina se ocupa al inicio a la mitad y al final de las canciones que se ejecutan en las celebraciones mencionadas, este instrumento también sirve para convocar a la comunidad en caso de emergencias.

TABLA Nro. 1	INSTRUMENTOS ANCESTRALES DEL PUEBLO SALASAKA
	<p><i>Pifano</i></p> <p>Es un instrumento musical de viento consistente en una pequeña flauta muy aguda que se toca atravesada.</p>
	<p><b>Pingullo</b></p> <p>Instrumento de bambú, carrizo o zurro con tres orificios y una embocadura para su utilización hay que curarlo y se lo hace con trago y humo de cigarrillo.</p>
	<p><i>Flauta</i></p> <p>También conocido como pito de caña. Es una flauta realizada con una caña de páramo, generalmente de 8 agujeros y lengüeta de corcho. Su sonido es muy dulce y de poca intensidad.</p>
	<p><i>Bocina</i></p> <p>Instrumento de cuerno de toro, a los que se añade un pedazo de caña guadúa, que cumple el papel de amplificador del sonido.</p>

	<p><i>Churo</i></p> <p>Es una especie de caracol que mide 0,19 de largo por 0,14 de ancho, utilizado para llamadas rituales.</p>
	<p><i>Cacho</i></p> <p>Es el instrumento musical andino de soplo de origen muy antiguo que se obtiene del cuerno del cacho de toro viejo, el mismo que se confeccionan haciéndole secar por alrededor de un año al sol y luego se cocina para sacarle toda la carnaza de su interior para luego hacerle un hueco de acuerdo a su tonalidad.</p>
	<p><i>Caja o Redoblante</i></p> <p>Es el instrumento musical andino más general y más conocido en el campo musical autóctono de los andes. Elaborados de madera como el capulí con piel de animal (vaca, cabra y borrego) utilizados en fiestas, danzas y ceremonias.</p>
	<p><i>Tambora o Bombo</i></p> <p>Es un instrumento musical de percusión membranófono, de timbre muy grave.</p>
	<p><i>Cascabeles</i></p> <p>Son instrumentos musicales nativos de gran contenido histórico, son pepitas de cobre sonoras, sujetas a bandas de cuero para ceñir las pantorrillas de los danzantes.</p>





	<p><i>Hojas de Capulí</i></p> <p>Las hojas tanto de Capulí como de Chilca son muy especiales para dar sonidos musicales muy finos, los mismos que se utiliza colocando en los labios y por medio de un soplo especial y tinoso da unos acores musicales que se puede seguir a cualesquier melodía nativa.</p>
---	---

### 1.6 RELIGIOSIDAD Y ESPIRITUALIDAD DE LA CULTURA SALASAKA

En lo que se refiere al **aspecto religioso ancestral**, debemos indicar que en la región andina de nuestro continente se halla generalizado el culto a la deidad “*Pachamama*”, existen estudios referentes desde nuestro país hasta la Argentina (García, <http://sedici.unlp.edu.ar/>), los cuales indican características muy similares a la concepción que se tiene en diversas regiones; mencionaremos que se trata de una diosa “telúrica materna”, y cuya significado quichua significa “*La tierra es la madre*”; concepción que demanda un profundo respeto y amor, por la naturaleza y los seres que habitan en ella. En nuestro país de acuerdo esta diosa está presente en las celebraciones indígenas, consideremos que ellos sienten que pertenecen a la madre tierra, *Ilustración 20: “Instrumentos musicales de Salasaca”. Autor: Según Pablo Guaña Título artículo: Instrumentos musicales.* ~~afirmando totalmente del concepto occidental que dice lo contrario, la tierra es una posesión personal; esto es uno de los aspectos que se considera fue hasta cierto punto traumatizante durante la colonización, el atropello que el hombre occidental hacia la “*Madre Tierra Pachamama*” (Reino,2011), tomando en~~



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cuenta solo la producción y explotación del suelo con fines meramente económicos; el indígena siempre guardo el respeto y consideración a la naturaleza, ya que pertenece a ella y es la que le proporciona sustento alimentación y demás cosas para vivir, llevándolo a un equilibrio casi filosófico con la misma, es el principio que dice “*Alli Causai*”, es decir el buen vivir, en armonía con la madre tierra.

El origen de la deidad *Pachamama* proviene posiblemente de los citados ya anteriormente *Aymaras*, los cuales influyeron en este aspecto a toda la región incluidos *Incas*, dos culturas que vemos son parte de la raíz social ancestral de los *Salasakas*, se conoce que los mitimaes tenían este aspecto religioso perenne en sus tradiciones, he incluían además otros personajes mitológicos como “*Pachacamac*” (Montalvo, 1928) que quiere decir “el soberano del mundo”, su hermano “*Huacon*” como el dios de la oscuridad; el dios “*Inti*” que es la figura principal por así decirlo ya que es el Sol, el cual marca la vida de los pueblos, los ciclos de las siembras y cosechas, además de tener su fiesta principal que es el “*Inti Raymi*”, y cuya celebración se remonta al periodo incaico (Montenegro, 2006), en las festividades el Sol o *Inti*, siempre es representado por el “*Danzante*”, el cual cambia su atuendo de acuerdo a la época y fiesta que se celebra, siendo la más llamativa durante la fiesta del Sol, en la cual, se viste con elementos que reflejan la luz solar, con el motivo de representar la luz que emana del astro rey.

En sus historias vemos reflejado, muchos eventos de carácter geográfico y telúrico; como terremotos, erupciones, y eventos como sequias, buenas y malas cosechas, por lo que en los ritos de la comunidad Salasaka siempre existe un carácter de agradecimiento a ellos principalmente a la *Pachamama*, la cual en la conquista fue de alguna manera equiparada a la “*Virgen María*”.

El valor cultural de una población indígena constituye un patrimonio muy valioso, que debe ser no solo preservado, sino debe servir como punto de partida para nuevas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ponencias y proyectos artísticos, la Cultura Salasaka con su trajinar a través de los siglos nos demuestra como conserva y proyecta su saber cultural a nuestra nación.

## **CAPÍTULO II**

### **ELEMENTOS ÉTNICOS Y FOLCLÓRICOS DE LA CULTURA SALASAKA INCLUIDOS EN LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA**

La sabiduría popular e información de la etnia Salasaka ofrece muchas opciones de creatividad e inspiración que sistematizada y fundamentadamente puede originar interesantes creaciones artísticas. Es el caso de la Suite Sinfónica Ecuatoriana, objeto de esta investigación que refleja ciertos elementos que los detallaremos a continuación.

#### **2.1 MONTAÑAS SAGRADAS PARA LA CULTURA SALASAKA EL MONTE TELIGOTE**



Ilustración 21: “El Monte Teligote”. Fotografía: David Díaz Loyola Fecha: 11 de febrero 2014

El Monte “Teligote está ubicado en la jurisdicción del Cantón Pelileo provincia de Tungurahua se eleva a unos 3640 msnm., posee un bosque nublado con gran cantidad de flora y fauna nativa, en la actualidad este bosque es “área protegida”. En sus faldas se encuentra la comunidad mestiza Teligote, fundada en 1944 con el Registro Oficial No.346, integrada por aproximadamente 550 habitantes, quienes se han convertido en cuidadores del monte y no tienen conflicto con los salasakas que se consideran dueño del monte (E. Aldás, comunicación personal, 11 de febrero de 2014).

Del Monte Teligote, se extraen plantas medicinales y tintes naturales para las ropas y textiles (J. Caizabanda)<sup>18</sup>, comunicación personal, 25 de Diciembre de 2013). Musicalmente lo representaremos con una melodía a cargo de los vientos metales.

---

<sup>18</sup> José Caizabanda “Alcalde” de los salasakas en 1997



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Trombone



Ilustración 22: “El tema del Teligote”. Autor: David Díaz Loyola

## EL MONTE KINLLY URKU



Ilustración 23: “El Monte Kinlly Urku”. Fotografía: David Díaz Loyola Fecha: 11 de Febrero de 2014

El Monte “Kinlly Urku”, ubicado frente al Monte Teligote, se eleva a unos 2950 msnm., posee un bosque de pinos y sigses en el cual se hallan dos huacas<sup>19</sup> sagradas a donde los visitantes dejan ofrendas para a la Pachamama. Le he asignado una representación musical dentro de la Suite Sinfónica Ecuatoriana a cargo del Oboe, con un aire más religioso y melancólico.

<sup>19</sup> Huaca, término quichua que significa hueco de gran profundidad

Oboe



Ilustración 24: “Temas del Kinlly Urku”. Autor: David Díaz Loyola

Existe una leyenda Salasaka que relata que tanto el Teligote como el Kinlliurku tenían sus cuidadores; pero en el momento en el que la Pachamama llegó a repartir la vida y la vegetación, descubrió que el guardián del Kinlly Urku estaba dormido por lo que no le dio vegetación; es por eso que el monte Kinlly Urku tiene tierras áridas (J. Masaquiza<sup>20</sup>, comunicación personal, 02 de febrero de 2014).

La Dualidad, está presente en la filosofía Salasaka. El mismo relato anteriormente expuesto muestra una dualidad implícita, y será parte del color de uno de los movimientos de la suite propuesta.

## 2.2 LA DUALIDAD LOS CAPORALES Y LOS NEGROS EN SALASAKA

La Fiesta de los Caporales se efectúa la primera semana de febrero en varias poblaciones indígenas de la Provincia de Tungurahua, como San Pablo (Parroquia Santa Rosa), Chibuleo y en Salasaka. Como hemos mencionado en el primer capítulo es la representación de diversos personajes coloniales, entre ellos el Caporal, la Guaricha, las Doñas y los Negros, sin embargo en cada población tiene una connotación diferente en cuanto a las actividades y actitudes de los personajes.

<sup>20</sup> Javier Masaquiza, “Negro Mayor” de los salasakas en 2014.



El carácter del pueblo Salasaka durante esta celebración es extremadamente jovial, activo lleno de vida y con una connotación tribal; estos aspectos están presentes en el compás 48 del tercer movimiento “Rayis” de la Suite Sinfónica Ecuatoriana, que utiliza todos los instrumentos de cuerda acompañada de la percusión y será la que lleve la temática del movimiento, sobre la cual se representará el corno andino con los vientos metales llamando a la celebración y alegría desbordante, característica muy peculiar de este pueblo ancestral.



Ilustración 25: “La Fiesta del Caporal en Salasaka”. Fotografía: David Díaz Loyola



Ilustración 267: “Tema del Caporal”. Autor: David Díaz Loyola

Aquí se puede presenciar también el baile del Chaquipunta, que lo realizan las mujeres en la punta de los pies, al ritmo de una canción sincopada, de ritmo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

afable y claro en la Suite Sinfónica Ecuatoriana.



Ilustración 27: “Ritmo del Chaquipunta”. Autor: David Díaz Loyola

Otro aspecto, es el personaje del “Negro”, referido en el Capítulo anterior, estos tienen un cinturón lleno de campanas que sirven para llamar la atención de los demás negros; en la Fiesta de los Caporales. Durante el primer domingo de febrero los negros están pintados de blanco, siendo la representación de “negros buenos”; se dirigen a la casa del Caporal y realizan dos vueltas a la casa como señal de respeto al dueño del hogar; al siguiente día se pintan de negro y representan la dualidad convirtiéndose en “negros malos” generando durante los dos días siguientes una celebración exacerbada, en la que los negros de Salasaka (200 aproximadamente para el 2014 ), comandados por cuatro “Negros mayores”, cometen un sinnúmero de abusos en venganza de los actos cometidos durante la colonia por los españoles. En Salasaka durante esta celebración se les recomienda a las mujeres que no salgan de sus hogares ya que pueden ser víctimas de este personaje, en ésta celebración está presente el alcohol, bromas “pesadas”, animales sacrificados con la finalidad de asustar; además portan elementos de representación fálica, con el mismo objetivo. En la Provincia de Tungurahua, existe una tolerancia a este comportamiento ya que existen acuerdos legales para que cualquier demanda que se ponga en contra de estos personajes sea desestimada.





Ilustración 28: “El Negro Mayor”. Fotografía: David Díaz Loyola Fecha: Febrero 2014



Ilustración 29: “Los Negros”. Fotografía: David Díaz Loyola Fecha Febrero 2014



En la Suite Sinfónica Ecuatoriana este aspecto de la dualidad estará representado en el primer movimiento, mediante la utilización de dos partes bien diferenciadas, en el segundo movimientos por la entrada de los instrumentos de bronce, y en el tercer movimiento por el cambio de modo y movimiento.

### 2.3 LA ESCALA PENTAFONA EN LA MÚSICA ETNICA

Musicalmente hablando la **Escala Pentáfona**, es otro aspecto importante. La música andina en general utiliza la escala pentáfona como rezago de sus antepasados que indirectamente establecieron similitudes con otras civilizaciones antiguas como la egipcia y babilónica, miles de años antes de la era cristiana; se dice que todos los pueblos en su infancia la han practicado y representa el sistema musical más antiguo. Segundo Luís Moreno (1972, p.74) afirma: *“Tiene base científica y se funda en una nota grave, que es la tónica de la escala de modo mayor, a la que se agrega una serie de cuatro quintas ascendentes”*.

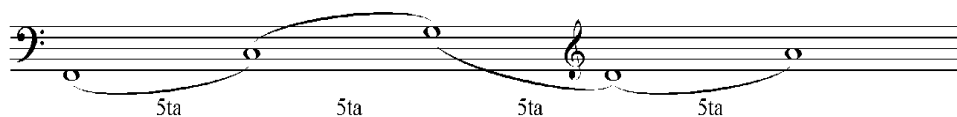


Ilustración 30: “Escala Pentáfona”. Transcriptor: David Díaz Loyola

Ordenadas ascendentemente tenemos la escala pentafónica mayor:

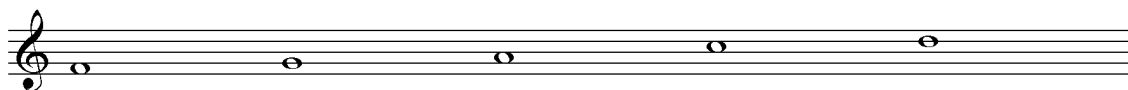


Ilustración 31: “Escala Pentáfona”. Transcriptor: David Díaz Loyola

La escala pentafónica menor, que desciende una tercera menor de la tónica de la pentafónica mayor.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Ilustración 29: “Escala pentafona mayor y menor”. Transcriptor: David Díaz Loyola

Estas escalas estarán presentes en las representaciones de la magnificencia de la cordillera de Los Andes<sup>21</sup>, en los momentos reflexivos y en la religiosidad de la cultura andina.

#### 2.4 La Mitología

Existe Mitología Inca, que ha sido transmitida a través del **quichua** por la que la comunidad Salasaka recuerda todas estas en su calendario festivo a través de diversas danzas y celebraciones. Todas las conmemoraciones tiene un simbolismo religioso caracterizado por el respeto y pertenencia a la “*Madre Tierra*” o “*Pachamama*”, y al Dios “*Sol*” llamado en lengua indígena “*Inti*”.

---

<sup>21</sup> Las cuerdas y percusión realizarán efectos seguidos por las flautas representando a los instrumentos de viento andinos.



Ilustración 30: “Gracias Pachamama” Autor: Pedro Martín Obtenido de: <http://www.lawebdepedro.com.ar/2013/08/gracias-pachamama/>



Ilustración 31: “Tema de la Pachamama” Autor: David Díaz Loyola


En esta mitología también está presente el “Huacon” que es el Dios del fuego y la oscuridad habita en cuevas y representa la parte oscura del ser humano y es el rival Pachacamac por el amor de Pachamama.



Ilustración 32: “Batalla de los Dioses, Pachacamac vs Huacon” Obtenido de: <http://www.blackandbrown.es/2012/08/incas-peru/>

so  
*ff*

Bass



Ñu caal ma ga lla qui bi pre zush ca mi gash ca

Ilustración 33: “Tema de Huacon” Autor: David Díaz Loyola

La Historia de la Pachamama se remonta al siguiente relato inca:

Pachacamac, dios del cielo, se unió a Pachamama y de esta unión nacieron los gemelos llamados Wilka, varón y hembra. Como en otros mitos andinos, murió el padre, desapareció en el mar o se encantó en una de las islas del litoral.

Quedose viuda la diosa Tierra, sola con sus hijos y reinaba la oscuridad en la soledad de la noche. A lo lejos vieron una luz situada en un distante picacho y se dirigieron hacia las vacilantes llamas. Salieron de Kappur por las fragosidades de Gashgachin de la



UNIVERSIDAD DE CUENCA

quebrada de Arma, y en el camino monstruos terribles los acechaban. Al pasar por la laguna de Rihuacocha bebieron de sus aguas y siguieron adelante.

Por último llegaron a una cueva conocida con el nombre de Waconpahuin en el cerro de Reponge, habitada por un hombre semidesnudo llamado Huacon. En el fuego hervían unas papas en una olla de piedra y, dirigiéndose a los niños, Huacon pidió fuesen a una fuente a traer agua, pero el cántaro que les dio estaba rajado y por esa causa los niños tardaron en regresar a la cueva.

Durante la ausencia de los mellizos, Huacon intentó seducir a Pachamama y, al no lograrlo, la mató y devoró parte de su cuerpo, guardando los restos en una olla.

Al regresar los gemelos preguntaron por su madre y Huacon les dijo que no tardaría en volver, pero los días pasaban sin que apareciera.

Huaychau, ave que anuncia la salida del sol, se compadeció de los niños y les contó la suerte de su madre y el peligro que corrían de continuar con Huacon. Les aconsejó ir a la cueva de Yagamachay, lugar donde estaba durmiendo Huacon y, aprovechando de su sueño, atarlo de los cabellos a una gran piedra y escapar rápidamente, hecho que cumplieron los mellizos.

En su huida los hermanos encontraron a Añas, la zorra que les preguntó dónde corrían y al enterarse de sus cuitas les escondió en su madriguera. Mientras tanto despertó Huacon y, después de desatarse de la guanca o piedra, partió en busca de los mellizos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Por el camino topó con un puma, un cóndor y una serpiente o amaru, pero no supieron decirle donde se hallaban los niños. Después se cruzó con Añas, la zorra, que astutamente le aconsejó subir a un empinado cerro y desde allí cantar imitando la voz de la madre para que los pequeños fuesen hacia el cerro.

Apresurado se marchó Huacon, sin darse cuenta que Añas le había tendido una trampa, y al pisar la piedra cayó al abismo. Su muerte causó un violento terremoto. Los mellizos permanecieron con Añas, pero hastiados de alimentarse solo con su sangre, le pidieron ir al campo a recoger unas papas. Allí encontraron una Oca (Oxalis Tuberosa) en forma de muñeca y al jugar con ella se partió en pedazos. Lloraron los niños por la pérdida del juguete y por fin se quedaron dormidos.

Al despertar la niña contó su sueño a su hermano y como ella lanzaba su sombrero al aire y allí quedaba, y lo mismo sucedía con su ropa. Mientras los niños se preguntaban por el significado, vieron bajar del cielo una larga soga. Sorprendidos, consultaron entre ellos y decidieron trepar por la cuerda y ver donde les conducía. Subieron y subieron y llegaron al cielo donde hallaron a Pachacamac que se había apiadado por sus desventuras.

Reunidos con su padre, fueron convertidos el niño en el Sol y la niña en la Luna. En cuanto a Pachamama quedó para siempre bajo la forma de un imponente nevado llamado hasta hoy día La Viuda (Villar Córdoba, 1933 - Rostworoski 1991) (Como se cita en <http://www.catamarcaguia.com.ar>).



## 2.5 Aspecto Lingüístico y Texto utilizado para la Suite Sinfónica Ecuatoriana

El **Quichua de Salasaka**, es otro aspecto a resaltar. El Quechua<sup>22</sup> es una de las lenguas indígenas más utilizadas en nuestro continente y posiblemente en el mundo, a decir de varios estudios existen más de doce millones de personas que lo hablan (Sánchez, <http://www.ecolatino.ch> ). Se constituye en un idioma que abarca desde el Ecuador hasta Argentina, es decir casi todas las naciones atravesadas por la cordillera de los Andes; a pesar de que en tiempos de la conquista española se hizo oficial el idioma castellano, se lo conservó y en la actualidad lo encontramos en varios dialectos, en todos los países andinos, y podríamos decir inclusive que está en apogeo<sup>23</sup>; su utilización es tan ancestral como las creencias religiosas de la Pachamama.

...Destacados lingüistas coinciden en que no existe en el mundo una lengua que pueda manifestar con un solo verbo tantos estados de ánimo, tantos grados de dulcedumbre, o de ternura, o de pasión, o de ira o de desdén. El Quechua o Runa shimi<sup>24</sup> adquiere en estos casos la flexibilidad del manantial que se desliza por las praderas desgranando las músicas más sutiles y

---

<sup>22</sup> En la lengua Quechua del Perú existen cinco vocales (a, e, i, o, u); en el dialecto Quichua del Ecuador existen solo tres vocales (a, i, u). Consideremos que a medida que los idiomas se propagan las vocales se hacen más comunes, por lo que sacamos en conclusión que el quechua de Perú tiene una mayor cantidad de contacto con otras lenguas andinas como el Aymara.

<sup>23</sup> En la Constitución ecuatoriana consta como idioma oficial.

<sup>24</sup> Runa shimi, traducido del quichua significa "Idioma Indígena"





UNIVERSIDAD DE CUENCA

reflejando los caprichos de la luz (Sánchez,  
<http://www.ecolatino.ch>).

En el Ecuador existen varios dialectos del quichua en número no menor de diez<sup>25</sup>; pero de acuerdo a la constitución vigente se los ha unificado. Debemos considerar que el quichua es una lengua aglutinante, es decir una varios fonemas para representar una palabra, por lo cual existen muy pocas palabras monosílabas.

Una de las diferencias radica en los grafismos que se utiliza, por citar algún ejemplo,

<b>TABLA No2</b>		
<b>DIFERENCIAS QUICHUA UNIFICADO Y SALASAKA-LETRAS C-Q-</b>		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
C - Q	reemplaza	K
H	reemplaza	W

**Autor:** David Díaz      **Fecha:** 14 de Abril 2014

En cuanto al quichua de Salasaka, encontramos una mayor utilización de la **G** y **B**, como diferencia principal; sin embargo existen palabras que en su totalidad significan cosas distintas, citamos como ejemplo, el término Huayco, en el dialecto de Salasaka significa el “sitio donde pastan los animales”; y en el dialecto de Chibuleo se refiere a una “parte baja de algún lugar” (F. Chango, comunicación personal, 25 de enero 2014); creemos que este fenómeno se da por la costumbre de nombrar un hecho o acto específico.

<sup>25</sup> Solo en Tungurahua existen varios dialectos del quichua como el de Salasaka, Chibuléo, Kisapincha, Ambatillo, Kondorawa, Chikicha y Kuiton.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En la Suite Sinfónica Ecuatoriana se utilizará el dialecto de Salasaka, pero tomando en cuenta el quichua unificado con el fin de encontrar las diferencias fonéticas y que en definitiva darán la especificidad con la comunidad estudiada.

La historia de la Pachamama, sirve de fundamento para la creación de un texto elaborado por el autor de la investigación. Este texto es traducido al quichua unificado y Salasaka y se toma en cuenta a otros personajes mitológicos andinos.

De la historia mencionaremos las siguientes características, la presencia del personaje Pachamama, la cual vela por la seguridad de sus hijos, y a su vez se transforma en el monte y ella es representada en la Suite Sinfónica Ecuatoriana por la voz de las sopranos; Pachacamac el padre de lo que según el mito incaico será el padre del Sol y la Luna son representados por el tenor y bajo, y finalmente Huacon un personaje maligno que es representado por el bajo; de igual manera tenemos tres animales místicos que representan tres niveles de percepción: lo que está en el cielo con el Cóndor, lo que pertenece a la tierra el puma o jaguar andino; y lo que es del inframundo está representado por la serpiente.



<b>TABLA No3</b>		
<b>TEXTO DE LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA</b>		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
<b>Español</b>	<b>Quichua unificado</b>	<b>Quichua dialecto Salasaka</b>
<p><b>Pachamama</b></p> <p>Escucho la voz de mis niños, Huyen por los cerros y montañas, Sé su tristeza y soledad, Corran como el viento, dejando al fuego atrás.</p>	<p><b>Pacha Mama</b></p> <p>Ñukapak wawakunapak rimarishkata uyani, Urkukunata, shinallatak shitashka pampakunata mitikuahpa rinkuna, Paylla kashkata, llakin kashkatash yachanimi, Wayra shina kallpaychik, ninata washaman sakillpa.</p>	<p><b>Pacha Mama</b></p> <p>Maragunag rimarishcada uyani, Lumagunada urcugunada ringuna, Paibug llaqui shinaidi pailla gashcada yachanimi, Huaira laya vuli, huashamurinada saquisha.</p>
<p><b>Pachacamac</b></p> <p>Sean valientes y encuentren refugio, Que pronto estarán acompañándome, Como el sol, como la luna, Para dar a los humanos esperanza.</p>	<p><b>Pacha Camac</b></p> <p>Hinchi kaychik, maypi samarinata mashkichik, Ñallami ñukan kankichik, Inty shina, killa shina, Kawsakkunamu allikunata kunkapak.</p>	<p><b>Pacha Camac</b></p> <p>Jinchi gaichi shinaidi, maibi miticunada japichi, Ñalla ñucan igulda gunguna, Indilaya lunalaya runagunamu, Mushuj causida cungaj.</p>
<p><b>Huacon</b></p> <p>Mi alma ha sido presa del dolor, Encontraré mi venganza,</p>	<p><b>Huacon</b></p> <p>Ñukak kawsayka llakiman rishka, Ñukapak kunata hapirkani,</p>	<p><b>Huacon</b></p> <p>Ñuca almaga llaquibi, prezushcami gashca</p>



<p>Si fui exiliado del paraíso, No debe existir perdón para nadie.</p>	<p>Allí kawsanamanta llukshichishka karkani, Kishpichinaka mana pimampash tiyanka.</p>	<p>Ima rurushcada rurungu japishami, Guilla llactamu, llujshichishca gogani, Quishpi chinaga nipimush natiya nachugan.</p>
<p><b>Coro</b> El cóndor, el jaguar y la serpiente, Los cerros y las montañas, Son los protectores de mi luna de mi sol, Por siempre velaré y protegeré su existencia.</p>	<p><b>Coro</b> Condurka, jaguarka, shinallatak pampata llikashpa purikunapash, Urkukuna, shinallatak shitashka pampapish, Ñukapak killa, ñukapak intyta chapakkunami kan, Chimanta paypak kawsayta punchantak chapashami</p>	<p><b>Coro</b> Condurda, jaguarda shinalladi, culebrada Luma gunada shinaidi urcugunada, Ñucaj lumada, indida chapuj cunamigan Paibuj causida jursami, ricusha shinaidi chapasha.</p>

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de abril de 2014



Como podemos ver, del texto anterior, a pesar de tratarse de una misma lengua, prácticamente es otro texto; fonéticamente el quichua de Salasaka, presenta la consonante **G** reemplazando a la **K**, en varias ocasiones.

<b>TABLA No4</b>		
<b>DIFERENCIAS QUICHUA UNIFICADO Y SALASAKA-LETRAS G-K</b>		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
<b>Español</b>	<b>Quichua Unificado</b>	<b>Quichua Salasaka</b>
Las Montañas	Urkukunata	Urcugunada
Se van	Rinkuna	Ringuna
Sean	Kaichic	Gaichi
Está solo	Paylla Kashkata	Pailla Gashcada
Son protectores	Chapakkunami kan	Chapuj cunami gan

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014

De igual manera la utilización de la letra **D** en vez de la **T**.

<b>TABLA No 5</b>		
<b>DIFERENCIAS QUICHUA UNIFICADO Y SALASAKA-LETRAS D-T</b>		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
<b>Español</b>	<b>Quichua Unificado</b>	<b>Quichua Salasaka</b>
Hablo	Rimarishkata	Rimarishcada
Montañas	Urkukunata	Urcugunada
Está solo	Paylla Kashkata	Pailla Gashcada

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014



El reemplazo de **B** por la letra **P**.

<b>TABLA No 6</b>		
<b>DIFERENCIAS QUICHUA UNIFICADO Y SALASAKA-LETRAS B-P</b>		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
<b>Español</b>	<b>Quichua Unificado</b>	<b>Quichua Salasaka</b>
Donde	Maypi	maibi

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014

El reemplazo de la **K** por la letra **D**.

<b>TABLA No 7</b>		
<b>DIFERENCIAS QUICHUA UNIFICADO Y SALASAKA-LETRAS K-D</b>		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
<b>Español</b>	<b>Quichua Unificado</b>	<b>Quichua Salasaka</b>
Cóndor	Condurka	condurda
Jaguar	Jaguarka	Jaguarda

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014

Encontramos pocas palabras idénticas.

<b>TABLA No 8 PALABRAS IDÉNTICAS</b>		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
<b>Español</b>	<b>Quichua Unificado</b>	<b>Quichua Salasaka</b>
Escuchar	Uyani	Uyani
Se	Yachanimi	Yachanimi

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014



Y otras que pueden tomarse como comunes pero difieren en la manera de escribirse o en un solo fonema.

<b>TABLA No 9 DIFERENCIAS EN LA ESCRITURA QUICHUA UNIFICADO Y SALASAKA</b>		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaca: Lizeth Chango		
<b>Español</b>	<b>Quichua Unificado</b>	<b>Quichua Salasaka</b>
Viento	Wayra	huaira
Firme	Hinchi	jinchí
Yo	Ñukak	Ñuca

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de abril de 2014

Con lo cual llegamos a la conclusión de que el dialecto de la comunidad Salasaka al poseer menor cantidad de letras **K** y **T** que de alguna manera son fuertes, y al haber sido desplazadas por la **D** y **G**, se convierte en un dialecto más sutil y no tan fuerte en comparación con el Quichua Unificado. Haciéndolo más musical y accesible al proceso de la composición; utilizándolo en melodías más cantábiles y no tan rítmicas por así decirlo. De igual manera encontramos la inexistencia total de monosílabos y en realidad muy pocos bisílabos, la mayoría de las palabras poseen de tres a cuatro sílabas. El texto en mención será está dividido entre los dos movimientos finales de la Suite Ecuatoriana, en el primero, estarán las tres primeras estrofas, describiendo los personajes de la historia Inca; y el segundo, en el Coro del movimiento final con el ritmo de Yumbo; aquí se unificará todas las voces con la orquesta y en definitiva será una conclusión de la obra en la cual se hará énfasis en el aspecto de amor a la madre tierra que profesan este pueblo ancestral.

## 2.6 EL DANZANTE



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El Danzante, es otro elemento presente en los diferentes rituales indígenas. La indumentaria va variando de acuerdo a la fiesta en la cual se realiza. Dichas fiestas pueden ser en las siembras de octubre, o cosechas de Junio (Reino, 2012, p.9) .



Ilustración 34: “Los Danzantes de Salasaka” Fotografía: Ivan Altamirano

Su origen es prehispánico y en varios sitios tiene una influencia mestiza, una de las características principales es que en la ropa del danzante están atados cascabeles, los cuales dan el efecto característico del ritmo “Danzante” que por lo general están elaborados con escalas pentatónicas o eptafónicas (Viteri, 2007, p.48).

El danzante de Salasaka viste muy similar al de Salcedo<sup>26</sup> es decir con una camisa blanca un pantalón blanco muy adornados con joyas y piezas de plata, además de pañuelos de varios colores. El indígena que se convierte en Danzante debe reunir ciertas cualidades ya que será quién agradezca a la Pachamama; debe tener una armonía espiritual, dedicación y liderazgo.

<sup>26</sup> Salcedo, población de origen indígena en la Provincia de Cotopaxi





El danzante es el que porta el sonido del cascabel. Sonido místico asociado con el Dios Sol (Inti) muy importante para la cultura Salasaka; se dice que en tiempos antiguos estos instrumentos estaban elaborados de oro puro. (R. Chiliquina, comunicación personal, 24 de diciembre 2013).

El Danzante es el personaje principal en la fiesta del Inti Raymi<sup>27</sup> que es la segunda fiesta del “Paucar Raymi”<sup>28</sup>. En estas fiestas se adorna con plumas y espejos (antiguamente oxidianas<sup>29</sup>), para agradecer al Sol por las cosechas de maíz, alimento primordial de la comunidad. Estas fiestas coinciden con el solsticio de verano, su baile se realiza en círculo; participan tres danzantes de los cuales uno es el que lidera la coreografía de los demás, realizan movimientos específicos, los cuales tiene una significación ritual para el culto del “Dios Sol” y la “Madre Tierra”.

En los estudios realizados durante la década de los sesenta por Segundo Luis Moreno (2007, p. 134) en esta comunidad, transcribió una interesante melodía.

Danzante de Salasaka

The image shows a musical score for 'Danzante de Salasaka'. It consists of two systems of music. The first system has two staves: the top staff is for 'Pingullo' (melody) and the bottom staff is for 'Tamboril' (rhythm). The second system also has two staves, continuing the melody and rhythm. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (F major or D minor). The melody is written in a treble clef, and the rhythm is written in a bass clef with a double bar line and a 'z' symbol indicating a specific rhythmic pattern.

Ilustración 35: “Ritmo de Danzante”. Autor: Segundo Luis Moreno Transcriptor: David Díaz

Al analizar la línea melódica del danzante transcrito por Moreno, nos percatamos que a pesar de estar en la tonalidad de sol menor tiene una gran presencia del sonido de la dominante, del sonido “re”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Inti Raymi palabras quichuas que significan, “La fiesta al Sol”

<sup>28</sup> Paucar Raymi, se constituye en el equivalente a la fiesta del carnaval

<sup>29</sup> Oxidianas, son piedras de origen volcánico utilizada como ornamento

<sup>30</sup> Si construimos con el sonido re, como fundamental una escala menor frigia, encontraremos las alteraciones de sol menor. Luego de la escala pentafónica de “re” podemos hacer uso de la sexta napolitana. Este recurso es utilizado en la Suite Sinfónica Ecuatoriana.



## 2.7 EL YUMBO Y LOS RITMOS TRADICIONALES APLICADOS EN LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA

Y finalmente nos referiremos a los **ritmos musicales en Salasaka**, que son los que están presentes en la Suite Ecuatoriana desde el principio hasta el final. En el final de la obra estará presente el ritmo de Yumbo, muy alegre, cuyo desarrollo en otras provincias es como sigue. En la Provincia de Imbabura, el danzante del Yumbo lo realizan sin ningún disfraz, con ropa blanca, están decorados con pájaros embalsamados, conchas marinas, colmillos de animales y en su mano portan una lanza. Entre los danzantes tenemos al llamado “Chaqui-Capitán”, el cual tiene una connotación similar a la de un líder espiritual, su vestimenta es más elaborada, además de tener guantes blancos, porta un cetro o un báculo con cintas e incrustaciones de metal, ellos no realizan el baile y se colocan de pie en sitios determinados (Moreno, 1972).

De acuerdo al investigador y compositor ecuatoriano Segundo Luís Moreno, el yumbo es una de las danzas más hermosas, nos indica que está formada por siete números, uno para cada día de la semana de fiestas; tiene un gran sentido rítmico-melódico, sus diversas partes se caracterizan por poseer un sentido noble, sentimental, basado en el desarrollo melódico que presenta. Dicho musicólogo (Moreno,1972)se refiere al yumbo de la siguiente manera: “...esta sola composición autóctona sería suficiente para salvar honrosamente el prestigio musical del Ecuador prehistórico.”

En Cotacachi, los yumbos son ejecutados por un grupo de rondadores pequeños, y un pingullo de hueso los cuales hacen la línea melódica en la octava superior; en la percusión se ocupa un tamborcillo y un tamboril con doble baqueta que va subdividiendo los

---

Escala de Re menor Frigia

Escala pentafónica menor

Sexta Napolitana de Re menor



UNIVERSIDAD DE CUENCA

tiempos del compás. Este género musical se lo ocupa para varias festividades como por ejemplo la que coincide con el equinoccio de otoño.

En la provincia del Cañar también encontramos que este ritmo forma parte de la mayoría de las fiestas, aquí cobra un sentido más lento y nostálgico; la instrumentación que se utiliza es violín flauta y bombo, se lo denomina Yumbo Cañari; su significado es de tributo a la Pachamama (Pichisaca, 2011, p.35).

Dentro de los ritmos musicales está el Danzante y el de los Caporales que fue explicado ampliamente en párrafos anteriores. A continuación completamos los otros ritmos que son parte de la Suite Sinfónica Ecuatoriana.

TABLA No.10 OTROS RITMOS DE SALASAKA INCLUIDOS EN LA SUITE ECUATORIANA	
NOMBRE	RITMO
PENDONERO	
CHANGAMARCANA	
DANZANTE	
YUMBO	

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014.

Los contenidos que fueron incluidos como parte esencial de la Suite Sinfónica Ecuatoriana, no solo radican en la inserción de ritmos nativos, sino también incluye la representación de un aspecto de su cosmovisión; considerando elementos que para ellos son sagrados y su espiritualidad andina y en cierta manera con la intención de captar su gran energía, bravura y vitalidad.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



## LA SUITE, CONCEPTOS GENERALES, COMPOSITORES NACIONALISTAS SUDAMERICANOS

### La Suite: Consideraciones y Conceptos Generales.

La Suite es una forma musical que apareció en el siglo XVII constituido por diferentes tipos de danzas, influidos de alguna manera por la música que interpretaban los juglares en bailes populares. Su estilo instrumental y concertante fue madurando a raíz de las antiguas danzas instrumentales (Hamel&Hurlimann, 1981).

La mayoría de las suites durante el periodo barroco estaban basadas en las combinaciones de varias danzas del mismo material temático, aunque de agógica<sup>31</sup> diferente, dando origen a la danza y contra-danza; lo cual a su vez influyó para el surgimiento de otra estructura musical llamada *Variación*. Posteriormente la Suite adoptó una serie más o menos fija de movimientos que incluían una *alemanda*, *courante*, *zarabanda* y *giga*<sup>32</sup>, precedidas a veces por una obertura. (El Mundo de la Música)

Algunos investigadores indican que la suite constituye una forma transitoria de la música popular, utilizada en danzas y festejos, a la música de concierto. En este contexto podemos indicar que la forma evolucionó adoptando ciertos estilos particulares como el de la Suite Francesa, la cual iniciaba con una obertura del tipo tripartito, procedimiento creado por Lully y Kusser. En el siglo XVII se le dio también el nombre de *partie* (Partita) para nombrar a ciertas suites y posteriormente el de *sonatas* y *sinfonías*<sup>33</sup> de acuerdo a la instrumentación ocupada.

Mientras que algunos géneros sobrevivieron hasta el siglo XIX, como es el caso de la *Variación*, la suite desapareció casi por completo del horizonte de los músicos; la sinfonía la había sustituido como principal género de la producción orquestal. Solo en algunas pocas obras perduró, como es el caso de las suites de *La Arlesiana*, de George Bizet, *Cassenoisette*, de Tchaikovski, y las basadas

---

<sup>31</sup> La Agógica o matices agógicos indican la velocidad a la cual debe ser interpretada una obra.

<sup>32</sup> La Alemanda es una danza barroca alemana del siglo XVIII; El Courante, es una danza ternaria de finales del Renacimiento y principios del Barroco; La Zarabanda, es una danza lenta escrita en compás ternario, que generalmente ocupa la fórmula rítmica de negra seguida por una blanca, la Giga, es una danza Barroca de movimiento alegre en compás de 3/8, 6/8, 9/8 o 12/8; posiblemente de origen inglés.

<sup>33</sup> La sonata es una forma musical mayor que consta de tres movimientos generalmente constituidos por temas contrastantes, La sinfonía es una forma musical mayor compuesta para orquesta que generalmente posee cuatro movimientos, cada uno con tiempo y estructura diferente.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

en música escénica que escribió Edward Grieg para el drama *Peer Gynt*, de Ibsen” (Hamel & Hurlimann, 1981).

A inicios del siglo XX la composición de las suites se hizo más frecuente debido a cierta degradación de la forma de la sinfonía en parte por el auge del poema sinfónico; lo cual hizo que las suites se basen en un contenidos programáticos<sup>34</sup> como en el caso de obras como *Scherezade*, de Rimsky Korsakov, basado en el cuento de *Las mil y una noches* y *El Caballero de la Rosa* de Richard Strauss. Cabe mencionar también otras suites utilizadas como ballets como *El Pájaro de Fuego* de Igor Stravinski influenciado por el impresionismo francés de Debussy, por lo que deducimos la adaptabilidad que posee la forma en sí misma.

Por otro lado la tendencia nacionalista en Sudamérica ha estado latente; como ejemplo tomaremos algunos compositores que han aportado en la inserción de elementos étnicos en la música formal. Luego describiremos dos suites ecuatorianas que han aportado al repertorio musical de la nación.

### 3.1 Modesta Bor



Figura 3. Fotografía de Modesta Bor. tomada por López - Chirico (1999)

Ilustración 36: “Modesta Bor”. Fotografía: Lopez Chirico Obtenido en: Revista Investigación

Iniciaremos con la compositora venezolana **Modesta Bor**, nacida en Juan Griego, Estado de Mérida el 15 de junio de 1926; su música es mayormente vocal o coral, aunque tiene obras orquestales y para diversos instrumentos como el violín, viola y piano, obras incidentales para el teatro y música de cámara. Su obra evoluciona en dos tendencias, por un lado las canciones románticas y madrigales, de inicios del siglo XX, que van a una tendencia muy experimental, con efectos percudidos o declamaciones teatrales; y por otro lado el estudio y documentación de

<sup>34</sup> Contenidos programáticos, implican o se refieren a la música que evoca ideas o imágenes extra musicales.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

obras folclóricas, las cuales influyen en su producción llegando a utilizar instrumentos típicos, y elementos motivitos autóctonos de su país y hacen que su música posea un fuerte sentido social.

El nacionalismo expuesto en su obra, tiene diversas corrientes como el nacionalismo histórico que evoca a personajes específicos de la historia venezolana tal es el caso de su obra “Eso era cuando Castro”; un nacionalismo estilizado, el cual no necesariamente preservan las características de la música folclórica sino más bien evocan su estilo, como la obra “Genocidio”; y el nacionalismo figurativo donde los compositores utilizan elementos del folclore como inspiración y materia prima, para la composición de obras nuevas, en el caso de dicha compositora tenemos el tríptico “Marchas Sonoras”, en la cual ocupa fonemas onomatopéyicos como elementos contemporáneos para la realización de la música (Parra, 2010).

Entre las características de su personalidad musical diremos que, el folclore tuvo una gran importancia para su música, existió la influencia del movimiento nacionalista venezolano de inicios del siglo XX; la influencia de la escuela rusa así también como el conocimiento de las técnicas modernas de composición. Entre sus numerosas obras citaremos, 25 obras para canto y piano, 5 obras para grupo de cámara, 8 obras para orquesta, 9 obras para piano, La Mañana Ajena (música vocal), Son Venezolano, Acuarelas para orquesta de cuerdas; las últimas obras premiadas en concursos de composición.

Dada su labor fructífera a favor del desarrollo de la música de Venezuela Modesta Bor ha recibido las más altas condecoraciones de su país Venezuela 2010.

### 3.2 HEITOR VILLA-LOBOS



Ilustración 37: “Heitor Villa-lobos” Obtenido de:  
<http://www.taringa.net/comunidades/liberarte/6660018/Musica-de-Heitor-Villa-Lobos.html>

Otra figura que destaca en el ámbito de la inclusión de elementos folclóricos y étnicos en Sudamérica es el brasileño **Heitor Villa-lobos**, nacido en Rio de Janeiro en 1889, es considerado el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

músico brasileño más importante del siglo XX, inicio como un autodidacta, etapa en la cual entro en contacto con la música popular de su país, la cual tuvo una fuerte incidencia en su producción compositiva, la cual poseía el elemento folclórico como parte de su lenguaje. En su juventud realizo varios viajes al interior del Brasil, donde conoció los cantos tradicionales de las tribus de la Amazonía; en su música también vemos la influencia de figuras como Debussy y Stravinski; y también en su admiración hacia la figura de Bach, retratada en sus celebradas obras llamadas “Bachianas Brasileiras”, en las cuales ocupa elementos contrapuntísticos con melodías populares brasileñas, destaca la numero cinco para orquesta de ocho chelos con soprano, esta posee dos movimientos el primero “Aria (Cantinelas)”, en la tonalidad de la menor, en un movimiento Adagio, aquí los chelos van realizando unas figuras constantes de semicorcheas sobre la cual se dibuja la línea melódica expuesta por el canto; en una parte media aparece un Piu mosso, en la cual inicia el texto propiamente dicho y tiene un movimiento descendente constante luego de lo cual se re-expone el motivo inicial. Un segundo movimiento “Danca (Martelo)” en movimiento Alegretto, aquí la voz va constantemente expuesta en semicorcheas con ligeras variaciones o descansos rítmicos por así decirlo, posee al igual que el anterior una parte intermedia con un menor movimiento melódico y retoma el tema para terminar la obra.

Esta forma musical de la suite europea ha sido muy útil para el mundo compositivo debido a su flexibilidad, elemento adaptado por compositores latinoamericanos y ecuatorianos que han encontrado en ella la manera más fácil de expresarse usando ritmos específicos. Es el caso de los compositores ecuatorianos Segundo Luis Moreno y Floresmilo Viteri.

### 3.3 Segundo Luis Moreno, Suite Ecuatoriana Nro.2





UNIVERSIDAD DE CUENCA



Ilustración 38: “Segundo Luis Moreno”. Obtenido en:  
[http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Segundo\\_Luis\\_Moreno\\_Andrade](http://www.eruditos.net/mediawiki/index.php?title=Segundo_Luis_Moreno_Andrade)

Segundo Luis Moreno nació en Cotacachi, provincia de Imbabura el 3 de agosto de 1882, se especializó en el clarinete y fagot, fue un compositor de música nacionalista de las cuales destacan las dos Suites Sinfónicas y la Elegía Orquestal “Perdón”; fue un investigador de la historia musical de nuestro país, en ese campo destacan los tres tomos de la Música en el Ecuador y Música y Danza Autóctonas del Ecuador.

La Suite Ecuatoriana de Moreno es un ejemplo de la inserción de elementos culturales étnicos de la Provincia de Imbabura, evidenciados en el manejo de los ritmos musicales de la zona. Su forma y nominación lo demuestra; cada parte es una danza tradicional inspirada en las melodías percibidas por el autor.

Las danzas se muestran en este orden:

1. Danzante      Danza ritual indígena
2. San Juanito      Danza semi-religiosa indígena
3. Yaraví      Canto triste de amor
4. Pasillo      Danza Criolla
5. Rondeña      Danza Criolla Ecuatoriana

La instrumentación que usa Moreno es la “sinfónica”, intentando de esta manera encausar por nuevos rumbos a los ritmos ecuatorianos. Así tenemos en esta Suite la utilización de:



- Maderas: Flauta (I – II); Oboe (I-II); Clarinete (I y II); Fagot (I-II).
- Metales: Trompeta (I – II); Trompa (I-II), Trombón (I – II -III).
- Percusión: Timbales.
- Cuerdas: Violín (I-II); Viola, Violonchelo y Contrabajo.

**Primer Movimiento Danzante**, a pesar de que el compositor Segundo Luis Moreno es un ejemplo en el aspecto “nacionalista”<sup>35</sup>; en esta Suite, tomaremos los primeros ocho compases del primer movimiento que corresponden a una introducción que no contiene en sí misma un ritmo autóctono.

Este fragmento está en compás de 2/4 en la tonalidad de Mi menor. Su movimiento es calmado, Andante, comienzan las cuerdas en la tonalidad fundamental, con un movimiento cromático descendente en las violas y chelo para posesionarse en la dominante.

The musical score shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The time signature is 2/4 and the tempo is Andante. The key signature has one flat (B minor). The score starts with a piano (p) dynamic. The string parts begin with a chromatic descent from the fundamental (I) to the dominant (V). The notes for the strings are: Violin I: G4, F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3; Violin II: G4, F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3; Viola: G4, F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3; Violoncello: G4, F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3.

Ilustración 39: “Introducción del 1er movimiento de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

La primera parte continúa con la aparición de los vientos maderas, clarinete, fagot, flauta y finalmente el oboe; sobre las armonías de la subdominante, sensible en modo menor, dominante alterada con un bemol formando un tritono en relación a la fundamental, para continuar con la subdominante y descansar en el quinto grado, concluyendo esta parte.

<sup>35</sup> El nacionalismo en música se refiere al uso de materiales que son pertenecientes a una nación o región específica; es frecuente el uso directo la música folklórica y el uso de melodías, ritmos y armonías inspiradas en cantos populares.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Aparece el ritmo de danzante en un ritmo Moderato y expuesto por la cuerda en la tonalidad de mi menor y se continua a la mediente, sobre tónica para descansar sobre la fundamental, sobre la cual se desarrolla el canto de los clarinetes a manera de estribillo, a intervalos de terceras y segundas con una direccionalidad descendente.



Ilustración 40: “Estribillo del Danzante”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

Le continúa la primera parte expuesta por los primeros violines y clarinetes, con el acompañamiento del resto de las cuerdas y la incursión de los vientos metales, armónicamente va de la tónica a la mediente, llegando a la dominante, para llegar a la fundamental, la línea melódica ocupa la escala pentátona.



Ilustración 41: “Primera parte Danzante” de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Lovola

Le continúa un figuración de semicorcheas en los primeros violines sobre la cual se expondrá la línea melódica en el oboe y trompeta para luego un *tutti*.



Ilustración 42: “Danzante”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno. Transcriptor: David Díaz Loyola

En la parte media del movimiento existe un cambio de tono a La menor, pero conserva en gran medida el ciclo armónico que tenía la primera parte es decir I, III, V y I grado; en cuanto al acompañamiento es de igual manera con las cuerdas con el ritmo propio del danzante, la línea melódica está expuesta en gran medida por la Flauta y en ciertos puntos por los primeros violines para luego un tutti orquestal y concluir con la segunda parte de este movimiento.



Ilustración 43: “Intermedio del Danzante”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

Luego regresa a la tonalidad de mi menor con la re-exposición de la primera parte del danzante pero con la diferencia de que el acompañamiento que realizaban las cuerdas en esta ocasión es un ostinato en semicorcheas movimiento que se mantendrá hasta casi la finalización del movimiento, es decir el compositor maneja una tensión in crescendo dada además por la inserción de más instrumentos formando un *tutti*.



Ilustración 44: “Danzante”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

El movimiento concluye retomando el Andante dado al inicio pero con un carácter mucho más tenue y decrescendo.

**Segundo Movimiento, Sanjuanito**, corresponde al ritmo tradicional del Sanjuanito el cual está escrito en compás de 2/4, en un movimiento Allegretto, aquí encontramos la presencia de un estribillo, parte característica en gran parte de las danzas tradicionales del Ecuador. Inicia con una llamada a cargo de la Flauta, Clarinete y Fagot.



Ilustración 45: “Sanjuanito”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

A partir de lo cual inicia el estribillo propiamente dicho en primer lugar con el ritmo en las cuerdas bajas, para luego unirse con los primeros y segundos violines con la línea melódica, armónicamente al igual que el movimiento anterior parte de la fundamental hacia la mediana y en esta ocasión se direcciona a la dominante descansando en el modo mayor de la tonalidad fundamental, la línea melódica mayormente se basa en la escala pentáfona de La menor.

Ilustración 46: “Ritmo de Danzante”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

Le sigue la primera parte expuesta por el *tutti* orquestal, del cual continuarán solo los vientos maderas, con la duplicación de la voz en algunos casos con el primer Violín, armónicamente presenta una mayor variedad ya que al terminar el estribillo se dio una variante al descansar en el modo mayor de la fundamental, duplicando el espectro tonal; esta parte justamente inicia con el Sib al bajo es decir la sexta napolitana y a partir de ese sonido va expandiéndose hacia tonalidad de La bemol mayor, en la cual se desarrolla la mayoría de la primera parte, salvo un puente que conducirá al estribillo. La línea melódica está a cargo de la flauta con el acompañamiento de las cuerdas y hacia el final con un *tutti* para llegar al puente mencionado anteriormente.



Musical score for 'Sanjuanito' from the Ecuadorian Suite. The score is in 2/4 time and features the following instruments: Flute, Oboe, Violin I, Violoncello, Fl. (second system), Ob., Vln. I, and Vc. The figured bass notation includes: II, VI, I, b, s, b, VI, III, b, II, V, IV, V, b.

Ilustración 47: “Sanjuanito” de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

Se realiza el estribillo mencionado anteriormente con la variante de que en su repetición se lo toca en octava alta, se continúa a la segunda parte la cual inicia con la armonía del III grado es decir la mediante de la tonalidad y luego a la fundamental, en su parte final aparece la armonía en el VI grado, y el movimiento concluye en el I grado expuesta en modo mayor. La línea melódica está expuesta por el Clarinete y luego la Flauta y violines, para como ha sido característico terminar con un *tutti*, en este caso en *accelerando*.



Musical score for 'Sanjuanito' from the Ecuadorian Suite. The score is in 2/4 time and features the following instruments: Flute, Clarinet in Bb, Violoncello, Fl., Cl., and Vc. The figured bass notation includes: III, VII, I, III, V, V, III, V, V, III, VI, V.

Ilustración 48: “Sanjuanito” de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**Tercer Movimiento, Yaraví,** ritmo tradicional de origen Aymara de carácter triste y evocativo está escrito en 6/8, en movimiento Andante; el compositor ha ocupado ese aire nostálgico, ocupa la tonalidad de Sol menor, inicia con las cuerdas sobre la armonía del I III grado.

Ilustración 49: “Yaraví”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

Le continúa la línea melódica expuesta por el Clarinete a dos voces la cual tiene un color melancólico, por la aparición del V grado propio de la escala menor armónica, y que surge prácticamente por primera vez en la Suite.

Ilustración 50: “Yaraví”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

Luego la cuerda justamente parte de este V grado hacia el II grado para la siguiente frase, la cual es la única que es re-expuesta en el transcurso de la obra, está interpretada por los violines y luego se unirán las Flautas, y se realizara un puente con el Clarinete para continuar con un *tutti*.





Ilustración 51: “Yaraví”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

La siguiente parte la exponen los violines de igual manera se irán adhiriendo las maderas y el brass como ha sido característico en este compositor, en las frases expuestas anteriormente; las armonías fluctúan entre I, III, V, existiendo una variante en la mitad en la cual se ocupa la sexta napolitana es decir La bemol, dando un aire distinto a dicho paso armónico, luego de lo cual regresa a la tonalidad a través del V grado.



Ilustración 52: “Yaraví”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola



Luego de lo cual seguirá la re-exposición de la primera parte descrita anteriormente, para realizar una pequeña coda en la cual se modifica el modo, es decir el movimiento termina en Sol mayor.

Ilustración 53: “Yaraví”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

**Cuarto Movimiento, Pasillo**, está escrito en la tonalidad de Do menor en compás de 3/4, inicia con una pequeña introducción con las cuerdas que exponen el motivo del estribillo. Luego de lo cual va el estribillo que consiste en dieciséis (16) compases por la repetición espejo de la frase principal, está estructurado por las armonías del I y V grado expuestas por la cuerda y las maderas duplicando voces.

Ilustración 54: “Pasillo”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La primera parte es expuesta por el primer Violín con el acompañamiento de las cuerdas, luego se une el Oboe, para finalmente adherirse la totalidad de la orquesta, como característica del compositor; armónicamente va al VII grado (Sib), al III grado para luego llegar al V, VI y I grado. Luego de lo cual se re-expone el estribillo.

Ilustración 55: “Pasillo”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

La segunda parte tiene mayor participación de los vientos maderas, principalmente la Flauta como en los movimientos anteriores pero en esta ocasión realiza un *tutti* a mitad de la frase, continúa con el primer Violín y concluye con otro *tutti*. Armónicamente cambia de modo a Do Mayor, utiliza la tónica de la tonalidad para luego ir a IV u y I grado, hay un ligero cambio al utilizar el III grado en modo mayor para ir al VI, IV grado y llegar a la fundamental.

Ilustración 56: “Pasillo”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

Se repite por última vez el estribillo para realizar una coda en un movimiento más lento y concluir el movimiento con un *tutti*.



Ilustración 57: “Pasillo” de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

**Quinto Movimiento Rondeña**, es un ritmo de Rondeña, es decir un baile mestizo popular en Colombia y Ecuador está escrito en compás de 6/8 y 3/4; por lo que tiene un ritmo muy sin copado, cambia de marcación en numerosas ocasiones. En su primera parte posee dos elementos el primero a manera de estribillo escrito en la tonalidad de Fa Mayor y consta de ocho compases expuestos por la cuerda y en su final con un *tutti*, armónicamente parte del V grado y resuelve a la tónica.

Ilustración 58: “Rondeña”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

Luego cambia de modo a Fa menor, e inicia con el acompañamiento de las cuerdas en pizzicato, para luego la flauta exponga la línea melódica en su registro más agudo; luego de lo cual se le unen las cuerdas; armónicamente inicia en la fundamental y va al V grado para regresar; está primera parte se repite dos veces.



Ilustración 59: “Rondeña”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola

Todo este período se repite dos veces más con la variación de que en la segunda parte no cambia al modo menor por lo que la resolución es diferente.

Luego inicia la parte final de la Rondeña, con la línea melódica expuesta por el primer Violín y posee un movimiento más cromático, como ha sido característico las maderas se unen y luego un *tutti*; realiza una exposición del motivo por parte de la Flauta y concluye con un *tutti* orquestal. Armónicamente ocupa prácticamente las armonías de tónica y dominante.



Ilustración 60: “Rondeña”. de la Suite Ecuatoriana”. Autor: S. L. Moreno

Transcriptor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Entre las características que encontramos en la Suite Ecuatoriana No. 2 de Segundo Luis Moreno tenemos:

- Posee cinco movimientos cada uno es una Danza, la cual en algunos casos es de origen indígena como lo son el Danzante, Yaraví y Sanjuanito; y de origen mestizo como el Pasillo y Rondeña.
- La obra posee para cada movimiento un tono Mi menor (Danzante), La menor (Sanjuanito), Sol menor (Yaraví), Do menor (Pasillo) y Fa mayor (Rondeña). Inclusive con cambios modales en medio de los movimientos.
- Las armonías preponderantes son en base a la escala armónica, existe la presencia de la sexta napolitana en algunos casos.
- Los movimientos son de una apreciable extensión, de cuatro a cinco minutos en su interpretación, es decir de veinte minutos la totalidad de la obra.
- La orquestación es completa pero con escasa percusión.
- Uso preferente de las cuerdas y las flautas, para la exposición de las líneas melódicas.
- Tutti orquestal utilizado con frecuencia para las finalizaciones de frases.

### 3.4 FLORESMILO VITERI, SUITE “LA MINGA” para Corno y Piano



Ilustración 61: “Floresmiло Viteri”. Obtenido de:  
<http://www.casadelacultura.gob.ec/?accion=publicaciones&id=235>

Floresmiло Viteri nació en el cantón Píllaro, en el año de 1947; sus estudios musicales los realizó en el Conservatorio Nacional de Música; entre sus maestros están Corsino Duran, Luis H. Salgado, Fanny de Lemus y P. Jaime Mola. Se ha desempeñado como profesor de Piano, Lectura Musical, Armonía y Formas Musicales en el Conservatorio de Música la Merced. Tiene en su haber algunas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

obras de corte popular y académico; entre ellas la Suite “La Minga”, “Misceláneas” pasillos para piano y “Alegría de Vivir” pasillo para clarinete y piano.

La suite “La Minga”, compuesta para corno y piano fue creada en el año 2005, como una respuesta a la falta de obras concertantes<sup>36</sup> de estilo nacionalista. La intención del compositor es preservar la raíz histórica y motivar el aprendizaje de la cultura musical de nuestra nación (F. Viteri, comunicación personal, 15 de diciembre 2013).

Para tener una idea analítica de la Suite “La Minga”, es necesario tener en cuenta los siguientes aspectos de cada movimiento:

**Introducción**, de movimiento lento; integrada por ocho (8) compases; se encuentra en fa menor; tiene características minimalistas, sus motivos musicales no se desarrollan extensamente; la melodía del corno es pentafónica y la armonía del piano en cuartas; concluye en la primera inversión de dominante de la tonalidad.

Ilustración 62: “La Minga”. Compositor: Floresmilto Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola

**Primera Danza**, ritmo de Tonada en compás de 3/8; movimiento alegre; inclusión de la sexta napolitana en el círculo armónico. Tiene dos partes: primera, un estribillo<sup>37</sup> que no se re-expone; y, segunda, una canto de tonada<sup>38</sup> sobre la fundamental. El desarrollo se realiza en la subdominante y una breve modulación hacia la dominante para concluir.

<sup>36</sup> Obras concertantes, se refiere a obras que usualmente forman parte de un programa formal de concierto.

<sup>37</sup> Estribillo musicalmente es una estrofa que se repite varias veces en una composición

<sup>38</sup> Tonada ritmo autóctono de aire jovial y alegre



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ilustración 63: “La Minga”. Compositor: Floresmilto Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola

**Segunda danza**, un danzante de carácter ceremonial que inicia con estribillo en dirección al III grado (Ab) pero siempre retornando a la fundamental; aquí solamente participa el piano.

Ilustración 64: “La Minga”. Compositor: Floresmilto Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola

**Tercera danza**, un San Juanito, de movimiento alegre en compás de 2/4, a manera de estribillo en Fa menor expuesto únicamente por el piano.





Musical score for piano of "La Minga". The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated below the bass line: I, V, I, V, I, III, V, I, III, V, I.

Ilustración 65: “La Minga”. Compositor: Floresmil Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola

Luego la línea melódica expuesta por el corno se conduce en grado conjunto y ocupando en su mayoría armonías del III grado (mediante), VI grado (sobre dominante) y I grado (tónica).



Musical score for horn and piano of "La Minga". The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a melody in the horn and a bass line in the piano. Chords are indicated below the piano part: I, III, VI, VI, III, IV, I, IV, VI, I, IV, III, VII, III, V, I, V, I, VI, V, I. The score includes first and second endings for both the horn and piano parts.

Ilustración 66: “La Minga”. Compositor: Floresmil Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola

**Cuarta danza**, un Yaraví en compás de 6/8 de carácter melancólico (lento); el piano realiza un estribillo sobre la tónica y dominante.



Musical score for piano of "La Minga". The score is in 6/8 time and B-flat major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Chords are indicated below the bass line: I, I, V, IV, V, I.

Ilustración 67: “La Minga”. Compositor: Floresmil Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola

A diferencia de las danzas anteriores esta parte se repite a mitad del Yaraví, por lo cual tendríamos la siguiente estructura:

- Estribillo,
- Primera parte con armonías de V, I y III grados.
- Segunda parte.



Ilustración 68: “La Minga”. Compositor: Floresmilo Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola

Nuevamente el estribillo a cargo del piano para llegar a la segunda parte que se encuentra en un gran porcentaje en el VI grado (sobre-dominante), recurso muy característico de la música mestiza ecuatoriana; y finalmente descansar en la tónica, I grado.



Ilustración 69: “La Minga”. Compositor: Floresmilo Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola



**Quinta danza**, en ritmo de Albazo, de carácter alegre y jovial; no hay estribillo, existe un puente que conduce directamente al canto del corno realizado en el acorde del VI grado (sobre-dominante) con el II grado alterado (sexta napolitana<sup>39</sup>) y llegar a la fundamental.

Ilustración 70: “La Minga”. Compositor: Floresmilto Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola

**Sexta danza**, final, ritmo de Yumbo; carácter alegre, vivo y jovial, escrita en compás de 3/8; tiene un puente a manera de estribillo; le sigue un canto (intercalado con dos instrumentos) sobre la tónica, para luego realizar un retardando con el fin de preparar el final de la obra con un movimiento presto.

<sup>39</sup> El Acorde de sexta napolitana, se forma sobre el segundo grado de las escalas mayores y menores, el cual es alterado y resuelve a la tónica.



The image shows a musical score for the piece "La Minga" by Floresmil Viteri. The score is written for Horn in F and Piano. It is in the key of F minor and 3/8 time. The tempo is marked "Vivo". The score consists of two systems. The first system starts at measure 1 and ends at measure 21. The second system starts at measure 22 and ends at measure 38. The piano part includes fingering numbers (I, III, VI, V, I, V, I, II, I, II, I) and dynamic markings (rit., rall., ff, Presto). The horn part includes dynamic markings (rit., rall., ff, Presto).

Ilustración 71: “La Minga”. Compositor: Floresmil Viteri Transcriptor: David Díaz Loyola

Una vez analizada brevemente ésta obra; podemos resaltar las características sobresalientes de las mismas, con el ánimo de evidenciar antecedentes nacionalistas en los bienes culturales de la Provincia de Tungurahua. Estas características son:

- Armonía tonal, en Fa menor, presente en todas las danzas. Las progresiones armónicas van en I, III, VI y II (sobre tónica alterada / sexta napolitana).
- Movimiento: danza y contradanza debidamente intercaladas; es decir movimientos rápidos y lentos.
- Melodía: Pentafonismo en la Introducción. Estribillo al iniciar cada danza, como es en la música popular; pero en una sola ocasión este se repite (Yaraví).
- Posee una pequeña introducción con el fin de exponer el pentafonismo que posee nuestra música, la coda es más bien una parte de la danza final en este caso el Yumbo.

Como hemos analizado en las dos últimas composiciones los elementos étnicos se han incluido a la forma de la Suite, en forma de movimientos, conservando los aspectos étnicos sean en algunos casos como la formula rítmica de las danzas, o manteniendo la melodía con el carácter folclórico o con las armonías pentáfonas. A través de estas composiciones y otras de similares tendencias la Suite se ha ido adoptando como una forma que se la ha convertido en un vehículo para expresar



UNIVERSIDAD DE CUENCA

el arraigo a la tierra y amor a la Patria en nuestro caso particular el Ecuador. Por lo que fue la intención primaria ocupar esta forma clásica con el fin de expresar mis sentimientos de aprecio, valor y cariño a una cultura ancestral de nuestra nación.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## ANÁLISIS Y PARTITURA GENERAL DE LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA

La Suite Sinfónica Ecuatoriana es una obra elaborada con material con material étnico y folklórico de la Comunidad de Salasaka. En ella está plasmado el pensamiento de la cosmovisión del hombre andino, así como su vivencia y costumbres antiguas y nuevas que de alguna manera también son del hombre mestizo. Este pasado ancestral es la mejor de las inspiraciones para expresar nuestro sentimiento en un sitio específico de la historia de la humanidad.

Tonalmente la Suite Sinfónica Ecuatoriana, está realizada sobre la escala pentáfona menor, elemento característico de la música andina ecuatoriana partiendo de la tonalidad de Gm<sup>40</sup>. Su macro estructura está concebida así.

<b>ORDEN</b>	<b>NOMBRE</b>	<b>TONO</b>	<b>RITMO o MOVIMIENTO</b>
Primer Movimiento	“Teligotebi Pakarina”	Gm	(Allegro, Adagio, Allegro)
Segundo Movimiento	“Tushuk”	Dm	Danzante (Adagio)
Tercer Movimiento	“Rayis”	Am Cm	Pendonero, Caporal, Changamarcana (Presto, Meno mosso, Presto)
Cuarto Movimiento	“Rimarishcada”	Bm	(Andante)
Quinto Movimiento	“Tukury Tushuy”	Dm-Gm	Yumbo (Presto, Adagio, Vivo, Molto Vivace)

Autor: David Díaz. Fecha: 14 de Abril de 2014

La Suite está concebida para una Orquesta Sinfónica y Coro con el siguiente formato.

### **CORO**

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

### **ORQUESTA SINFÓNICA**

<sup>40</sup> Tonalidad en la cual están escritos una buena parte de la música étnica ecuatoriana como danzantes y yumbos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Piccolo  
Flautas  
Oboes  
Clarinetes  
Fagot  
Cornos  
Trompetas  
Trombones  
Tuba  
Timbales  
Platillos  
Percusión  
Marimba  
Violines I, II  
Viola  
Violonchelo  
Contrabajo

#### 4.1 ANALISIS DEL PRIMER MOVIMIENTO: TELIGOTEBI PAKARINA (El Amanecer en el Teligote)

El Primer movimiento de la Suite Ecuatoriana, tiene una estructura de Sonata más una Introducción.

Introducción	Exposición de Temas	Desarrollo	Re-exposición
--------------	---------------------	------------	---------------

Ilustración 72: Esquema del primer movimiento de la “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Como mencionamos se encuentra en la tonalidad de Sol menor; su movimiento es de Allegro Moderato. En la introducción expone los dos temas principales, el primero “A” con las cuerdas graves, con un carácter tribal y animado está basado en la escala de Sol menor pentafónica (del compás 1 al 17); dicho tema rodea a la tónica salvo una variación para dar una proyección



UNIVERSIDAD DE CUENCA

ascendente, cubre el ámbito de una octava; rítmicamente posee una célula insistente que originará una métrica muy marcada.

Allegro Moderato

Violoncello

Contrabass

*p* misterioso

*mp*

*p* *mp*

Ilustración 73: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Y el segundo “B” (del compás 18 al 26) con una variante tonal, que consta de una secuencia de acordes que son: fundamental, tritono y sensible menor, da la sensación de sexta napolitana, con lo cual da un color más oscuro, es expuesto por los cuernos, posteriormente ésta transformación armónica será ocupada durante el desarrollo de este movimiento; rítmicamente está conformada por seis corcheas, con lo cual se contrasta con el primer tema “A”.

Horn in F I-II

Horn in FIII-IV

*mp*

*mp*

I

IV<sub>b</sub>

VII

Ilustración 74: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

A continuación se realiza un puente, que se constituye como la representación misma del amanecer, la flauta realiza un dibujo melódico sobre el cual se irán uniendo las cuerdas de manera escalonada simulando los rayos de luz al amanecer y luego las maderas (del compás 27 al 46); aquí es donde termina la Introducción, para este efecto se utilizan obstinatos en semicorcheas, los que se van transmitiendo a través de los grupos orquestales.





UNIVERSIDAD DE CUENCA

Se realiza la exposición de los temas de manera continua con un tutti orquestal, del cual parte el desarrollo, el que representa el Monte Teligote, está compuesto por figuraciones de semicorcheas en la cuerda sobre la escala de Sol menor pentáfona, resaltados por los bronce a varias voces (del compás 47 al 82).

The image displays a musical score for an orchestral piece. The top system includes parts for Horn in F, Trumpet in Bb, and Trombone. The middle system includes Violin I-II, Viola, and Violoncello. The bottom system includes Horn, Trumpet, Trombone, Violin I-II, Viola, and Violoncello. The score is written in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including accents and fortissimo markings.

Ilustración 75: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

A partir de aquí se da la parte intermedia del movimiento; el tiempo se ve más relajado y lento; es un desarrollo a partir de una nueva idea, el tema “C” es un dibujo melódico que rodea al II grado (sobre-tónica) de la tonalidad, este grado no fue ocupado en las partes anteriores; es un lenguaje más interno, la música nos llama a un estado de ánimo meditativo casi una plegaria al destino, por lo cual el mencionado grado se afectará con la aparición del bemol, que lo convierte más oscuro y sombrío (del compás 83 al 119); es la representación del segundo monte sagrado para la cultura Salasaka de trata del Kinlly Urku, el cual difiere del Teligote por cuanto es de menor altura y con escasa vegetación, sin embargo en su cima se encuentran dos huacas que son sagradas y en las cuales se depositan ofrendas a la Pachamama, el primera huaca está



UNIVERSIDAD DE CUENCA

representada por el oboe y la segunda huaca por el fagot, con una línea melódica que se entrelaza como si pudiéramos escuchar dos plegarias dichas al mismo tiempo en cada uno de estos sitios espirituales para esta cultura ancestral, aquí aparecerán también las flautas y clarinetes con el fin de enriquecer el color instrumental.

Ilustración 76: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Los instrumentos mencionados oboe y fagot están acompañados por la cuerda en la cual seguirá apareciendo la figura del tema principal “A”, el que nos llevará a un ambiente más cálido y apropiado para la re-exposición, no sin antes dejar a la cuerda varios motivos melódicos realizados en el VI grado (sobre-dominante) alterada (del compás 120 al 155) a cargo de los violines I y II.

Ilustración 77: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



Luego, se realiza la re-exposición (El Teligote) que se erigirá imponente sobre el paisaje andino, y luego del segundo tema “B” (compás 156 al 187); dejando el primer tema “A” para su re-exposición posterior hacia el movimiento final de la obra llamado Tukury Tushuy, que posteriormente será analizado.

El movimiento concluye luego de una gran pausa, y una ligera cadencia de la flauta, que no resuelve a la tónica sino al II grado (sobre-tónica); a su vez se constituye en el V grado del siguiente movimiento, que se encuentra en la tonalidad de Dm.



Ilustración 78: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

El esquema general del primer movimiento es.

Introducción			Exposición El Teligote		Desarrollo El Illarku		Re exposición EL Teligote	
Tema A	Tema B	Puente	A	B	Desarrollo motivos	Tema C	Desarrollo C y A	Desarrollo motivos y Tema B
1 al 17	18 al 26	27 al 46	47 al 82		83 al 119	120 al 155	156 al 187	

Ilustración 79: Esquema general de temas del 1er movimiento de la “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

El carácter general del movimiento es oscuro y enigmático, resaltan los sonidos de la flauta y el brass representando el Teligote además del bombo andino como símbolo de la naturaleza sudamericana de la obra.



#### 4.2 ANALISIS DE DEL SEGUNDO MOVIMIENTO: TUSHUK (Danzante)

Se encuentra en la tonalidad de Re menor, es decir el V grado ascendente de Sol menor (tonalidad expuesta en el primer movimiento); toma como base el ritmo tradicional encontrado en la investigación, y que es de una característica particular de la cultura Salasaka, los danzantes son símbolos del Dios Sol, del Inti; su vestimenta va variando durante el paso del año festivo llevan grandes cascabeles lo cual es fundamental en la Suite ya que esos cascabeles forman parte de la percusión que permanece latente durante todo este movimiento como analogía del paso de la vida; del sentirse solo con los elementos de la madre naturaleza; por ésta razón los elementos constitutivos tradicionales de dicha danza están expuesto de una manera más extensa.

Tushuk está compuesto con forma de Rondo con algunas variantes expuestas, la estructura es.

Estribillo	Primera parte	Estribillo	Segunda parte	Primera parte	Tercera parte	Estribillo
------------	---------------	------------	---------------	---------------	---------------	------------

Ilustración 80: Esquema del segundo movimiento de la “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

El estribillo a diferencia del tradicional que consta de un periodo de ocho compases, es de dieciséis (16), en el que va una secuencia armónica de I, III grado dirigiéndose al V grado (dominante alterada -bemol); IV, V III, II grado alterado (bemol), V grado y I grado (tónica). Estos cambios armónicos están relacionados con el color expuesto en el segundo tema del primer movimiento, con lo cual se mantiene cierto criterio en cuanto al color general de los dos primeros movimientos.

Instrumentalmente está expuesto todo el movimiento con pizzicatos en las cuerdas, para darle una característica propia en el contexto general de la Suite y una textura sonora única. El estribillo lo exponen en primer lugar la trompeta con sordina, con una línea melódica basada en la secuencia armónica mencionada y luego el corno con una melodía ascendente que finalmente resuelve, todo el estribillo funciona como un “todo modulante” (del compás 1 al 16).



The image displays two pages of a musical score for 'Suite Sinfónica Ecuatoriana' by David Díaz Loyola. The first page shows the beginning of the piece with staves for Horn in F, Trumpet in Bb, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 8/8. The score includes performance instructions such as 'mute', 'p', 'espress.', 'pizz.', and 'mp místico et religioso'. The second page continues the score, starting at measure 8, and includes staves for Horn, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. It also features performance instructions like 'p espress.' and various fingering numbers (I, III, I, V, V<sub>6</sub>, IV, V<sub>6</sub>) for the lower strings.

Ilustración 81: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

La primera parte la componen dos elementos el primero es expuesto por el Clarinete acompañado por las demás maderas; armónicamente está elaborada sobre la escala de Re menor dórica (del compás 17 al 31).



Ilustración 82: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

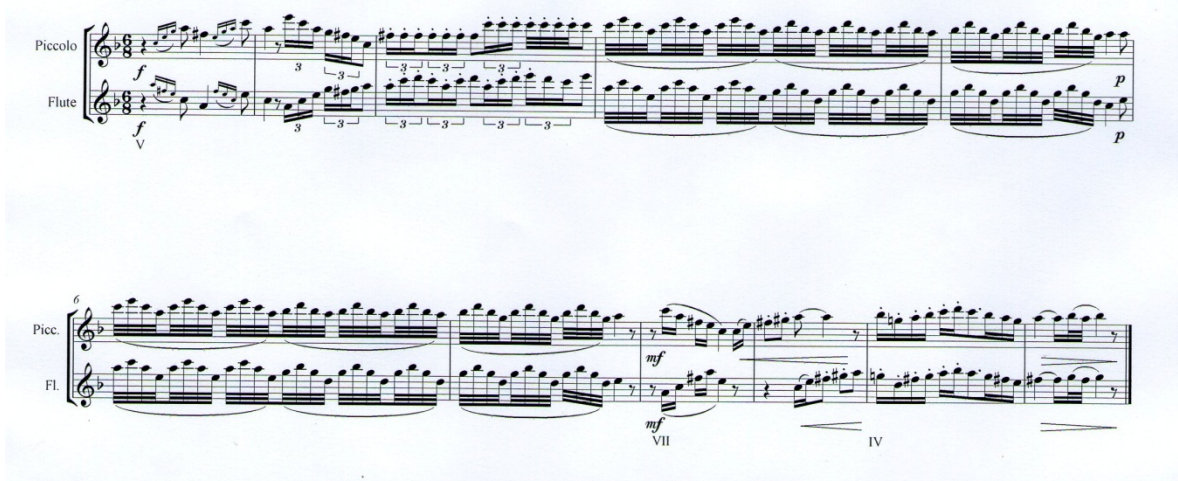
Y un segundo elemento, expuesto por los bronce a manera de un contraste rítmico y de textura; se basa en cromatismo alrededor del I grado (tónica), VII grado (sensible) y VI grado (sobre-dominante) (del compás 32 al 43).



Ilustración 83: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

A continuación se repite el estribillo de manera igual, le sigue la segunda parte (del compás 60 al 87) que de igual manera está constituida por dos elementos un primero expuesto por el Piccolo y la Flauta imitando la sonoridad de la flauta quichua y el pingullo, sonidos andinos en que se basa la Suite; a los dos sonidos se van uniendo las demás maderas, para dar un canto más lírico por así decirlo.

El Piccolo y la Flauta aparecen con una melodía que recuerda una improvisación con figuras rápidas que representan el viento a grandes alturas, ocupa la escala de La menor dórica, para dar un cambio armónico diferente al resto del movimiento.

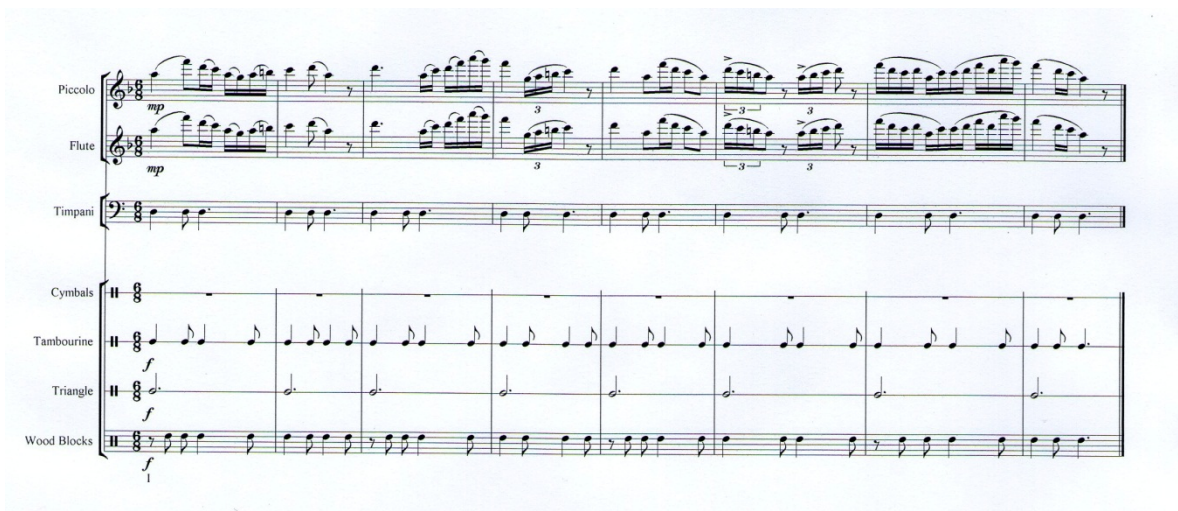


Musical score for Piccolo and Flute parts. The score is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The Flute part includes a *mf* (mezzo-forte) section with Roman numerals VII and IV below it.

Ilustración 84: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

A continuación regresan los metales con un tema similar a la segunda parte, para mantener la unidad y le sigue el Clarinete con el tema principal ya antes mencionado.

La tercera parte, está constituida al igual que las anteriores de dos elementos; el primero, interpretado por el Piccolo y la Flauta al unísono acompañados solamente por la percusión, como representación más exacta de lo que se constituye el danzante tradicional que está conformado por Bombo, Cascabeles Pingullo y Flauta, recreados por la percusión y las maderas.



Musical score for Percussion and Woodwind parts. The score includes Piccolo, Flute, Timpani, Cymbals, Tambourine, Triangle, and Wood Blocks. The Piccolo and Flute parts are in unison with *mp* (mezzo-piano) dynamics. The percussion parts include Timpani, Cymbals, Tambourine, Triangle, and Wood Blocks, with dynamics ranging from *f* (forte) to *f* (forte). The score features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Ilustración 85: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Luego, el segundo elemento que son las cuerdas con el pizzicato, realizando una melodía a manera de resolución del movimiento

Ilustración 86: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola  
Y finaliza con el estribillo ya citado anteriormente.

El esquema general del segundo movimiento es:

Estribillo		Primera parte		Estribillo		Segunda Parte				Tercera Parte			Estribillo	
Trompeta	Corno	Maderas	Metales	Trompeta	Corno	Flauta y Piccolo	Metales	Maderas 1o.parte	Flauta y Percusión	Cuerdas	Trompeta	Corno		
Del 1 al 16		Del 17 al 43		Del 44 al 60		Del 60 al 88				Del 88 al 124			Del 125 al 143	

Ilustración 87: Esquema general de temas del 2 movimiento de la “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

### 4.3 ANALISIS DEL TERCER MOVIMIENTO: RAYIS (Caporales)

El tercer movimiento de la Suite Ecuatoriana, es una conjugación de varios ritmos encontrados en el estudio investigación de la Cultura Salasaka; debemos hacer hincapié en el carácter festivo alegre y con cierto aire militar que posee esta etnia; carácter que han influido en la composición de este movimiento. Se encuentra en una velocidad de presto la cual contrasta con los dos





movimientos anteriores, está estructurado como una forma ternaria, A-B-A; sobre la cual se han incluido los elementos característicos mencionados.

Se encuentra en la tonalidad de La menor, es decir una quinta ascendente del anterior movimiento, acción realizada con el fin de dar mayor color tonal a la obra en su generalidad y a su vez que se constituya este movimiento tonal, como un proceso estructurado; sin embargo en la segunda parte (B), tiene un cambio a Do menor, como un vórtice, en vista de es el centro de los cambios basados en quintas que se venían efectuando, este cambio entonces es a una tercera menor, para luego retornar al mencionado La m, y regresar paulatinamente en los siguientes movimientos a la tonalidad de Sol menor.

La estructura general del movimiento es.

Primera Parte A					Segunda Parte B			Tercera Parte A				
a	b	c	b	a	d	e	f	a	b	c	b	a

Ilustración 88: Esquema del tercer movimiento de la “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

El pueblo Salasaka ocupa el violín a partir de la época colonial en varios ritmos musicales y en varias fiestas; el violín va guiando al resto del conjunto, es el aquel que invita a la danza; en este movimiento hemos tomado en cuenta aquello, e inicia con figuraciones de corcheas y semicorcheas, tomadas del ritmo de los Pendoneros y expuestos en este caso por timbre del cuarteto de cuerdas, con el fin de representar la vitalidad del pueblo indígena y su carácter apasionado por así decirlo; de esta manera se constituye el tema “a” (del compás 1 al 48), luego de aquello se unirán los trombones para dar mayor energía y una textura distinta a la finalización de la presente parte.





Ilustración 89: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

A continuación le sigue la representación del ritmo del Caporal propiamente dicho, es expuesto por las cuerdas en su registro grave, y tomando en cuenta la escala pentáfona propia de cada grado, sobre el cual se efectúa el acompañamiento, los grados del acompañamiento son: I, III, IV y V (del compás 49 al 119).



Ilustración 90: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Por consiguiente, se logra expandir el aspecto armónico y melódico y conservar a su vez el pentafonismo característico. De este círculo armónico surge el tema “b” que es expuesto por el conjunto de cornos y trombones simbolizando el cuerno andino, instrumento presente en la Fiesta de los Caporales y que se lo interpreta al inicio parte media y final de los temas tradicionales, se ha decidido hacerlo de igual manera; este tema se lo realiza primero al unísono y luego con quintas para resaltar la pentafonía característica en la música Salasaka, en este caso verticalmente.



Ilustración 91: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Luego de un puente melódico llegamos al tema “c”, que es expuesta por las maderas con una melodía que se va elaborando intercaladamente por los instrumentos a manera de contrapunto, resaltado con el acompañamiento de los timbales y las cuerdas en pizzicato; armónicamente se basa sobre la escala de La menor dórica (del compás 120 al 147).

The image displays two pages of a musical score for the woodwind section of "Suite Sinfónica Ecuatoriana". The first page shows parts for Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet in Bb I, Clarinet in Bb II, and Bassoon. The second page shows parts for Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet in Bb I, Clarinet in Bb II, and Bassoon. Both pages include fingering numbers (IV, I, III, V, VI, VII, I, III, IV, V, I) and dynamic markings (mp).

Ilustración 92: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Le sigue el desarrollo de la segunda parte “B” (ritmo del Caporal) y de igual manera el desarrollo del tema “a” (ritmo del pendonero), para luego concluir con este periodo musical.

En la parte intermedia del movimiento se encuentra ocupado por el ritmo de la Changamarcana (del compás 246 al 293), baile que las mujeres salasakas lo realizan en la punta de los pies y es de carácter vivo alegre y jovial, se expone en un compás de 3/4, sobre la tonalidad de Do menor; aquí las Flautas cobran importancia por cuanto ellas son las que exponen el ritmo mencionado con el acompañamiento de solamente el grupo de los vientos maderas lo de lo cual lo expondrán los oboes.



Ilustración 93: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Continúa con un ostinato en el Clarinete y finalmente un puente realizado en la dominante de la tonalidad y expuesto por la Flauta con figuraciones sincopadas derivadas del ritmo ocupado y resaltado por el timbal; la armonía mencionada es a su vez la sensible de La menor natural.



Ilustración 94: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

A partir de aquí se realiza la re-exposición total de la primera parte para concluir el movimiento. El Esquema del tercer movimiento es.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

PRIMERA PARTE A					SEGUNDA PARTE B			TERCERA PARTE A				
Tema a	Tema b	Tema c	Tema b	Tema a	Tema a	Tema b	Tema c	Tema a	Tema b	Tema c	Tema b	Parte a
Pendonero 1 al 47	Caporales 48 al 119	Maderas 120 al 146	Desarrollo 147 al 178	Final 179 al 245	Changamarcana 246 Al 262	Desarrollo 263 al 279	Puente 280 al 292	Pendonero 1 al 47	Caporales 48 al 119	Maderas 120 al 146	Desarrollo 147 al 178	Final 179 al 245

Ilustración 95: Esquema de temas del 3er movimientos de la “Suite Sinfónica Ecuatoriana”.  
Compositor: David Díaz Loyola

#### 4.4 ANALISIS DEL CUARTO MOVIMIENTO: RIMARISHCADA (Habla)

El presente movimiento se basa específicamente en la inserción de la voz dentro de la Suite Ecuatoriana, la cual tiene como objetivo, tanto exponer la historia mitológica de la Pachamama, como utilizar el dialecto de la cultura quichua dentro de la obra. El texto ocupa tres personajes, los cuales serán representados por las diferentes voces, así tenemos: la Pachamama por las sopranos, Pachacamac por la combinación de tenor y bajo y Huacon por el bajo; sin embargo debido a la extensión del texto se utilizó tanto la parte final de las estrofas correspondientes a Pachamama y Huacon como un Tutti con todas las voces para dar mayor énfasis en dichas partes. La estructura general del movimiento es.

Interludio	Pachamama	Pachacamac	Puente	Interludio	Huacon	Coda
------------	-----------	------------	--------	------------	--------	------

Ilustración 96: Esquema del cuarto movimiento de la “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

El movimiento se encuentra en la tonalidad de Si menor, con el objetivo de dar variedad tonal a la suite, y en compás de 6/8 ya que esta medida se encuentra en gran cantidad de música tradicional ecuatoriana (danzantes, yaraví, yumbo), sin embargo no corresponde a ningún ritmo específico, está escrita en un movimiento andante con el fin de darle un carácter majestuoso.

Inicia con un interludio sobre el I grado (tutti orquestal) y luego en el V grado con las cuerdas acompañadas por los trombones y cornos que como hemos hecho en movimientos anteriores, representan el corno andino, tiene un carácter marcial como corresponde al carácter de la cultura Salasaka.




Ilustración 97: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



Ilustración 98: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Luego de esto se presenta la parte correspondiente a la Pachamama; éste periodo a su vez se subdivide en tres, la primera, con la línea melódica expuesta solo por la soprano que hace un canto sobre la escala pentáfona de si menor, dando énfasis al V y I grado.



Soprano *f*  
 Ma ra gu nag ri ma rish ca da u \_\_\_\_\_ ya ni  
 I IV  
 5  
 lu ma gu na da ur cu gu na da rin gu na  
 V IV I

Ilustración 99: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Luego viene un puente en el cual intervienen las maderas y tiene el fin de preparar para la llegada del Coro.

Flute *ff*  
 Flute *ff*  
 Oboe *ff*  
 Oboe *ff*  
 Clarinet in B $\flat$  *ff*  
 Clarinet in B $\flat$  *ff*  
 Bassoon *ff*  
 I VI V IV I VI VII I

Ilustración 100: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Debido a la extensión del texto se ha decidido en dos personajes exponer un tutti en el que el Coro se enfrentara por así decirlo a la Orquesta con el fin de crear clímax musicales en el movimiento; la armonía en este fragmento está organizada a partir del IV – III – IV y V grado, en donde la soprano expondrá.



Musical score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The lyrics are: Pai buj lla qui shi nai di pai lla gash ca da ya cha ni mi huai ra la ya vu li hua sha mu ri na da sa qui sha. The score includes dynamic markings (ff, mp, f) and Roman numerals (IV, III, IV, V) below the bass line.

Ilustración 101: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

La línea melódica de la Pachamama fue compuesta con un carácter de canción de cuna, es decir el canto de una madre a sus hijos para consolarlos, y dormirlos.

Lingüísticamente en la parte correspondiente a este personaje, encontramos las siguientes características que lo diferencian del quichua unificado.

TABLA No12 TEXTO DE LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA 1		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
Español	Quichua unificado	Quichua dialecto Salasaka
<p><b>Pachamama</b></p> <p>Escucho la voz de mis niños,</p> <p>Huyen por los cerros y montañas,</p> <p>Sé su tristeza y soledad,</p> <p>Corran como el viento, dejando al fuego atrás.</p>	<p><b>Pacha Mama</b></p> <p>Ñukapak wawakunapak rimarishkata uyani,</p> <p>Urkukunata, shinallatak shitashka pampakunata mitikuahpa rinkuna,</p> <p>Paylla kashkata, llakin kashkatash yachanimi,</p> <p>Wayra shina kallpaychik, ninata washaman sakillpa.</p>	<p><b>Pacha Mama</b></p> <p>Maragunag rimarishcada uyani, Lumagunada urcugunada ringuna,</p> <p>Paibug llaqui shinaidi pailla gashcada yachanimi,</p> <p>Huaira laya vuli, huashamurinada saquisha.</p>

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014.





En primer lugar observamos que el texto en el quichua unificado tiene menor cantidad de palabras y por ende de sílabas, lo cual influyó en la línea melódica; vemos como la letra “D” reemplaza a la letra “T”<sup>41</sup>; de igual manera la letra “G” reemplaza a la “K”<sup>42</sup>, y existe muy pocas palabras comunes o con pequeñas diferencias en su escritura (Uyani, Yachanimi, Wayra-Huaira). Luego de lo cual existe un puente para dar paso al personaje de Pachacamac, que es expuesto por la combinación de los tenores y bajos para de esta manera realizar un ligero juego de voces o contrapunto, de igual manera el canto está basado en la pentafonía de Si menor.

The image shows a musical score for two voices: Tenor (T.) and Bass (B.). The music is in 8/8 time and D minor. The lyrics are in Quichua. Roman numerals are placed below the lyrics to indicate the underlying chords.

**Tenor Part:**  
 Jin chi gai chi shi nai di mai bi mi ti cu na da ja pi chi ña lla ñu can i gul da  
 I V V IV

**Bass Part:**  
 gan ga gu na in di la ya lu na la ya ru na gu na mu mu shuj cau si da cun gaj  
 V VI VII I II III IV V

Ilustración 102: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

El canto de Pachacamac es más ligero y ocupa mayor cantidad de semicorcheas, debido a que el lenguaje quichua normalmente es rápido en su cotidianidad, y se decidió tomar en cuenta esta peculiaridad.

Lingüísticamente encontramos lo siguiente

<sup>41</sup> Rimarishkata-Rimarishcada, Urkukunata-Urcugunada y Kashkatash-Gashcada

<sup>42</sup> Rinkuna-Ringuna, Urkukunata-Urcugunada y Kashkatash-Gashcada



## TABLA No13

## TEXTO DE LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA 2

Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango

Español	Quichua unificado	Quichua dialecto Salasaka
<b>Pachacamac</b> Sean valientes y encuentren refugio, Que pronto estarán acompañándome, Como el sol, como la luna, Para dar a los humanos esperanza.	<b>Pacha Camac</b> Hinchi kaychik, maypi samarinata mashkichik, Ñallami ñukan kankichik, Inty shina, killa shina, Kawsakkunamu allikunata kunkapak.	<b>Pacha Camac</b> Jinchi gaichi shinaidi, maibi miticunada japichi, Ñalla ñucan igulda gunguna, Indilaya lunalaya runagunamu, Mushuj causida cungaj.

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014.

Encontramos lo siguiente, la letra “B” reemplaza a la letra “P” (Maypi-Maybi), desplazamiento de la letra “K” por la “G” y mayor cantidad de letras “K”, en el idioma unificado (Kaychik-Gaichi), muy pocas palabras comunes o con pocas variantes en su escritura (Hinchi-Jinchi).

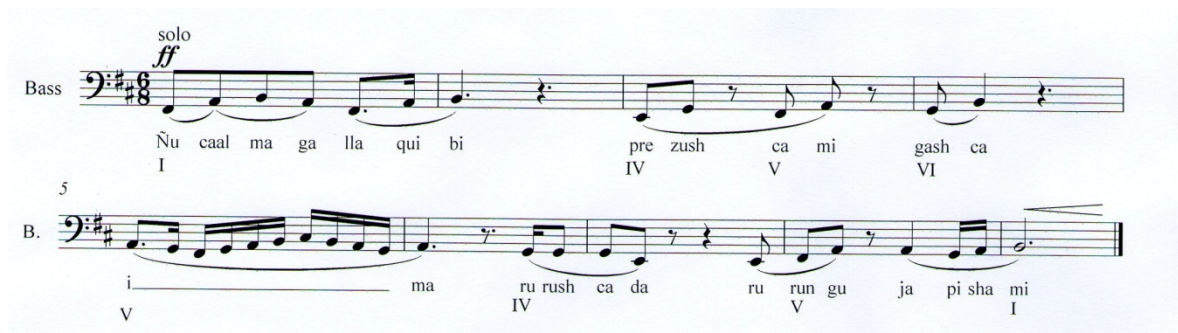
Luego viene un puente interpretado por un solo de violín acompañado por pizzicatos en el resto de las cuerdas en los V y I grados, con preferencia hacia el tritono para dar un carácter oscuro debido al carácter del próximo personaje que se expondrá.



Musical score for 'Suite Sinfónica Ecuatoriana' by David Díaz Loyola. The score is in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments shown are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, and strings. The Violin I part begins with a 'solo' marking and a dynamic of *f*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked with *pizz.* (pizzicato). The Contrabasso part is marked with *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 103: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Le sigue la re-exposición del interludio, para pasar a la parte correspondiente al personaje llamado Huacon, el cual esta interpretado por el bajo con una linea melodica profunda en el registro más grave de dicha voz con el acompañamiento de la cuerda en pizzicato.



Musical score for 'Suite Sinfónica Ecuatoriana' by David Díaz Loyola, showing the Bass and Bassoon parts. The Bass part is marked with 'solo' and *ff*. The lyrics are:   
Ñu caal ma ga lla qui bi pre zush ca mi gash ca   
i ma ru rush ca da ru run gu ja pi sha mi   
The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustración 104: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

De igual manera que se realizó con la parte de la soprano, le sigue las maderas para luego ocupar el timbre del Coro en los dos últimos versos del personaje; pero en este caso con la resolución del Coro.

Soprano  
Gui lla llac ta mu lluj shi chish ca go ga ni quish pi chi na ga ni pi mush na ti ya na chu gan

Contralto  
Gui lla llac ta mu lluj shi chish ca go ga ni quish pi chi na ga ni pi mush na ti ya na chu gan

Tenor  
Gui lla llac ta mu lluj shi chish ca go ga ni quish pi chi na ga ni pi mush na ti ya na chu gan

Bass  
Gui lla llac ta mu lluj shi chish ca go ga ni quish pi chi na ga ni pi mush na ti ya na chu gan  
IV III IV V

Ilustración 105: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Le sigue la coda conformada por secuencia de acordes que son I grado en modo menor, V grado sobre la fundamental con su V grado alterado y I grado en modo mayor; este camino armónico es considerado la parte más emotiva de la obra representando el triunfo del destino sobre la vida humana, aquí se ocupa la instrumentación de la orquesta, con las cuerdas en “divisi” al igual que las voces del Coro; además en la performance se ocuparán bocinas o cornos andinos para preparar la transición al quinto movimiento.



Ilustración 106: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Del canto del personaje mitológico Huacon explicado anteriormente, encontramos lingüísticamente encontramos lo siguiente.

TABLA No14		
TEXTO DE LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA 3		
Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
Español	Quichua unificado	Quichua dialecto Salasaka
<p><b>Huacon</b></p> <p>Mi alma ha sido presa del dolor,</p> <p>Encontraré mi venganza,</p> <p>Si fui exiliado del paraíso,</p> <p>No debe existir perdón para nadie.</p>	<p><b>Huacon</b></p> <p>Ñukak kawsayka llakiman rishka,</p> <p>Ñukapak kunata hapirkani,</p> <p>Allí kawsanamanta llukshichishka karkani,</p> <p>Kishpichinaka mana pimampash tiyanka.</p>	<p><b>Huacon</b></p> <p>Ñuca almaga llaquibi, prezushcami gashca</p> <p>Ima rurushcada rurungu japishami,</p> <p>Guilla llactamu, llujshichishca gogani,</p> <p>Quishpi chinaga nipimush natiya nachugan.</p>

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014.



La letra como en los casos anteriores es prácticamente diferente, con la excepción de las palabras Ñucak por Ñuca, en la cual solo la consonante final esta suprimida, Llukshichiska por Llujshichishca, donde la "J" desplaza a la "K", y Kishpichinaka por Quishpichinaga, donde la "G" reemplaza a la "K"; concluimos en que el dialecto de la comunidad Salasaka, contiene sus fonemas muy particulares y lo que se ha tratado es darle un buen uso en el transcurso de la obra.

El esquema del cuarto movimiento es.

Interludio	Pachamama			Pachacamac		Interludio	Huacon			Coda
Tutti	Soprano	Puente	Coro	Tenor y Bajo	Puente	Tutti	Bajo	Puente	Coro	Tutti
Del 1 al 14	Del 15 al 23	Del 24 al 32	Del 33 al 47	Del 48 al 56	Del 57 al 73	Del 74 al 88	Del 89 al 97	Del 98 al 105	Del 106 al 113	Del 114 al 131

Ilustración 107: Esquema de temas del 4to movimiento de la "Suite Sinfónica Ecuatoriana". Compositor: David Díaz Loyola

#### 4.5 ANALISIS DEL QUINTO MOVIMIENTO: TUKURY TUSHUY (Danza Final)

El movimiento final tiene una estructura de Rondo<sup>43</sup> con Introducción, y representa un canto festivo a la Pachamama, utilizaremos el ritmo de Yumbo, que en la cultura Salasaka es utilizado en fiestas tradicionales. La estructura general del movimiento es.

Introducción	Estribillo	Primera Parte	Estribillo	Segunda Parte	Estribillo	Coda
--------------	------------	---------------	------------	---------------	------------	------

Ilustración 108: Esquema del quinto movimiento de la "Suite Sinfónica Ecuatoriana". Compositor: David Díaz Loyola

Como hemos mencionado anteriormente la Suite Ecuatoriana está en un camino tonal; y en este movimiento ese ciclo tonal culmina con la llegada a la tonalidad en la cual inicio la obra es decir Sol menor. Sin embargo como la tonalidad que faltaba en ese ciclo era Re menor, en este movimiento parto de esta para llegar a la tonalidad final en el Yumbo.

<sup>43</sup>Rondo, una forma musical europea en la cual se hace presente una parte a manera de estribillo



La introducción es una conjugación de varios temas expuestos en movimientos anteriores, y que en este se verán enfrentados, iniciamos con un “attaca” en tutti en la que las cuerdas expondrán el tema principal del primer movimiento en este caso en un movimiento presto, el cual da una vitalidad necesaria para su parte final.

Ilustración 109: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Sigue el tema correspondiente del segundo movimiento, Tushuk (Danzante), en este caso expuesto por las maderas y acompañado por las cuerdas en figuraciones de corcheas con el fin de mantener la tensión generada en los compases anteriores.

Ilustración 110: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Luego, vuelve aparecer el tema del primer movimiento con un matiz fuerte y en la tonalidad transitoria de La menor, con la misma intensidad del inicio y a manera de un enfrentamiento temático, utilizando las cuerdas.

Ilustración 111: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Ahora aparece el tema del tercer movimiento expuesto por los vientos metales, y de igual manera acompañado por las cuerdas en figuraciones de corcheas y trinos, para luego culminar en una escala descendente.

Ilustración 112: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Damos paso a una tercera exposición del tema del primer movimiento en esta ocasión en la tonalidad de Fa menor pero con una continuación hacia mi menor, acompañada de las maderas y brass como un colchón armónico.





The image displays two systems of a musical score for a string ensemble. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines. The first system includes dynamics markings 'ff' and 'III', and fingerings 'VI' and 'IV'. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music continues with similar patterns. The second system includes dynamics markings 'mf' and 'II', and a fingering 'I'.

Ilustración 113: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Nace un puente expuesto por las maderas para culminar con esta parte de la introducción.



Ilustración 114: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

A continuación se cambia de tempo para el ingreso de la voz, interpretando la última estrofa de la letra elaborada para la Suite; y que engloba la significación del personaje de la Pachamama como una madre que cuida a sus hijos, y el valor de las criaturas que en ella habitan; cambia el tempo de la obra a un adagio con el fin de dar solemnidad a la presentación de tres animales simbólicos que están presentes en la mayoría de culturas mesoamericanas; existe un cambio de tonalidad hacia la base de la obra es decir Sol menor, tiene un carácter místico con un recitativo donde las voces se irán uniendo para formar un todo coral con el acompañamiento de las cuerdas.



Adagio

Soprano *mf*  
Cun dur da cun dur da

Contralto *mf*  
Cun dur da cun dur da shi na lla di

Tenor *mf*  
ja gu ar da shi na lla di

Bass *mf*  
I ja gu ar da shi na lla di

10 *f*  
S. shi na lla di cu le bra da

C. *f*  
cu le bra da

T. *f*  
cu le bra da

B. *f*  
di V cu le bra da

Ilustración 115: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Luego de lo cual culmina la introducción de Tukury Tushuy.

A partir de aquí inicia lo que es el Yumbo, que lo hemos llamado “Danza Final”, es un canto de celebración a la Pachamama, como lo realiza la comunidad de Salasaka, en esta danza se contará con el Coro con los tres versos finales. Tenemos el cambio de compás a 6/8, inicia con un pizzicato en las cuerdas y la incursión de la Marimba con el fin de dar un nuevo color instrumental, sobre esto la Flauta y Oboe cantaran una breve melodía, las armonías son de tónica y sexta napolitana.



Ilustración 116: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

El ritmo se acelera a un vivace y se expone el estribillo con un tutti orquestal; el estribillo consta de dieciséis (16) compases; los primeros ocho con la parte coral y los siguientes con los trombones en variaciones.



Vivace

*mf*

*mf*

*ff*

*ff*

*ff*

la la

*ff*

Vivace

*ff* arco *div.* *arco*

*ff* arco *div.* *arco*

*ff* arco

*ff* arco

*ff* arco

I II I III

2

*ff*

*ff*

S.

C.

T.

B.

la la la la la la

la la la la la la

la la la la la la

la la la la la la

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

I II I III

Ilustración 117: "Suite Sinfónica Ecuatoriana". Compositor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Se realiza un puente a cargo del oboe sobre la tonalidad fundamental acompañado de las cuerdas en pizzicato y las flautas.

Musical score for Illustración 118, titled "Suite Sinfónica Ecuatoriana" by David Díaz Loyola. The score features five staves: Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in Bb I, and Clarinet in Bb II. The Oboe part is marked with a forte (f) dynamic. The string parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. Roman numerals (I, VII, I, VII, I, VII, I, VI, IV, V, IV, V, III) are written below the string staves, indicating the harmonic structure.

Ilustración 118: "Suite Sinfónica Ecuatoriana". Compositor: David Díaz Loyola

El Coro participa con la segunda estrofa del último verso, acompañados por las cuerdas y percusión sobre los acordes del I, VI, I y V grado.

Musical score for Illustración 119, titled "Suite Sinfónica Ecuatoriana" by David Díaz Loyola. The score features four vocal staves (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and four string staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The vocal parts are marked with a forte (f) dynamic. The string parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and include the instruction "arco". Roman numerals (I, VI, IV, I, VI, I, V) are written below the string staves, indicating the harmonic structure. The lyrics for the vocal parts are: "lu ma gu na da shi nai di ur cu gu na da ur cu gu na da" and "ah".

Ilustración 119: "Suite Sinfónica Ecuatoriana". Compositor: David Díaz Loyola

Luego existe un desarrollo a cargo del brass y de las cuerdas, sobre el acorde del V grado ( dominante) con un desarrollo hacia el IV grado (sub dominante).



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ilustración 120: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

En esta fase se unen las cuerdas y el Coro para realizar un tutti al igual que la parte anterior utilizando el brass de una manera rítmica sobre el IV grado.



Ilustración 121: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

La Marimba y oboe realizan un puente sobre un acompañamiento en pizzicato con el tema del estribillo en las cuerdas.





UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ilustración 122: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Viene la repetición del estribillo de la obra y se inicia la segunda parte de similares proporciones que la primera; empieza con un puente efectuado por las Flautas (primer violín) y Oboe acompañado por las cuerdas en pizzicato y Marimba, sobre la subdominante en modo menor.

Ilustración 123: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Y luego un contraste en la dinámica con la formula rítmica de Yumbo apoyada con la sonoridad del brass, en los acordes del VI grado en modo menor resolviendo a la dominante, con el fin de crear cierta tensión armónica.



Ilustración 124: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Se une el Coro, que va doblando con la cuerda con el fin de lograr mayor unidad sonora, acompañado por respuestas del brass sobre el acorde de tónica.

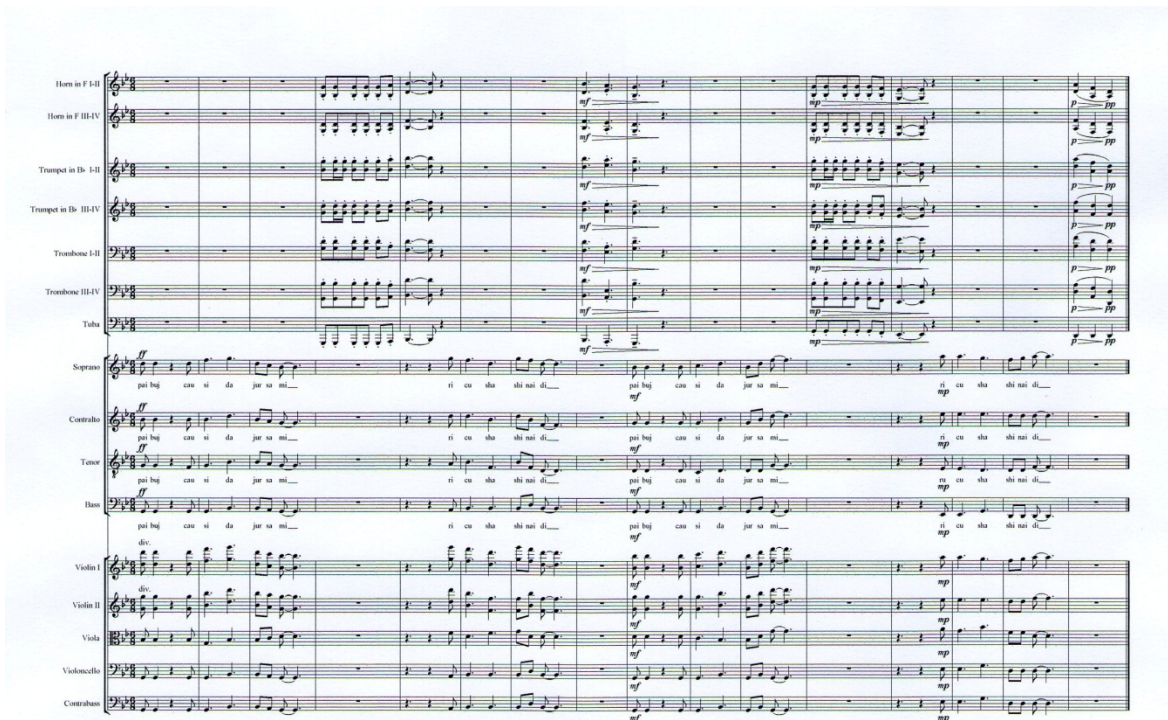


Ilustración 125: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



A continuación ingresara la Marimba acompañada de pizzicatos de las cuerdas para formar un puente, y luego las maderas acompañadas por escalas en las cuerdas sobre los acordes del I y IV grado.

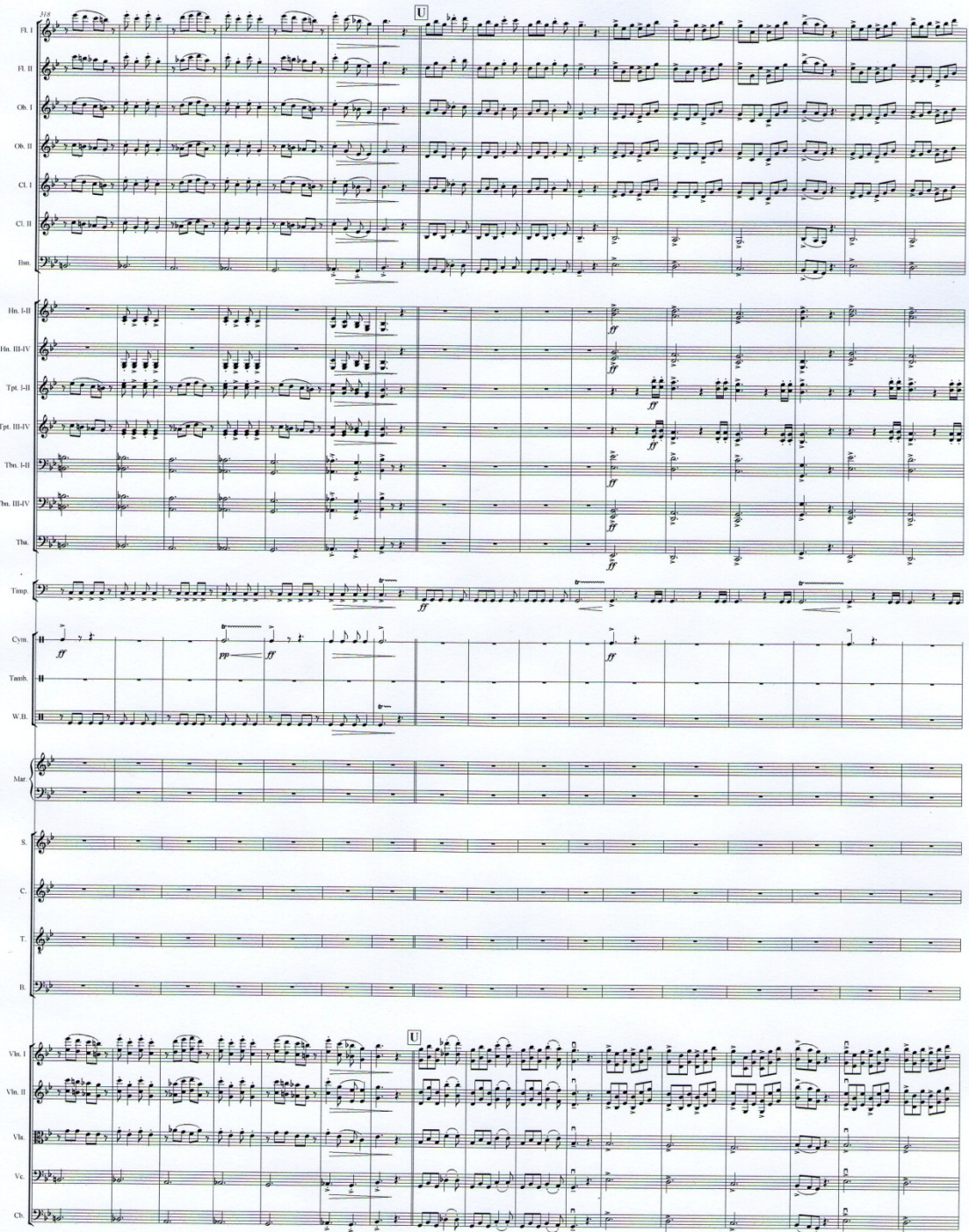
Ilustración 126: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Ingresa el Coro con la última palabra de la última estrofa que corresponde a “chapasha” que significa “cuidar”, como referencia al cuidado y amor de la madre tierra a todos los seres vivos que habitan en ella, aquí el Coro esta duplicado por las cuerdas con contestaciones del Corno y Trombón sobre los acordes del i, IV y VII grados.



Ilustración 127: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola

Para exponer por última vez el estribillo pero con una ligera variante en su repetición ya que se lo realiza en el acorde de sub dominante, para luego entrar en la Coda o parte final en la tonalidad fundamental con un tutti orquestal y coral, y así finalizar la obra.



The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is written for a full orchestra and includes parts for various instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Cl. I, Cl. II, Fag., Hrn. I-III, Hrn. III-IV, Tpt. I-III, Tpt. III-IV, Tbn. I-III, Tbn. III-IV, Tba., Tmp., Cym., Tmb., W.B., Mar., S., C., T., B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music is arranged in a multi-measure rest format, with a 'U' marking above the first measure of the Fl. I part. The score is presented on a white background with black musical notation.

Ilustración 128: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



Ilustración 129: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ilustración 130: “Suite Sinfónica Ecuatoriana”. Compositor: David Díaz Loyola



De la parte del coro del texto expuesta, lingüísticamente encontramos las siguientes diferencias.

<b>TABLA No15</b> <span style="float: right;"><b>TEXTO DE LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA 4</b></span> Traductora al Quichua Unificado y Salasaka: Lizeth Chango		
<b>Español</b>	<b>Quichua unificado</b>	<b>Quichua dialecto Salasaka</b>
<b>Coro</b> El cóndor, el jaguar y la serpiente, Los cerros y las montañas, Son los protectores de mi luna de mi sol, Por siempre velaré y protegeré su existencia.	<b>Coro</b> Condurka, jaguarka, shinallatak pampata llikashpa purikunapash, Urkukuna, shinallatak shitashka pampapish, Ñukapak killa, ñukapak intyta chapakkunami kan, Chimanta paypak kawsayta punchantak chapashami	<b>Coro</b> Condurda, jaguarda shinalladi, culebrada Luma gunada shinaidi urcugunada, Ñucaj lumada, indida chapuj cunamigan Paibuj causida jursami, ricusha shinaidi chapasha.

**Autor:** David Díaz. **Fecha:** 14 de Abril de 2014.

Observamos muy pocas similitudes en el texto, en las pocas palabras comunes encontramos el desplazamiento de la letra “K”, por la letra “D” en las palabras “condurka” y “condurda”; y “jaguarka” por “jaguarda”; además de dos prefijos que son similares entre “Ñukapaj” y “Ñucaj”, “Chapashami” y “Chapasha” en este caso con la adhesión de una última silaba en el quechua unificado.

El esquema del quinto movimiento es.

Introducción	Puente	Estribillo	Primera Parte				Estribillo	Segunda Parte				Estribillo	Coda	
Temas 1er, 2do y 3er mov.	Coro	Marimba	Tutti	Puente	Coro	Brass	Puente	Tutti	Puente	Coro	Puente	Coro	Tutti	Tutti

Del 1 al 63	64 al 82	83 al 106	107 al 123	124 al 139	140 al 165	165 al 189	190 al 205	206 al 221	222 al 239	240 al 255	256 al 291	292 al 308	309 al 324	325 al 356
-------------	----------	-----------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------	------------





UNIVERSIDAD DE CUENCA

Ilustración 131: Esquema de temas del 5to movimiento de la “Suite Sinfónica Ecuatoriana”.  
Compositor: David Díaz Loyola

Uno de los motivos de la Suite es promover en los estudiantes de los Conservatorios, el estudio valoración, de nuestra identidad musical, ya que de ese conocimiento pueden realizarse nuevas creaciones musicales, que serán positivas para el engrandecimiento del repertorio local, además de la posibilidad de la inserción de diversos elementos sonoros que expandirán el horizonte musical compositivo de nuestro país.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

#### 4.6 SCORE GENERAL DE LA SUITE SINFÓNICA ECUATORIANA PARA ORQUESTA Y CORO



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Suite Sinfónica Ecuatoriana

1. Teligotebi Pakarina

(El Amanecer en el Teligote)

David Díaz Loyola

Allegro = 110

Flute I  
Flute II  
Oboe I  
Oboe II  
Clarinet in B II  
Clarinet in B II  
Bassoon  
Horn in F I-II  
Horn in F III-IV  
Trumpet in B I-II  
Trumpet in B III-IV  
Trombone I-II  
Trombone III-IV  
Tuba  
Timpani  
Bass Drum  
Cymbals  
Wood Blocks  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabass

Allegro = 110

*ppp*  
*mp*  
*ppp*  
*mp*  
*ppp*  
*mp*  
*ppp*  
*mp*  
*ppp*  
*mp*  
*pp*  
*pp*  
*p misterioso*  
*mp*  
*p misterioso*  
*mp*





Meno mosso **B**

Fl. I *p*

Fl. II *p*

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I-II *p* *pp*

Hn. III-IV *p* *pp*

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Trmp. *f*

Meno mosso **B**

B. D.

Cym.

W. B.

Vln. I *p* *pp*

Vln. II *p* *pp*

Vla. *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Cb. *p* *pp*



*Allegro*  $\text{♩} = 110$

**C**

39

Fl. I *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp.

*Allegro*  $\text{♩} = 110$

**C**

B. D.

Cym.

W. B.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



27

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp.

B. D.

Cym.

W. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*



**D**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
B. D.  
Cym.  
W. B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Ve.  
Cb.

*f*, *mf*, *ff*, *tutti*

**D**





The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, and Bassoon. The second system includes Horn I-II, Horn III-IV, Trumpet I-II, Trumpet III-IV, Trombone I-II, Trombone III-IV, and Tuba. The third system includes Timpani, Bass Drum (B.D.), Cymbal (Cym.), and Wood Block (W.B.). The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score features various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *mp* and *mf*. Trill ornaments are indicated above certain notes in the Timpani part.



Allegro Decidido  $\text{♩} = 125$

**E**



Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.

Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba

Timp  
B. D.  
Cym.  
W. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla  
Vc  
Cb.



76 **F** Adagio  $\text{♩} = 75$

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.

Hr. I-II  
Hr. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.

Timp.

**F** Adagio  $\text{♩} = 75$

B. D.  
Cym.  
W. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



88 **G**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bso  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba  
Timp  
**G**  
B. D.  
Cym.  
W. B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



98 **H**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.

Inf. I-II  
Hrn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.

Timp.

**H**

B. D.  
Cym.  
W. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



*mp* **molto accel.** **I** **Allegro = 110**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.

*mp* *p*

**molto accel.** **I** **Allegro = 110**

B. D.  
Cym.  
W. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*mp* *mf*  
*mp poco a poco animando* *mf*  
*mp poco a poco animando* *mf*



122

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bso.

Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.

Timp.  
B. D.  
Cym.  
W. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*pizz.*  
*arco*  
*mf*  
*arco*  
*mf*  
*arco*  
*mf*





155

**J**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bso.

Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.

Timp.

**J**

B. D.  
Cym.  
W. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



142 **K**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.

Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.

Timp.

**K**

B. D.  
Cym.  
W. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mp*



149 accel. . . . .

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hr. I-II

Hr. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp. *f* accel. . . . .

B. D.

Cym.

W. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Allegro Decidido  $\text{♩} = 125$

256 **L**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsa

Hr. I-II  
Hr. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba

Timp

**Allegro Decidido  $\text{♩} = 125$**

**L**

B. D.  
Cym.  
W. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



1/63

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
B. D.  
Cym.  
W. B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



rit. -----  $\text{♩} = 110$

171 **M**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.

Hn. I-III  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.

Timp.

rit. -----  $\text{♩} = 110$

**M**

B. D.  
Cym.  
W. B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



179 tutti

rit.

Fl. I, Fl. II, Ob. I, Ob. II, Cl. I, Cl. II, Bsn., Hn. I-II, Hn. III-IV, Tpt. I-II, Tpt. III-IV, Tbn. I-II, Tbn. III-IV, Tba., Timp., B. D., Cym., W. B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., Cb.

*f*, *ff*, *p*, *pp*, *ppp*

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra, numbered 21. It covers measures 179 to 184. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 179-182, and the second system contains measures 183-184. The woodwind and brass sections play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern. The percussion section includes a snare drum and a cymbal. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). There are also markings for *tutti* and *rit.* (ritardando). The page number 159 is at the bottom left, and the name DAVID DÍAZ LOYOLA is at the bottom right.



## 2. Tushuk (Danzante)

David Díaz Loyola

Adagio ♩ = 40

Piccolo  
Flute II  
Oboe I  
Oboe II  
Clarinet in B I  
Clarinet in B II  
Bassoon

Horn in F I II  
Horn in F III IV  
Trumpet in B I II  
Trumpet in B III IV  
Trombone I II  
Trombone III IV  
Tuba

Timpani

Adagio ♩ = 40

Cymbals  
Tambourine  
Triangle  
Wood Blocks

Viola I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Contrabass

*p*  
*Espress.*  
*p*  
*pp*  
*pizz.*  
*mistico et religioso*  
*mp*  
*pp*  
*mistico et religioso*  
*mp*  
*pizz.*  
*mistico et religioso*  
*mp*  
*pizz.*  
*mistico et religioso*  
*mp*





**A**

Picc.

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hr. III

Hr. III IV

Tpt. I II

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp.

**A**

Cym.

Tamb.

Tr.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



19

Picc

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I II

Hn. III IV

Tpt. I II

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp

Cym

Tamb.

Tri.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*p*



**B**

29

Picc.

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. III

Hn. III IV

Tpt. III

Tpt. III IV

Tbn. III

Tbn. III IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb.

Tri.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



28 C

Picc. -

Fl. II -

Ob. I -

Ob. II -

Cl. I -

Cl. II -

Bsn. -

Hn. III -

Hn. III IV -

Tpt. I II - *mute*

Tpt. III IV - *p* *espress.*

Tbn. I II -

Tbn. III IV -

Tba. -

Timp. *tr* *3* *p*

Cym. *p* C

Tamb. *p*

Tr. *p*

W.B. *pp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*



46

Picc.

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. III

Hn. III IV

Tpt. I II

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb.

Tru.

W. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p* *espress.*



55 **D**

Picc

Fl II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. III

Hn. III IV

Tpt. I III

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp.

**D**

Cym.

Tamb. *tr* Cascabeles *mf*

Tri. *mf*

WB *tr* *mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*pp*

*mf*

*mf*

*mf*



Musical score for orchestra, page 8. The score includes staves for Percussion (Pec.), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Bsn.), Horn III (Hn. III), Horn IV (Hn. III IV), Trumpet III (Tpt. III), Trumpet IV (Tpt. III IV), Trombone I (Tbn. I II), Trombone III (Tbn. III IV), Trombone IV (Tbn. III IV), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Tambores (Tamb.), Triangles (Tri.), and Wood Blocks (W.B.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the woodwinds and percussion, and a steady eighth-note accompaniment in the strings. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The score is marked with a rehearsal mark *63* at the beginning of the first measure.



67

Picc. *mf*

Fl. II *mf*

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hr. I II

Hr. III IV

Tpt. I II

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb. *tr*

Tri. *p*

W.B. *p*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

**E**

*conchilo*

*pp*





Musical score for orchestra and strings, starting at measure 74. The score includes parts for Percussion (Pec), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Bsn.), Horn II (Ho. II), Horn III/IV (Ho. III/IV), Trumpet I II (Tpt. I II), Trumpet III/IV (Tpt. III/IV), Trombone I II (Tbn. I II), Trombone III/IV (Tbn. III/IV), Tuba (Tba), Tom Tom (Tomp), Cymbal (Cym), Tambourine (Tamb.), Triangle (Tri.), Wood Block (W.B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key performance markings include *p cantabile* for the Oboe II and Bassoon parts, and *pp* for the Wood Block part.



**F**

Picc. *f*

Hr. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hr. III IV

Hr. III IV

Tpt. I II *mp*

Tpt. III IV *mp*

Tbn. I II *mp*

Tbn. III IV *mp*

Tba. *mp*

Timp. *f*

Cym. *f*

Tamb.

Tri.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



85 **G**

Picc

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I II

Hn. III IV

Tpt. I II

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp.

**G**

Cym.

Tamb. tamborin

Tr.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mp*

*mp-espress.*

*mf*

*p*



98

Picc

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I II

Hn. III IV

Tpt. I II

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb.

Tri.

W. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*p*

*pp*



**H**

Picc. *mp*

Fl. II *mp*

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I II

Hn. III IV

Tpt. I II

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp.

**H**

Cym.

Tamb. *f* Cascabeles

Tri. *f*

WB *f*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



**I** **J**

Picc.

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hr. III

Hr. III IV

Tpt. I II *mute*  
*p espress.*

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp. *p*

**I** **J**

Cym.

Tamb. *tamborin*  
*p*

Tri. *p*

W.B.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vcl. *mp*

Cb. *mp*



156

Picc

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I II

Hn. III IV

Tpt. I II

Tpt. III IV

Tbn. I II

Tbn. III IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb.

Tri.

WB

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*express.*



134

Perc.  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. III IV  
Tpt. III IV  
Tpt. III IV  
Tbn. I II  
Tbn. III IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
Tri.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.





### 3. Rayis (Caporales)

David Diaz Loyola

**Presto** **A**

The musical score is divided into two systems. The first system includes woodwind and brass instruments: Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet in B I, Clarinet in B II, Bassoon, Horn in F I-II, Horn in F III-IV, Trumpet in B I-II, Trumpet in B III-IV, Trombone I-II, Trombone III-IV, and Tuba. The second system includes percussion and strings: Cymbals, Tambourine, Wood Blocks, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and marked 'Presto'. A section labeled 'A' begins in the second system. The woodwind and brass parts are mostly rests. The percussion parts (Cymbals, Tambourine, Wood Blocks) have rhythmic patterns. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) play a rhythmic accompaniment marked 'f marcato'. The Contrabass part is mostly rests.



14

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

*tr*

*tr*

*tr*

*leggiero*



**B**

FL. I  
FL. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tbn.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



42 **C**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.

Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.

Timp.

Cym.  
Tamb.  
W.B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*f*

**C**

*p* *f* *f*

*f* *marcato*

*f* *marcato*

*f* *marcato*



**D**

5x

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.

Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.

Timp.

**D**

Cym.  
Tamb.  
W.B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



**E**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



87

FL. I

FL. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

F

con sord.

mp

con sord.

mp

F



149

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.

Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tbn.

Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*tr*  
*p*

*tr*  
*p*

*mp* *p*  
*mp* *p*  
*mp* *p*  
*mp* *p*  
*mp* *p*



116

**G**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*p*  
*pizz*  
*pizz*  
*pizz*  
*pizz*  
*pizz*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*



131

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



Musical score for orchestra and woodwinds, starting at measure 144. The score includes parts for Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoon, Horns I-IV, Trumpets I-IV, Trombones I-IV, Timpani, Cymbals, Tambourine, and Wood Blocks. The string section (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass) is also present. The score features various dynamics such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano), as well as articulation marks like *tr* (trill) and *arco* (arco). A rehearsal mark **H** is placed above the first staff at measure 144. The woodwind parts show complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The string parts provide a steady accompaniment with some melodic lines.



166

FL. I  
FL. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

The musical score for measures 166-175 includes parts for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon), brass (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Timpani, Cymbals, Tambourine, Wood Blocks), and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass). The score features various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings like *mp*. The woodwind and brass sections have specific articulation and phrasing instructions.



174 **I**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.

Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.

Timp.

**I**

Cym.  
Tamb.  
W.B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*f*

*p*

*f*



188

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Ve.  
Cb.



201 **J**

FL. I  
FL. II  
Ob. I  
Ob. II  
CL. I  
CL. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*f* *ff* *tr* *pizz.*



215

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.





Musical score for page 17, measures 225-232. The score includes staves for woodwinds, brass, percussion, and strings. A rehearsal mark 'K' is present at measure 225. Dynamics include *f* and *p*.

225

FL. I

FL. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**K**

*f*

*p*

arco



237

Fine *Meno mosso*

Fl. I *mp*

Fl. II *mp*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Bsn. *p*

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp. *tr* *ff* *3* *tr*

Cym. *tr* *p* *f* *tr* *p* *f* *Fine* *Meno mosso*

Tamb. *p* *f* *tr* *p* *f* *Fine* *Meno mosso*

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



254

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*p*  
*mp*  
*mf*  
*mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. It features 18 staves. The top section includes woodwinds: Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, and Bassoon. The middle section includes brass: Horns I-II and III-IV, Trumpets I-II and III-IV, Trombones I-II and III-IV, and Tuba. Below these are the percussion instruments: Timpani, Cymbals, Tambourine, and Wood Blocks. The bottom section includes strings: Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The woodwind parts have dynamic markings of *p*, *mp*, and *mf*. The string parts are mostly rests. The page number 254 is written at the top left of the first staff.



261

**L**

Fl. I *mp*

Fl. II *mp*

Ob. I

Ob. II

Cl. I *pp*

Cl. II *pp*

Bsn.

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp.

**L**

Cym.

Tamb.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, page 20. It contains staves for woodwinds (Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoon), brass (Horns I-IV, Trumpets I-IV, Trombones I-IV, Tuba), percussion (Timpani, Cymbals, Tambourine, Wood Blocks), and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is in 2/2 time and features a first ending bracket labeled 'L' starting at measure 261. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). The woodwinds and strings have active parts, while the brass and percussion are mostly silent.



271

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn.

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Tba.

Timp.

Cym.

Tamb.

W.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*



2<sup>da</sup> M

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsn.  
Hn. I-II  
Hn. III-IV  
Tpt. I-II  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-II  
Tbn. III-IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
Tamb.  
W.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



Musical score for page 23, featuring woodwinds, percussion, and strings. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The instruments listed on the left are:

- Fl. I (Flute I)
- Fl. II (Flute II)
- Ob. I (Oboe I)
- Ob. II (Oboe II)
- Cl. I (Clarinet I)
- Cl. II (Clarinet II)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. I-II (Horn I-II)
- Hn. III-IV (Horn III-IV)
- Tpt. I-II (Trumpet I-II)
- Tpt. III-IV (Trumpet III-IV)
- Tbn. I-II (Tuba I-II)
- Tbn. III-IV (Tuba III-IV)
- Tbn. (Tuba)
- Timp. (Timpani)
- Cym. (Cymbal)
- Tamb. (Tambourine)
- W.B. (Wood Block)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabajo)

The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *tr* (trill). A first ending bracket is present above the Fl. I staff, and a second ending bracket is present above the Cym. staff. The score concludes with the instruction "D.C. al Fine".



4. Rimarishcada

David Díaz Loyola

Andante = 45

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the following instruments: Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet in B-flat, Clarinet in A, Bassoon, Horn in F I-II, Horn in F III-IV, Trumpet in F I-III, Trombone in B-flat III-IV, Euphonium I-II, Trombone I-IV, Tuba, Timpani, Cymbals, and Wood Blocks. The second system includes: Soprano, Contralto, Alto, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is written in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It features dynamic markings such as *p*, *f*, *ff*, and *mf*, along with articulation marks like accents and slurs. The tempo is marked as Andante at 45 beats per minute.





11

A

Fl I

Fl II

Ob. I

Ob. II

Cl I

Cl II

Sax

Hr. I-III

Hr. III-IV

Trpt. I-III

Trpt. III-IV

Inc. I-III

Hrn. III-IV

Tba

Timp.

Cym

W.B.

S

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Mu - tu - gu - na - gi - ru - ish - cu - do u - su - ni lu - ma - gu - na - do ur - cu - gu - na - do rin - gu - na

*p* *f* *pp* *mf*



**B** **C**

Fl. I *ff*

Fl. II *ff*

Ob. I *ff*

Ob. II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II *ff*

Fsu *ff*

Hr. I-III *ff*

Hr. I-IV *ff*

Tr. I-III *ff*

Tr. III-IV *ff*

Hr. I-III *ff*

Hr. III-IV *ff*

Hr. *ff*

Imp *ff* *mp*

Cam. *ff*

Wdr. *ff*

V. *ff* *mp*

C. *ff* *mp*

T. *ff* *mp*

B. *ff* *mp*

**B** **C**

Vln. I *ff* *mp*

Vln. II *ff* *mp*

Vla. *ff* *mp*

Vc. *ff* *mp*

Cb. *ff* *mp*

Flu. bui - La qua - shi ran di - pu: lla ges-ti-ca da  
 Flu. bui - La qua - shi ran di - pu: lla ges-ti-ca da  
 Flu. bui - La qua - shi ran di - pu: lla ges-ti-ca da  
 Flu. bui - La qua - shi ran di - pu: lla ges-ti-ca da



37 D

Fl. I *ff*

Fl. II *ff*

Ob. I *ff*

Ob. II *ff*

Cl. I *ff*

Cl. II *ff*

Bsn. *ff*

Hrn. I-III *ff*

Hrn. III-IV *ff*

Trpt. I-II *ff*

Trpt. III-IV *ff*

Tbn. I-II *ff*

Tbn. III-IV *ff*

Tba. *ff*

Timp. *f* *pp* *ff*

Cym. *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff*

WB. *ff*

S. *f*

C. *f*

I. *f*

B. *f*

yu chu ni mi huan tu lu ya cu li hua shu ma ri tu da sa qui shu

yu chu ni mi huan tu lu ya cu li

yu chu ni mi huan tu lu ya cu li

yu chu ni mi huan tu lu ya cu li

D

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff*

Cb. *ff*



45

E

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsu

Hr. I-III

Hr. IV-VI

Trp. I-III

Trp. III-IV

Tbn. I-III

Tbn. III-IV

Bsu

Temp.

Cym.

WB

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

in chi gan da shi tai di    que be ni ti su ni da ja pu chi    da da fu can    y gul da gan ga gu ni    in di la ya lu na lu sa

in chi gan da shi tai di    que be ni ti su ni da ja pu chi    da da fu can    y gul da gan ga gu ni    in di la ya lu na lu sa

E



| F |

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes staves for Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoon, Horns I-IV, Trumpets I-IV, Trombones I-IV, and Tuba. The middle section features Timpani, Cymbals, and Woodblocks. The bottom section contains the vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, with lyrics in Spanish: "re na ga na me re na shaj cao si do con gaj". Below the vocal parts are the string sections for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., "sub"). A fermata is placed over the first measure of the vocal parts.



Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsu.

Hn. I-IV

Tr. I-IV

Trp. I-IV

Tbn. I-IV

Tbn.

Emp.

Cym.

W.B.

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Musical score for orchestra and strings, starting at measure 65. The score includes parts for Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets I & II, Bassoon, Horns I-IV, Trumpets I-IV, Trombones I-IV, Tuba, Snare Drum, Cymbals, Triangle, and Strings (Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses). The score features dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and *ff*, and includes a section marked with a 'G' in a box. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds and brass play melodic and harmonic lines.



77

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Fag.  
Hr. I-III  
Db. E-IV  
Tpt. I-III  
Ept. III-IV  
Tbn. I-III  
Hr. III-IV  
Hr.  
Timp.  
Cm.  
W. B.  
S.  
C.  
T.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.





39 H

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bso.  
Hn. I-III  
Hn. III-IV  
Tpt. I-III  
Tpt. III-IV  
Tbn. I-III  
Tbn. III-IV  
Tbn.  
Timp.  
Cym.  
W. Bl.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

Solo  
Su aca ma pa lu qui bi pre nish ei mi gosh ca i ma ni nish ei da ni noi gu ja pa sla ni

accu  
diti  
accu  
diti  
accu  
diti  
accu  
diti  
accu  
diti



99

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsu  
Hu. I-IV  
Trp. I-IV  
Tbn. I-IV  
Tbn. III-IV  
Tbn.  
Timp  
Cym  
W.Dr.  
S.  
C.  
V.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*ff* *mp*  
*ff* *mp*  
*ff* *mp*  
*ff* *mp*  
*mp* *f* *ff*  
*mp* *f* *ff*  
*mp* *f* *ff*  
*mp* *f* *ff*  
*mp* *f* *ff*

Gui lla - lue ta ma - lla - sñ chish ca - go ga - ni  
Gui lla - lue ta ma - lla - sñ chish ca - go ga - ni  
Gui lla - lue ta ma - lla - sñ chish ca - go ga - ni  
Gui lla - lue ta ma - lla - sñ chish ca - go ga - ni

I



120

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn

Hn. I-II

Hn. III-IV

Tpt. I-II

Tpt. III-IV

Tbn. I-II

Tbn. III-IV

Bsa

Timp

Cym

W. ds.

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcllo

Cb.

quish pi ch na ga ni pe rash ra t xa ra chu gan

quish pi ch na ga ni pe rash ra t xa ra chu gan

quish pi ch na ga ni pe rash ra t xa ra chu gan

quish pi ch na ga ni pe rash ra t xa ra chu gan

Tocar parte del chano de nuevo a la dirección

div.

div.

div.

div.



**K**

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Bsa.  
Hn. I-IV  
Tpt. I-IV  
Tbn. I-IV  
Tbc. III-IV  
Tba.  
Timp.  
Cym.  
W. B.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Ah ah ah ah  
Ah ah ah ah  
Ah ah ah ah  
Ah ah ah ah



5. Tukury Tushuy  
(Danza Final)

The musical score is presented in a multi-staff format. The top system, labeled 'Figura 1-160', includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in A and B, Bassoon, Horns I-III and II-IV, Trumpets I-IV, Trombones I-IV, Tuba, Timpani, Cymbals, Tamborines, Wood Blocks, Snare Drum, Bass Drum, Conga, and Bongos. The bottom system, also labeled 'Figura 1-160', includes parts for Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is marked with various dynamics and includes a section labeled 'A'.



The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or orchestra. The score is written in standard musical notation across multiple staves. The instruments listed on the left side of the page include:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2)
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2)
- Clarinets (Cl. 1, Cl. 2)
- Bassoons (Fag. 1, Fag. 2)
- Trumpets (Tr. 1, Tr. 2, Tr. 3)
- Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3)
- Timpani (Tim.)
- Drum (Perc.)
- Cymbals (Cim.)
- Triangle (Tri.)
- Snare Drum (B.)
- Double Bass (Cb.)
- Violins (Vln. 1, Vln. 2)
- Violas (Vla.)
- Cellos (Vcl.)
- Double Basses (Cb.)

The score is divided into two main sections, labeled 'R' and 'B'. The 'R' section is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The 'B' section is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *ff*, *f*, *mf*, *pp*), and articulation marks.



The image displays a page of a musical score, likely for a symphony. The score is organized into systems, each containing staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page include:

- Violins I (Vln. I)
- Violins II (Vln. II)
- Violas (Vla.)
- Violoncellos (Vcllo)
- Double Basses (Vcllo B.)
- Horn I (Hn. I)
- Horn II (Hn. II)
- Trumpets I (Tpt. I)
- Trumpets II (Tpt. II)
- Timpani (Tm.)
- Drum (B.)
- Cymbals (Cim.)
- Tam-tam (Tam.)
- Woodblock (W. Bl.)
- Musical saw (Mar.)
- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- English Horn (Corno Inglese)
- Trumpet III (Tpt. III)
- Trumpet IV (Tpt. IV)
- Trumpet V (Tpt. V)
- Trumpet VI (Tpt. VI)
- Trumpet VII (Tpt. VII)
- Trumpet VIII (Tpt. VIII)
- Trumpet IX (Tpt. IX)
- Trumpet X (Tpt. X)
- Trumpet XI (Tpt. XI)
- Trumpet XII (Tpt. XII)
- Trumpet XIII (Tpt. XIII)
- Trumpet XIV (Tpt. XIV)
- Trumpet XV (Tpt. XV)
- Trumpet XVI (Tpt. XVI)
- Trumpet XVII (Tpt. XVII)
- Trumpet XVIII (Tpt. XVIII)
- Trumpet XIX (Tpt. XIX)
- Trumpet XX (Tpt. XX)
- Trumpet XXI (Tpt. XXI)
- Trumpet XXII (Tpt. XXII)
- Trumpet XXIII (Tpt. XXIII)
- Trumpet XXIV (Tpt. XXIV)
- Trumpet XXV (Tpt. XXV)
- Trumpet XXVI (Tpt. XXVI)
- Trumpet XXVII (Tpt. XXVII)
- Trumpet XXVIII (Tpt. XXVIII)
- Trumpet XXIX (Tpt. XXIX)
- Trumpet XXX (Tpt. XXX)

The score is written in a standard musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. A large 'C' time signature is visible at the top right of the first system, indicating common time. The page number '215' is located at the bottom left, and the name 'DAVID DÍAZ LOYOLA' is at the bottom right.



The image displays a page of a musical score, likely for a symphony. It features multiple staves for different instruments and sections. The score is written in a standard musical notation with various dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and *mf*. The tempo is marked as *Adagio* and the key signature is *D*. The score is divided into several systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 60. The instruments listed include strings (Violins I, II, III, IV, Viola, Cello, Double Bass), woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbal, Triangle, Gong). The score is written in a standard musical notation with various dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and *mf*. The tempo is marked as *Adagio* and the key signature is *D*. The score is divided into several systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 60.





Voz -116  
E

Cl.1  
Cl.2  
Cl.3  
Cl.4  
Fg.1  
Fg.2  
Tpt.1  
Tpt.2  
Tpt.3  
Tbn.1  
Tbn.2  
Tbn.3  
Tbn.4  
Perc.  
Cm  
Emb  
Wfl  
Mar.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vln.1  
Vln.2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

son dar de  
que a di  
sha ra ha di  
sha ra ha di  
ce la bra da  
an la bra da  
ce la bra da

Voz -116  
E



9

The image displays a page of a musical score for a large ensemble. The score is organized into systems of staves. The first system includes staves for Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon (Fag.), Horn I (C) (Cu. I), Horn II (C) (Cu. II), Trombone I (Tbn. I), Trombone II (Tbn. II), Trombone III (Tbn. III), Trumpet I (C) (Tpt. I), Trumpet II (C) (Tpt. II), Trumpet III (C) (Tpt. III), Trombone I (B) (Tbn. I), Trombone II (B) (Tbn. II), Trombone III (B) (Tbn. III), Tuba (Tuba), Euphonium (Euph.), and Snare Drum (Cm.). The second system includes staves for Cymbal (Cim.), Tambourine (Tamb.), and Conga (Cn.). The third system includes staves for Saxophone I (Sax. I), Saxophone II (Sax. II), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), and Bassoon (Fag.). The fourth system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '9' is located at the top left of the score area.



Vihuela - 115

**F**

**G**

Vihuela - 115

**F**



R

The musical score is organized into several systems of staves. The top system includes woodwinds (Flute I, II, Oboe, Clarinet, Bassoon), strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), and a Percussion section (snare, cymbals, triangle, wood blocks, tom-toms, and bass drum). The second system includes brass instruments (Trumpets I-3, Trombones I-3, Tuba, and Euphonium) and a Harp. The third system features a vocal ensemble with Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass parts, each with lyrics in Spanish. The fourth system includes a Maraca and a Chacachaca. The bottom system features a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, dynamics (e.g., *mf*, *f*), and articulation marks. A rehearsal mark 'H' is present at the beginning of the top system and again at the end of the bottom system.



The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or orchestra. The score is written in a standard musical notation with various staves and instruments. The instruments listed on the left side of the page include:

- Violins I (V.I.)
- Violins II (V.II)
- Violas (Vla.)
- Celli (Vcl.)
- Contrabassi (Vcl. B.)
- Flutes (Fl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets (Cl.)
- Bassoons (Fg.)
- Trumpets (Tr.)
- Trombones (Tbn.)
- Tuba (Tbu.)
- Drum (Perc.)
- Cymbals (Cym.)
- Woodblock (Wd.)
- Maracas (Mar.)
- Soprano (Sopr.)
- Alto (Alto)
- Tenore (Ten.)
- Bass (Bass)

The score is divided into several systems, with a large vertical bar line indicating a section change. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *f*, *mf*, *ff*). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Bass) have lyrics written below their staves. The overall layout is professional and typical of a printed musical score.



10

The musical score is divided into two main sections, J and K. Section J begins with a series of rests for all instruments, followed by a complex rhythmic pattern in the strings and woodwinds. Section K features a more melodic and rhythmic passage, with prominent woodwind and string entries. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.



Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cl. I  
Cl. II  
Fag. I  
Fag. II  
Cuerno I  
Cuerno II  
Cuerno III  
Cuerno IV  
Tbn. I  
Tbn. II  
Tbn. III  
Trompa I  
Trompa II  
Trompa III  
Perc.  
Tim.  
Cm.  
Tamb.  
W.  
Sol.  
Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass



The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or orchestra. The score is written in a standard musical notation with various staves and instruments. The instruments listed on the left side of the page include:

- Flutes (Fl. I, Fl. II)
- Oboes (Ob. I, Ob. II)
- Clarinets (Cl. I, Cl. II)
- Bassoons (Fag. I, Fag. II)
- Trumpets (Tpt. I, Tpt. II)
- Trombones (Tbn. I, Tbn. II)
- Timpani (Tim.)
- Drum (Cm.)
- Tam-tam (Tamb.)
- Bass Drum (B.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Violas (Vla.)
- Cellos (Vcl.)
- Double Basses (Cb.)

The score is divided into several systems, with a section marked 'M' (likely 'Musica') starting around the middle of the page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The page number '67' is visible in the top left corner.





This musical score is for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. It is divided into several systems. The first system (measures 1-24) features string parts (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) and woodwind parts (Flutes, Clarinets, Bassoons, Saxophones). The second system (measures 25-48) includes brass parts (Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba) and percussion (Snare, Bass Drum, Cymbal, Tom-tom, Maracas). The third system (measures 49-72) continues with woodwinds and strings. The fourth system (measures 73-96) features woodwinds and strings. The fifth system (measures 97-120) includes woodwinds and strings. The sixth system (measures 121-144) features woodwinds and strings. The seventh system (measures 145-168) includes woodwinds and strings. The eighth system (measures 169-192) features woodwinds and strings. The ninth system (measures 193-216) includes woodwinds and strings. The tenth system (measures 217-240) features woodwinds and strings. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, ff), articulation (accents), and performance instructions (ritardando, ritardando a tempo). There are also section markers labeled 'N' and 'V'. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4.





Sheet music score for a musical piece, featuring various instruments and vocal parts. The score includes staves for Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Bassoon I, Bassoon II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon III, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Percussion (Tupac, Tambor, Conga), Saxophone, and Voice (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *ppp*. A section marked 'Q' begins at the end of the score.

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Cb. I  
Cb. II  
Bbn. I  
Bbn. II  
Tpt. I  
Tpt. II  
Tbn. I  
Tbn. II  
Tbn. III  
Tupac  
Tamb.  
Conga  
Sax.  
Voz S.  
Voz A.  
Voz T.  
Voz B.

Q



16



Full orchestral score for a symphony, page 17. The score includes parts for strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium), and percussion (Timpani, Snare, Cymbals, Tambourine). It also features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Spanish. The score is written in a 4/4 time signature with a key signature of one flat.

Lyrics (Spanish):  
 S  
 do pa do do pa do do pa do  
 do pa do do pa do do pa do  
 do pa do do pa do do pa do  
 do pa do do pa do do pa do



18

Musical score for orchestra and choir. The score is divided into two systems, each starting with a 'T' (Tutti) marking. The first system includes staves for Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. I, II), Bassoons (Fg. I, II), Horns (Hr. I-IV), Trombones (Tbn. I-IV), Trumpets (Trp. I-III), Percussion (Perc. I-III), Timpani (Tm.), Cymbals (Cym.), and Snare Drum (W.D.). The second system includes strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) and a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score features various dynamics such as *ff*, *mf*, *pp*, and *f*, and includes a 'Molto Vivace - 120' tempo marking. The lyrics 'ah' are written below the vocal staves.



Musical score for orchestra and choir. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I, II), Clarinets (Cl. I, II), Bassoons (Fag. I, II), Horns (Cuerno I, II, III, IV), Trombones (Tbn. I, II, III, IV), Trumpets (Tbn. I, II, III, IV), Percussion (Perc.), Timpani (Tim.), Snare Drum (Caja), Bass Drum (Bombo), and Cymbals (Platillos). The second system includes parts for Violins (Vn. I, II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), Double Basses (Cb.), and a Choir (C). The score features various musical notations, including dynamics (ff, mf, f, p), articulation (acc), and performance instructions (rit, ritard). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.



The image shows a page of a musical score, page 20, for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include:

- Violins I (Vln. I)
- Violins II (Vln. II)
- Violas (Vla.)
- Cellos (Vcllo)
- Double Basses (Cb.)
- Flutes (Fl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets (Cl.)
- Bassoons (Fg.)
- Saxophones (Sax.)
- Trumpets (Tr.)
- Trombones (Tbn.)
- Tuba (Tuba)
- Euphonium (Euph.)
- Horns (Hr.)
- Timpani (Timp.)
- Snare (B.)
- Cymbals (Cym.)
- Triangle (Tri.)
- Tom-toms (Toms.)

The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A prominent 'V' marking is visible at the top of the first system, and 'ff' markings are present in the woodwind and brass sections. The page is numbered '20' in the top left corner.







## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En el transcurso de este proceso investigativo y compositivo, se ha revalorizado en otra dimensión (académica) los valores étnicos y folklóricos de la Cultura Salasaka. El Monte “Teligote”, el Monte “Kinlly Urku”, los aspectos de la Dualidad, la escala Pentáfona, la Mitología Quichua, El Danzante, la Fiesta de los Caporales, el dialecto quichua de los salasakas y los ritmos musicales del pueblo Salasaka han tomado forma sonora e inmediatamente han sido aceptadas por artistas locales, como es el caso del maestro coreógrafo Fausto Villagómez<sup>44</sup> que ha colocado a su obra escénica “Los Hijos del Volcán” la música de la Suite Ecuatoriana; precisamente por su estructura programática<sup>45</sup>.

En el caso del recurso compositivo empleado; se realizó una representación de los elementos encontrados en la Cultura Salasaka utilizando un lenguaje armónico tonal, con énfasis en escalas pentáfonas; se recreó el sonido de los instrumentos autóctonos de la serranía ecuatoriana mediante la combinación tímbrica de las maderas (piccolo y flauta), de igual manera fue utilizado el Brass como representación de la bocina; y la presencia permanente de la percusión como elemento primordial de la musicalidad indígena. El ritmo autóctono se lo mantuvo en varios movimientos (Tushuk, Tukury Tushuy y Rayis), la agógica entre movimientos es contrastante, con la finalidad de crear un ambiente dinámico y activo, como símbolo de la cultura Salasaka en su concepción de la dualidad universal; no se utilizó técnicas sonoras contemporáneas y posee una orquestación estándar con el fin de que esta obra sea accesible al medio sinfónico y de esta manera llegue a ser considerada como elemento de estudio en los diversos conservatorios del país.

El manejo de la Suite como música descriptiva promueve sentimientos extra musicales, de carácter patriótico y nacionalista; hecho vivenciado en el público y medios comunicacionales luego del estreno de la obra. A esto se suma el engrandecimiento del repertorio sinfónico de la nación, esta Suite está enmarcada en un nacionalismo con una

---

<sup>44</sup> Fausto Villagómez, connotado coreógrafo ambateño fundador de la Compañía de Danza del Ecuador

<sup>45</sup> Música programática ilustra conceptos artísticos multifacéticos, como una pintura, un poema, etc.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

clara intención étnica que permitirá difundir en una diferente palestra nuestra identidad sudamericana, ecuatoriana e indígena.

Esta obra se convierte tácitamente en un bien de conservación de la identidad cultural indígena ecuatoriana; de allí que se recomienda la difusión por parte de todos los entes culturales, orquestas sinfónicas, coros, directores de agrupaciones sinfónicas y de cámara, músicos, promotores culturales, profesores de música, medios de comunicación, etc.

A nivel local, la Suite Sinfónica Ecuatoriana, se ha constituido en un aporte pedagógico al desarrollo musical de los estudiantes del Conservatorio de Música, Teatro y Danza “La Merced” de Ambato; dado que el autor como profesor de la cátedra de Orquesta Sinfónica de estudio, ha tenido la posibilidad de ponerla en práctica y percibir de los estudiantes la motivación que implica realizar este nuevo repertorio. Resulta motivante para el estudiantado tener de fuente primaria toda la información pertinente a la composición musical y además fomenta su autoestima y amor por la cultura de nuestra nación, por lo que se recomienda realizar y fomentar más composiciones que se fundamenten en nuestra identidad andina.

En ésta investigación, el dialecto Salasaka quedó demostrado como una lengua amigable con la música, flexible, de fácil adaptación, y que puede y debe ser ocupado por los compositores con el fin no solo de difundir nuestro idioma ancestral, sino que ocuparla desde un aspecto fonético-musical, como un recurso sonoro que aún no es utilizado debidamente.

De igual manera debo concluir también que la música de Salasaka es marcial, alegre, vivaz llena de euforia, como la forma de vida que ellos poseen, con sus fiestas que en algunos casos duran semanas, y con centenares de personas participando de manera activa y con cierto desenfreno por así decirlo.

Queda demostrado en los varios acercamiento durante el proceso investigativo, el amor a la Pachamama por parte de la cultura indígena, deidad andina presente en toda actividad relacionada con la cultura Salasaka, que si bien fue también participe de la expansión de la religión católica por América del sur, en nuestro presente surge como identidad enraizada en el más profundo subconsciente indígena en este caso Salasaka.

Se recomienda la revisión minuciosa del Capítulo IV para la interpretación por parte de agrupaciones orquestales. Además de su uso pedagógico en las clases de “Formas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Musicales” de los Conservatorios del país y de uso como herramienta didáctica, socio-cultural para introducir al público no especializado en la esfera de la música “cultura”<sup>46</sup>.

Luego de la culminación de este proyecto investigativo y compositivo, consideramos recomendar el presente trabajo a las futuras generaciones, las cuales pueden tomar como ejemplo ciertas características y recursos ocupados por el compositor, para plantear nuevas y mejores propuestas compositivas, las cuales engrandezcan la cultura musical de nuestro Ecuador y proyecten nuestra identidad a nivel mundial.

---

<sup>46</sup>Música Culta, se refiere a la música escrita y que cumple parámetros establecidos de ritmo, melodía, armonía, forma y estética.



## BIBLIOGRAFÍA

1. Marcelo Naranjo, *“La Cultura Popular en el Ecuador” Tomo VII Tungurahua* (Quito, TALLERES GRAFICOS CIDAP 1992).
2. J. Castillo Jácome, *“Álbum del Centenario de la Provincia del Tungurahua”* (Ambato, EDITORIAL TUNGURAHUA, 1960).
3. Manuel Sisa, Hernán Toala, *“Pueblos Indígenas de Tungurahua”* (Ambato, MORCE D&P, 2009).
4. Romero Efraín, *Tungurahua* (Quito, CIENTÍFICA LATINA EDITORES CIA. LTDA. , 1983)
5. C.A. Burland, *“los Incas”* (Barcelona, EDITORIAL MOLINO 1979)
6. Rivera Ferner Martha, *“El Imperio de los Incas”*, (León, EDITORIAL EVEREST, 2007)
7. Segundo Luís Moreno, *“La Música de los Incas”*, (Quito, EDITORIAL DE LA CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA, 1957),
8. Augusto Montenegro Gonzáles, *“Historia de América”* , (Bogota, GRUPO EDITORIAL NORMA, 2006),
9. Hamel & Hurlimann, *“Enciclopedia de la Música”*, (Barcelona, EDICIONES GRIJALVO, 1981),
10. Morales Francisco, *“Manual de Historia Universal”*, (Madrid, ESPASA-CALPE, 1975), pág. 115
11. Montalvo J. F. , *“La Provincia de Tungurahua en 1928”*, (EDITORIAL RAZA LATINA, 1928), pág. 16
12. Carrasco Eulalia, *“Salasaka, La Organización Social y el Alcalde”*, (Quito, EDITORIAL MUNDO ANDINO, 1982), pág. 66
13. Wilhelm Phillip, *“Música del Pueblo kichwa”*, (Ambato, EDITORIAL PIO XII, 2012), pág. 15-21
14. Reino Pedro, *“Apuntaciones Históricas sobre el Canal de Riego Ambato-Huachi-Pelileo”*, (Riobamba, EDITORIAL PEDAGÓGICA FREIRE, 2011), pág. 29,30.
15. Reino Pedro, *“Revista Ambato”*, (Ambato, EDIMPRES, Julio 2012), pág. 9.
16. Viteri Floresmilo, *“Manual del Compositor Ecuatoriano”*, (Ambato, SIERVO PÉREZ EDITORES, 2007), pág. 148.
17. Segundo Luís Moreno, *“La Historia de la Música en el Ecuador”*, (Quito, EDITORIAL CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA, 1972), pág. 74
18. Guerrero Gutiérrez Pablo, *“Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”*, (Quito, CONMÚSICA, 2001), pág. 532
19. Pico, Wilson. *Cuerpo Festivo*, Quito, Fondo Editorial, 2011
20. Caluña, José. *Los Chibuleos* , Quito, Artes Gráficas Silva, 2008, pág. 53
21. Joaquín Navarro, *Auditorium Diccionario de la Música*, (Barcelona, Grupo Planeta, 2002) pág. 575



## LINCOGRAFÍA

1. <http://www.gobiernoparroquialsalasaka.gob.ec/> consultado el 13 de Noviembre de 2013
2. J. P. Arpasi, <http://www.aymara.org/1995/cultura-aymara/> consultado el 18 de nov. 2013
3. <http://www.historiacultural.com/2008/02/intermedio-temprano.html> consultado el lunes 25 de noviembre
4. Grebe María Esther , “*Algunos Paralelismos en los sistemas de creencias mapuches: Los Espíritus del agua y de la Montaña*”  
[http://repositoriodigital.uct.cl:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/127/CUH\\_SO\\_0716-1557\\_03\\_1986\\_2\\_art7.pdf?sequence=1](http://repositoriodigital.uct.cl:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/127/CUH_SO_0716-1557_03_1986_2_art7.pdf?sequence=1) , consultado el 29 de noviembre de 2013
5. Choque María Eugenia, “*Estructura de Poder en la Comunidad Originaria de Salasaka*”  
<http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/762/18/TFLACSO-01-1992MECO.pdf>, consultado el 29 de noviembre de 2013
6. Pérez Edwin, “*El Desconocimiento de la Fiesta Popular de los Caporales de la Comunidad Indígena de Salasaka y su Incidencia en la Comunicación Cultural durante el año 2010*” Pág. 90  
<http://repo.uta.edu.ec/handle/123456789/894/browse?value=P%C3%A9rez+Medina%2C+Edwin+Patricio&type=author>
7. Miller Patricio, “*El Carnaval en el Ecuador*”,  
<http://patomiller.wordpress.com/2012/02/13/el-carnaval-en-el-ecuador/> consultado el 4 de diciembre de 2013
8. Herrera Sylvia, “*El Danzante, Icono Cultural de las fiestas de las Octavas de Corpus Christi en Pujili*”, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4095242> , consultado el 13 de diciembre de 2013, pág. 6
9. García Silvia, “*Relatos y ritual referidos a la Pachamama en Antofagasta de la sierra, Puna meridional argentina*”,  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20191/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20191/Documento_completo.pdf?sequence=1), consultado el jueves 26 de diciembre de 2013, pág. 8
10. Huaman, Luis Pachamama y Los Dioses Incaicos, *Catamarca Guía*, consultado la última vez el 30 de Enero de 2014
11. Cirra Parra “*Tendencias musicales en el nacionalismo Venezolano desde la música coral de Modesta Bor*” Revista Investigación v. 39 n. 64 Caracas Abril 2010  
[http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1010-29142010000100006&lng=pt&nrm=iso&tlng=es](http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142010000100006&lng=pt&nrm=iso&tlng=es) consultado por ultima vez el 15 de Abril de 2014



UNIVERSIDAD DE CUENCA

## **ANEXO TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS**

### **ENTREVISTAS**

1. Entrevista a Pedro Reino Historiador oficial de Ambato realizada el 18 de noviembre de 2013
2. Entrevista realizada el 3 de marzo de 2011, a Javier Masaquiza, Negro Mayor y músico de Salasaka.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

3. Entrevista a José Caizabanda “Alcalde” (1997) realizada el 25 de Diciembre de 2013
4. Entrevista a Raymi Chiliquina Director de la Academia Inkarte de Salasaka realizada el 24 de Diciembre de 2013
5. Entrevista a Fanny Chango realizada el 25 de Enero de 2014
6. Entrevista a María Caiza, realizada en la comunidad de San Pablo parroquia de Santa Rosa realizada el 9 de febrero.
7. Entrevista realizada en la Parroquia de Chibuleo a Tupac Caluña, realizada el 9 de febrero de 2014.
8. Entrevista con Elías Aldás presidente de la comunidad de Teligote en 2012, realizada el 11 de febrero de 2014 en la comunidad de Teligote.
9. Entrevista a Floresmilo Viteri realizada en Ambato el 15 de Diciembre de 2013

## **ENTREVISTAS 1.**

**Lugar: Ambato 20/12/2013**

**Entrevistado: Pedro Reino (e)**

**Entrevista: David Díaz (d)**





**Desarrollo:**

**(d) Me encuentro sacando una maestría en pedagogía investigación musical en la universidad de Cuenca, entonces mi tesis, voy hacer una composición sinfónica en base a la cultura Salasaka, o tomando ciertos elementos de la cultura Salasaka, entonces en ese sentido, yo quisiera ver si usted me puede dar una manito en el contexto histórico de la comunidad, también un poquito de la historia son “Mitimaes” no? Ese es un poquito el contexto.**

**(e)** Entre paréntesis, le cuento, que yo también estudie música en el conservatorio en Quito, estamos un poco entre colegas, aunque yo no he profundizado mucho, pero hice una composición musical, un Yaraví que se llama justamente “Mitimae”, yo le puedo hacer.

**(d) Que interesante, si es que me puede hacer llegar la partitura seria buenísimo, porque en el capítulo tres de mi tesis, va a ser justamente un poquito de la situación étnica que tenemos y si es que usted me puede dar esas, yo podría hacer un breve análisis, alguna cosa de esas, sería fantástico.**

**(e)** Claro, si porque, esa composición fue cuando el Banco Central tenía a su cargo el departamento de cultura difusión cultural, y llamaba a concursos nacionales de canciones, entonces yo presente esa composición y se grabó con la voz de una muchacha. Yo ahorita lo que tengo es el cd de la grabación, y es una cuestión que ya le voy a... no es por nada pero a uno también a veces le gusta o no le gusta mucho lo que uno mismo hace, esta canción esta versión, yo creo que no fue entendida históricamente en el contexto que usted está investigando, y por eso a lo mejor no obtuvo un mejor reconocimiento. Bueno vamos entonces sobre la pregunta para que usted haga un acercamiento a la parte diríamos etno-musical de los Salasaka obviamente debe tener.... Vera el componente de la identidad de los Salasakas puede resumirse como que es una cultura con un inter mestizaje étnico, no constituyen un solo grupo étnico. De las investigaciones documentadas, porque no es hipotéticas solamente, sino documentadas de mi parte, he encontrado que los Salasakas están integrados por un grupo Mitimae que proviene de Bolivia, probablemente es más de la cultura Aymara son Aymaras porque



también habría que entender que del Altiplano que antes de llamarse Bolivia todo esto era el “Alto Perú” entonces tenían varios grupos étnicos pero estos tendrían lengua Aymara y tendrían obviamente toda una cultura y una cuestión musical Aymara no Inca. Otro componente étnico de los Salasakas está documentado que son provenientes del Cuzco ellos si deben ser Incas, otro grupo son de la zona de Nazca del Perú, los de la zona de Nazca se integran también acá primero a Quito al barrio de la Magdalena se dividen este grupo cuando se redistribuyen los cacicazgos en la época colonial y un grupo va a la zona de Ambatillo y otro grupo va a la actual zona de Salasaka otro componente intra étnico, un cuarto sería, los indígenas Quito-Panzaleos de la zona de Sigchos en Cotopaxi, esta versión está más bien respaldada por las investigaciones de los esposos Costales, y en la época colonial básicamente se suman los grupos Puruhaes, esos son también de acá. Este rebullicio étnico llamémoslo así, este rebullicio étnico aparece con el proceso colonial, aparece unificado básicamente por las disposiciones de los indios de la real corona y de los cacicazgos que se implantaron en la época colonial y la colonia les aglutina, les unifica y les hace, creo que ellos tienen que haber sido los que les dan el uniforme, la vestimenta que a través de la manifestación externa hace que aparezcan como si fueran de un solo grupo.

**(d) Entonces la vestimenta negra que dice, fue digamos, en ese momento fue como un convenio para que....**

**(e)** Si, ahora ellos tienen versiones occidentalizadas de su vestimenta por decir eso, porque dicen que es luto por la muerte de Atahualpa, le han de ver dicho.

**(d)** Si, ósea, bueno en realidad yo hice un poco de entrevistas, he estado un poquito en eso, este, me decían que la gente piensa que es por el luto y en realidad dice que ellos cuando se visten de luto se visten más bien de un rojo más concho de vino, para simbolizar la sangre seca, y que ellos el color negro, él me decía, un músico de ahí que el color negro más bien simbolizaba la pureza.

**(e)** Bueno, ellos van a darle cada cual, según mi opinión, alguna versión que sacan de su acervo mitológico, pero son muy creativos por decir a hiperbólicos. ahora mire que a la mayoría que dicen que es el luto por la muerte de Atahualpa, recuerde usted en



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cambio que el negro fue concepto de luto pero en la cultura occidental, y mal por los Salasakas, porque yo viví, soy vecino de ellos, yo nací en la zona de Cevallos colindante con la territorialidad de ellos, y en mi infancia muchos Salasakas eran trabajadores de los terrenos de mi padre entonces, yo conozco bastante de cerca muchos de sus comportamientos y no puedo hablar solamente desde un parámetro del investigador, sino de haber vivido con ellos entonces les conozco muchas de sus ...Internas. Entonces los Salasakas en ese sentido más bien en demostración de luto se cortaban el cabello, hacían la melena en el plano real.

Ahora no tienen el estilo de melena que siempre han tenido, en mi niñez, hace 50 años, más el Salasaka lo característico del cabello en el Salasaka no era ni el guango ni el pelo largo, como algunos lo tienen ahora inclusive, era más bien el corte en la melena que hacían en la pubertad, a los 15 años les daban el perfil, el Salasaka tenía.. porque a nosotros cuando no nos hacíamos el pelo en la cultura occidental decía ya estas como Salasaka con los pelos tapando las orejas, entonces eso ha cambiado totalmente.

Entonces usted tiene mire, lo, más investigado de mi parte en el libro de las cuestiones indígenas que a lo mejor aquí le podemos buscar, el asunto es que usted comprende que al estar varios grupos intra étnicos, muchos de estos vinieron con características propias, con alguna manifestación más atractiva diríamos para el mitimizador para el Inca que les desplazaba, entonces por ejemplo, a los de Nazca usted ubíquese en Nazca que tiene todos esos dibujos, estos eran los tapiceros, los dibujos usted ve eso está en el libro, usted ve los colibríes de Nazca y están reproducidos en los tapices, ese imaginario, mayormente el imaginario de los tapices antiguos están tomados de las figuras de Nazca, esos reproducen en los tapices. Y, lo que usted está buscando, la característica más rara es justamente la música de los Salasakas, eso según mi opinión, como un poco músico también, eso corresponde a la cultura Aymara, los Aymaras tienen una.. Porque el tipo de música del Salasaka, es un tipo de música bien raro en las manifestaciones más ancestrales, vuelvo a repetir, yo que les he escuchado cuando los danzantes salían por las cementeras o los músicos salían a las limpias de las acequias, como eran mis vecinos, tenían una música irrepetible, tetra fónica, porque además manejan el pingullo y el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

bombo, pero también tienen unos armónicos totalmente fuera del esquema diríamos, creo que son más como casi como el jazz.

**(d) Tiene un carácter improvisativo?**

**(e)** Si eso, a eso voy el Jazz improvisa y ellos también improvisan pero improvisan dentro de un ritmo de una tonalidad, pueden ser melancólicos, pueden ser bélicos, pueden ser ceremoniales, rituales, en una revista tengo yo un poco el ensayo sobre la música, en estas cuestiones, yo le puedo buscarle la publicación, porque creo que está en la revista Ambato del año anterior, si usted busca también la revista Ambato, pero yo tengo en la colección de mi casa, entonces ahí escribí el ensayo de las músicas y rituales, sabe porque, porque también los Salasakas se van, usted no sé si ha escuchado? A la fiesta de la Palla en Tisaleo?

**(d) No**

**(e)** En Tisaleo hacen una conmemoración de una batalla que ellos dicen entre los españoles y los indios.

**(d) Bueno yo había visto la fiesta de los caporales que representan eso pero ahí mismo en la población.**

**(e)** Ya pero si usted va a la fiesta de la Palla en Tisaleo, y curiosamente encuentra a los Salasakas metidos en ese ritual.

**(d) Y usted sabe en qué época es?**

**(e)** Eso ya paso recién pasa en el mes de octubre dos lunes antes de finados acaba de pasar la fiesta de la Palla.

**(d) Estoy en el sitio más alejado del año.**

**(e)** Claro, pero usted puede encontrar allí videos, porque la televisión, y están en proceso de hacer patrimonio. Yo creo que mucha gente tiene allá los videos.

Entonces que ocurre ahí, ahí tienen una ritualidad y los Salasakas están metidos en eso porque los grupos dinásticos de las.. El enfrentamiento lo hacen simulando ser los de a



UNIVERSIDAD DE CUENCA

caballo los de la tierra donde yo nací que se llama Andignato, la comunidad y en la parte baja de Andignato estaban Salasakas}, entonces son Salasakas camuflados los que van a pelear en Tisaleo, y ellos salen con su música y su ritual y básicamente salen con la banda de martillo, la banda de martillo es básicamente el bombo, tambor redoblante y pingullo, es decir es música de sonajas, no cierto. Un poco a modo de los israelitas que todo lo hacen con los tambores.

**(d) Veo que la cultura tiene cierto carácter militar.**

**(e)** Aja, hablemos entonces sobre eso, como usted va hacer esa situación si usted lee las crónicas de Ciesa d León , que es uno de los primeros cronistas de la colonia dice que los Salasakas son.. Había tres clases de Salasakas los Mitimaes, los agrícolas y los espías les pusieron en esa zona donde ahora están que no es la única zona porque el hábitat del Salasaka es mucho más grande en la época de la colonia, eso también he hecho algunas tesis sobre estos pueblos y ellos ocupan una cobertura mayor en las zonas fértiles alrededor del Pachanlica todo eso, después se han ido reduciendo dejándole en la parte más árida, que ahora bueno ya no es tan árida porque tienen el canal de riego Ambato Huachi y Pelileo, pero Ciesa de León dice que hay estas tres clases de Mitimaes militares , agrícolas y espías entonces uno hace una deducción a cuál de estos tres tipos de Mitimaes pertenecerían los Salasakas, yo creo que es una imprecisión del cronista totalmente fuera de foco, porque agrícolas no podían haber sido porque están en la zona más difícil más árida, si fueron militares esta mejor porque los Salasakas eran campeones de las caminatas y de velocidad además su corpulencia, porque no corresponden a indígenas antropológicamente de tamaños pequeños, como los Cañarís por ejemplo, los Salasakas son altos, esbeltos y son de una astucia y sagacidad y además totalmente desconfiables, yo he tenido alumnos Salasakas en la Universidad Técnica yo he sido profesor ahí y del Salasaka no había que confiarse en lo que está aseverando, y cuando hecho tesis conmigo han dicho yo escribo pero, no publicarás no avisarás no dirás nada no dirás que yo te he dicho porque yo les he hecho decir algunas verdades. Ahora ellos aplicaban también una táctica bien especial con los hijos porque... ahí me parece que empieza un tipo de espionaje bien raro.



**(d) Ahí viene la tercera situación?**

**(e)** Si la tercera situación de Ciesa de León, que algo tuvo que haber sabido no está del todo descabellado su idea, es que ellos son un grupo que por ejemplo tienen un hijo, cuando el hijo no está totalmente legalizado en su querencia matrimonial, llamémoslo así, porque el matrimonio es cristiano posterior, un hijo lo entregan muy niño a miembros de otra comunidad, aquí en Tungurahua hay un desplazamiento, y le van y supuestamente entre comillas le regalan al niño, pero que ocurre, menos pensado le llegan los auténticos padres a ver cómo están criando a mi hijo y llegan, y en el fondo cuando usted conversa... yo conversaba sobre unos dirigentes indígenas de aquí de Tungurahua de los levantamientos, y los Salasakas dijo pero el líder no es realmente de una comunidad de acá de las zonas de Cullitahua, ese es Salasaka, nosotros regalamos a ellos y él es Salasaka.

Es decir eso a mí me hacía pensar en estas teorías que desplazaban a los niños par que? Para apropiarse del liderazgo étnico de otras parcialidades.

**(d) Esas ya son prácticamente prácticas militares.**

**(e)** Son prácticas militares increíbles

**(d) Claro, claro porque inclusive apelan a la raíz misma del niño, porque el niño algún rato ósea va a decir son mis padres, me vienen a ver y va a ver el llamado de la sangre.**

**(e)** Entonces la táctica del Incario, el desplazamiento, la estructura del Incario es una estructura que amerita mayor investigación al respecto, mayor juicio crítico de acuerdo a nuestra visión occidental o bueno a nuestro nivel de razonamiento, pero, realmente la cultura Salasaka sigue siendo un enigma y encima de ello que estamos hablando de uno de los componentes porque habría que ver que es lo que ocurre con el resto de componentes.

**(d) Bueno ahí me deja a mí también unas circunstancias, no porque había hecho algunas cosas no, y justamente contradicciones entre ellos mismos que se dicen, porque por ejemplo uno por ejemplo me decía, un Salasaka me decía “que ellos eran la primera fuerza militar que iban no a conquistar no guerra sino con tecnología agrícola, para**



**desarrollar y por eso se habían ubicado en esa zona, árida para desarrollar y probar que la cultura Inca era la apropiada”.**

(e) Ellos están muy... que pena por ellos yo les he dicho que ellos deberían formar muchos antropólogos y sociólogos para que se conviertan en investigadores de su propia raíz con una mejor comprensión del lenguaje, yo soy lingüista también, yo creo que hay que llegar a los niveles de la filosofía del lenguaje, el artículo de hoy que pongo por ejemplo en el diario el Herald, estamos hablando del Alli causay y el Sumak Causay el sumak kausay ha tomado el gobierno como una bandera de su propaganda del buen vivir, pero yo pienso que el allí kausay es un concepto ..... Y el suma causay es un concepto estético, porque? Por qué cuando usted saluda a un Salasaka o hay un saludo a los indígenas quichua hablantes diríamos en general, en quichua, le preguntan kausan guichu es decir cómo está viviendo, algo se yo del kichua no, como estas pasando, y ellos le contestan allí allí, entonces quiere decir que están bien, bien, como decimos en español, nunca contestan Sumak Sumak, que es quiere decir estoy hermoso estoy radiante ese es un concepto estético, el Sumak es un concepto que está mal entendido, y hoy le pregunte a un otavaleño en el almuerzo, que nos encontramos, y le dije acláreme esto, y el otavaleño dice allí y sumak es lo mismo dije mentira, a ver como saludan le volví a repetir lo que le acabo de decir y el otro otavaleño que estaba allí dice “no he pensado en eso” dice ustedes no contestan estoy sumak sumak, no contestan dicen estoy allí, que quiere decir estoy bien, ese es un concepto moral, es un concepto subjetivo el allí es mejor que el sumak, el sumak es la apariencia, no es el fondo. Entonces por eso digo que el kichwa hablante cuando reflexione, el Salasaka en este caso, cuando reflexione filosóficamente, sobre sus términos sobre sus palabras, re conceptualice en un nivel de estructura más profunda su lenguaje sería muy interesante para poder entender el carácter de los componentes que usted está buscando.

**(d) Bueno hay varias raíces de kichwa no, ósea hay varios kichwas, hay un kichwa unificado que me parece el menos real, y hay un kichwa específico de Salasaka no, y ese es el que de pronto esta de hacer referencia que tiene esas connotaciones.**



**(e)** Ahora vera hay otro problema, ahí le digo como lingüista, toda lengua en contacto tiene un problema, hay lo que se llama un súper estrato que un momento histórico se convierte en el dominante en la estructura de lengua dominante, porque es un dominador el que maneja el poder de la palabra y hay uno que está sometido que pasa a ser el sustrato y que opera desde abajo porque tiene de alguna manera que entender lo que le dice el dominante pero tienen que llegar a un punto de acuerdo, entonces los dominantes pueden operar desde los niveles de la lengua, que no mas es una lengua operamos desde el nivel fonético, nivel entonativo, nivel léxico, nivel semántico y nivel sintáctico el gramatical que es el más alto. En que niveles se presentan las interferencias cuando uno superpone cuando usted manda a un español por primera vez a EEUU digamos, dice “huy yo venir” ya cambia hasta la pronunciación no cierto ya se agringado, eso les pasa a los... les habría pasado a los indígenas que probablemente venían con el Aymara, probablemente están con el kichwa del Cuzco, o con la lengua de los otros grupos, entonces usted quiere dar una cantata, me parece maravilloso, pero le veo bien difícil, porque sería un producto de ahora como llegan a este momento los componentes.

**(d) Claro, claro utilizaría el kichwa actual, el mezclado o tendría que irme al Titicaca para encontrar la raíz Aymara. Sin embargo si deben haber obviamente palabras en común o...**

**(e)** Ahora, vera otra cosa hay en la zona de Tungurahua, en la provincia de Tungurahua es la zona de mayor variedad étnico indígena del país, no es que tenga más indígenas, estamos diciendo que tiene la mayor variedad, los estudiosos de la universidad Luisiana por decirle algo, investigaron también eso, los Salasakas tienen creo que para decir unas cuantas variantes sobre la misma palabra, ósea ya se convierte en variante dialectal, sobre la gallina hualpa, atala, Atila, atashpa, atula, atilv, atulpa siete ahorita me acuerdo, sobre una palabra, entonces si usted ... y eso es a nivel léxico. Ahora que es lo que está pasando a nivel de pronunciación de entonación de las otras... la entonación que... imagínese usted nosotros no podemos copiarles la entonación cuencana porque eso está metido en un sustrato profundo más profundo, porque es el alma de una lengua de un dialecto es el tono, mi esposa es colombiana a ella no se le puede quitar el tono de los bogotanos, que no lo pierden. Ahora vera yo hice una propuesta una vez cuando quise





UNIVERSIDAD DE CUENCA

hacer un estudio musical, nunca lo hice y a lo mejor usted me puede ayudar a completar esto, cual era mi propuesta, cuando estudiaba en el conservatorio y a la vez estudiaba lingüística a nivel de entonación y estudiaba en mi post grado. Nosotros estudiando los textos de entonación de Tomas Navarro Tomas el español se sabe que tenemos una línea melódica para la entonación afirmativa, la cuestión dubitativa, la cuestión de hidras la cuestión de todas las emociones , entonces a la directora del conservatorio de Quito le dije que yo estaba interesado en esto, entonces cual era mi propuesta es armar el pentagrama y hacer las variables de la entonación de los tipos de oraciones, entonces si usted hace un pentagrama, como pregunta “ya tienes hambre” por ejemplo a un cuencano, a un riobambeño a un ambateño le va a salir un registro, entonces ese tipo de variaciones esta primero de pautar, yo creo que ese es el primer trabajo etnomusicólogo, un etnomusicólogo tiene que decir en el pentagrama esto está pasando.

**(d) Me parece muy interesante lo que está diciendo porque justamente yo no lo había visto de esa manera y más bien yo logro grabar ciertas oraciones a diversas personas de Salasaka no para que de pronto pueda encontrar las notas sobre las cuales poder trabajar sobre ellas.**

**(e)** Por lo menos en unas variables, la entonación de las preguntas, las respuestas en afirmativo a esas preguntas, la sorpresa por ejemplo como se sorprenden, con todas las variables psicológicas o emocionales con las que hablamos eso tiene pasar a pentagrama.

**(d) Yo sé por ejemplo que los Incas tienen muy clara su religión no, lo que es la pachamama, pachacama, guacon, tienen todo el sol, la historia de la luna los gemelos algo así. Pero en cambio cuando yo les dije eso a los Salasakas, en realidad nada, ellos celebran la pachamama eso sí pero creo que de pronto es un término o es una situación de pronto global.**

**(e)** Claro, a lo mejor, pero habría que ver cuál de estos componentes es el que impuso mayormente ese ritual, porque eso debió haber partido según mi apreciación y tiene que ser, así los líderes que quedaron hecho cargo los más políticos tuvieron que haber hecho todos los rituales lo ceremonial religioso, entonces habría que ver si es que



entre los grupos mitimaes entre la intra etnicidad de los Salasakas a cual se sometieron a los Aymaras a los Incas o a los de Nazca porque los de Nazca vinieron más con criterio de textilera y también con criterio de ingeniería porque ellos vinieron hacer construcción de acequias aquí en Tungurahua hay una zona en atrás de Mocha en las faldas del Carihuayrazo una zona que se llama las “Pampas de Salasaka” hasta ahora esas pampas de Salasaka, no sé, como tenían una cuestión descentralizada desde ahí llevaban el agua por más de veinte km de acequia hasta la zona de Salasaka, entonces realmente es una historia tremenda esto de la construcción de las acequias que empieza prácticamente en el periodo prehispánico, pero tardó cerca de la llegada de los españoles, y ahí tendríamos otra razón a ver cuáles en cambio fueron estos grupos dedicados a la ingeniería y a la construcción de acequias, ahora estos siempre iban a las mingas siempre, siempre acompañados de músicos –ya no hacen eso?- ya no hacen eso, entonces usted tenía veinte km de limpia de acequia y tenían músicos ahí, a mí me disgustaba un poco le digo con honestidad, pero ahora comprendiendo desde un punto de vista antropológico, no debía proceder así, yo fui presidente de riego del canal Ambato, Huachi Pelileo, donde tenía todos los Salasakas de regantes, les decía tienen que ir a la limpia y hagamos breve la limpia de la acequia para que no se demoren, y resulta que los Salasakas primero estaban buscando a los músicos y no buscaban el azadón, entonces yo les decía dejen la fiesta para otro rato, y ellos obviamente morían de las iras dicen “voz no entendis tenemos que alegrar” y ellos hacían pasar.. justificaban su peonaje con lo que tocaban los músicos y no porque agarraban el azadón para limpiar la acequia.

**(d) Pero interesante esa situación, porque vemos que hay un arte que está implícito también en el que hacer.**

**(e)** Claro, entonces yo después escribí algunas experiencias de estas, y hay que respetar las culturas, en realidad, ya después vi como totalmente normal que vaya hasta cuatro danzantes por lo menos iban, cuatro danzantes a estar bailando al filo de la acequia, entonces pues si eso hacen ellos uno le puede parecer muy ridículo chistoso que a un trabajo agrícola, de limpia de acequia vaya tener que ir llevando danzantes y músicos pero en ellos esta eso.



**(d) Claro, sin embargo hay algunas circunstancias si es que ellos por ejemplo llevan música normalmente la música hacen que la gente trabajen al mismo tiempo y pueden lograr un ritmo homogéneo en cuanto a la hora entonces podría haber sido más bien una técnica un poco más efectiva, a lo mejor.**

**(e)** Pero además indudablemente, como son rituales llevan la chicha, las mujeres están allí y terminan siempre en una borrachera, entonces uno como que le choca eso, pero, no es parte de su ritual, ahora entiendo. Y para ellos la noción del tiempo es totalmente diferente a nuestra cultura porque ellos lo que no pueden hacer ahora lo han de hacer mañana y no tienen esa desesperación de que se les va el lunes, se acaba el lunes, que el tiempo es oro, eso para ellos no funciona, para ellos funciona una alegría de vivir, yo creo que eso es más importante, es una compenetración con la naturaleza, la noción si no hacen ahora han de hacer mañana si no han de hacer pasado mañana y por eso es una de las características de los ecuatorianos frente al tiempo, por eso no somos alemanes, pero por eso este país es otra cosa, y mucha gente anda queriendo que seamos alemanes puntuales, seamos europeos puntuales, no somos o seamos norteamericanos puntuales, nosotros somos ecuatorianos, somos latinos somos mestizos y tenemos otra concepción de la vida.

**(d)** En relación es muy interesante lo que usted dice, más que todo por la conceptualización del tiempo de tomarle al tiempo realmente que el tiempo es felicidad, entonces porque estar a la felicidad entrecortándole, cuando en realidad como usted dice de pronto, y eso, creo que haría falta un poco tomarlo así en el mundo entero no, porque estamos haciendo una especie de carrera armamentista, con tecnología con aquí con allá, y nunca pensamos en el ser, en el ser por ahí decían Mujica creo que decía que uno debe aprovechar la vida haciendo lo que uno más quiere antes que pasar la vida pagando deudas. Muy interesante todo lo que usted me dice.

Entonces, bueno la religiosidad pues obviamente va estar dividida no, y va a ser un sincretismo también, ¿qué fiestas usted considera que sean las de pronto que más históricamente sean un poco más antiguas?



**(e)** Ahora, los Salasakas tienen.. Vamos a partir del sincretismo, tienen por ejemplo la fiesta de “los caporales” donde está metido, justamente está metido bastantísimo de la occidentalización, la fiesta de los caporales usted tiene rangos de la colonia, claro tiene militares, es la conquista, inclusive tiene personajes de raza negra que roban los tesoros, los moros entonces es la colonia que está metida ahí. Ahora una fiesta más sui generis, parece que ser de las raíces Panzaleas, sería los rituales de difuntos, pero también están perdiendo, porque ellos el ritual de la comida la hacen en base al maíz, no lo hacen en base al mortiño no lo hacen en base a otros componentes, y claro que está metido el cristianismo, el lamento, los esponsor las oraciones cristianas, pero las ofrendas de la comida y la colocación de objetos en las tumbas eso es parte de uno de los componentes que para mí sería los componentes propios de acá los indo vernáculos Sigchos o Puruhaes quien sabe por ahí tendríamos que averiguar. Hay otras.. la fiesta del matrimonio, que es muy importante, el ritual del matrimonio entre Salasakas a mí me parece que es un ritual ligado a los bordados y ligado a los de Nazca, existe de pronto bastante situación del telar del vestido tiene, pero también algo debe estar pasando en la colonia. Pero usted en la ropa de los varones en el bordado que hacen con agujas diríamos comunes y corrientes no con agujas especiales porque ellos aprenden a bordar que están poniendo ahí toda la historia de flores de insectos de colibríes de pájaros, es decir, es un jardín puesto en el pantalón en la vestimenta del varón sobre todo y las mujeres se engalanan más con el colorido, pero la historia varonil es la que importa más en el ritual, ahora viene todos los otros componentes de la celebración, porque era uno de los datos que estaba leyendo.. desde luego esto es ya época de la colonia, como manipulo la colonia sobre las creencias de los Salasakas, ellos no sé cómo en estos grupos étnicos como llegaban realmente al enlace matrimonial, probablemente eran polígamos, porque mire que para casarse una mujer Salasaka había la primera experiencia de la rompedura del pondo, no sé si usted ha escuchado, al río Pachanlica, iba la muchacha 15 años en la pubertad apenas, y el pretendiente lanzaba una piedra para ver si la vasija de barro era alcanzada por el pretendiente y le quebraba, cuando le quemaba el pondo, el pretendiente probablemente consumaba el acto sexual. Eso está en un libro mío que se llama “Mujerologías” Ahí se explica que el padre de la muchacha cuando regresaba sin el pondo algo ha pasado, mejor dicho ya sabían lo que paso, pero no había una represión,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

estaban a una expectativa a ver si estaba fecunda si había fecundidad organizaban el matrimonio si no había fecundidad empezaba un rechazo comunitario a la mujer por infértil, entonces el matrimonio se concretaba o se consolidaba después de la rompedura del pondo, entonces eso da una situación para que el ritual del matrimonio sea una expectativa de la familia. Pero en la colonia le iba a contar este detalle, que se relata una experiencia de un cura en Salasaka que les quería hacer casar poniéndoles una cadena realmente pesada sobre el cuello de la pareja, y les iba hacer el ritual amarrando la cadena y poniendo un candado, comenta un Salasaka, y dice “yo no me quise casar porque me pusieron una cadena” . entonces mire como se ha manipulado el asunto, y obviamente de estas cuestiones para pasar a la alegría de los Salasakas, pues tienen ustedes una cantidad de elementos que sería también de estudiar a propósito en las lligras y en las fajas de las mujeres.

**(d) Usted considera que el carácter del Salasaka es activo muy vivaz un poco traicionero?**

**(e)** Muy dinámico, hasta ahora es un indígena muy alegre un poco impredecible, lo que pasa también vuelta la música siempre ha estado ligado a la danza la mujer Salasaka tiene un baile de ballet, bailan en la punta de los pies, el “chaquipunta” los Salasakas bailan con una cadencia de ballet, definitivamente el auténtico Salasaka la auténtica mujer Salasaka y el ritual del baile del varón es un baile pisando fuerte mientras la mujer quiere levitar, entonces habría que ver si esta regado por toda la comunidad o que es lo que pasa de que grupo...

**(d) Bueno, de pronto lo que decía de pasos fuertes de pronto no tiene que ver con lo de militar. Por lo que tienen esa concepción.**

**(e)** Militar si, ahora otra cuestión que se ha perdido, según mi opinión de vecindario, es los danzantes, el danzante Salasaka tiene que haber sido el danzante Panzaleo porque el cargar los penachos el contar la historia en la espalda según los tapices y todo eso ha desaparecido, y la monumentalidad de esto, y además porque los Salasakas siempre han estado con los danzantes metiéndose a las cementeras tanto en las



UNIVERSIDAD DE CUENCA

siembras como en las cosechas, entonces ahí tiene música danza y ritual que pienso yo que con una investigación pertinente pues podría salir una cosa muy hermosa.

**(d) Eso todavía cree que lo harán con?**

**(e)** No casi no hacen pero los más antiguos deben tener por ahí guardado sus atuendos.

**(d) Yo he ido, algunas veces a las fiestas pero he ido creo que las fiestas equivocadas, porque eran las fiestas que duran tres semanas, he llegado pero los músicos ya estaban fundidos, entonces ellos justo hacían esa improvisación que usted dice con pocas notas, ni siquiera pentafónicas pero no estaban en sus cabales para decir que fue la mejor versión (risas).**

**(e)** Tetrafonica, pentafónica y ahora hay.. la monotonía es parte de la música andina.

**(d) Que ritmo usted cree que de pronto sea los que más, pueden estar, de pronto el danzante es..**

**(e)** No el danzante tiene una característica más.. si tienen los Salasakas, pero el Salasaka tiene la.. yo no he encontrado una clasificación a esos objetivos que tienen

**(d) Me decía el compañero Raymi Chiliquina él me decía que los caporales hacen figuras rápidas, y el ritmo es diferente, yo hice una obrita así, con basándome en ese tipo de situaciones**

**(e)** ahora habría que ver también un poco el contrapunto que maneja el Salasaka, el ritmo de contrapunto, hasta en los aplausos, y todo eso bueno, y además porque pensando en el danzante, el que baila necesita un ritmo más lento, para que acorde el texto que va manejando. Pero en cambio el otro tipo de música parece música de pájaros definitivamente, es rapidísima, siento que son gorjeos, no sé si alguna vez, pueda escuchar a los auténticos Salasakas viejos con la flauta es como estar oyendo pájaros. Ósea todo un concierto de aves. A mí me parece que eso es lo más destacado de la música Salasaka.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(d) En relación a la característica por ejemplo de situación rápida. Y de pronto de otros ritmos que usted crea como ritmos, por ejemplo yo que sé por decirle había el albazo o algo así.**

**(e)** Pero eso ya es una cuestión mestiza igual el San Juanito es mestizo, vera en el San Juanito hay un antecedente, sobre la denominación de san Juanito es un calco sobre un ritmo indígena, pero en Salasaka no es tan fuerte la tradición del San Juanito. Yo tengo en catálogo de la revista las denominaciones de los ritmos.

## **ENTREVISTAS 2**

**Lugar: Salasaka Fiestas de Caporal**

**Entrevistado: Javier Masaquiza (e)**

**Entrevista: David Díaz (d)**

**Desarrollo:**

**(d) Estamos en las fiestas del caporal, veo que llevas unas campanas, ¿quisiera saber el significado, para que se les utilizan?**

**(e)** Yo soy el Negro Mayor designado por el Taita Caporal como el guía de los negros, hay muchos personajes que están inmiscuidos en la Fiesta del Caporal comienza por el Prioste Mayor, El Taita Caporal, quien sería su esposa de la fiesta que es el ñoño el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

compañero Franklin Ramírez, y luego de eso estamos los Negros y las Doñas, y ahí se designa a cuatro negros mayores pero siempre hay un principal el que lleva las campanas, quiere decir que es el guía y el... el guiador de los negros que tiene que poner orden, tiene que dar de comer a todos, no tiene que hacer faltar a nadie los granos que la Pacha Mama nos da.

**(d) Entonces la campana es como para guiar.**

**(e)** Es un mando y aparte de eso los sonidos que da, la bulla que hace es cuando ya llegan los negros.

**(d) Es un instrumento bastante viejo.**

**(e)** Si estos ya son prácticamente reliquias, si usted nos acompaña en el trayecto de la fiesta, usted se va a dar cuenta que estas campanas se utilizan en muchas cosas, por ejemplo al momento de beber el trago todos tienen que tomar en la campana, normalmente estas fiestas.. Dicen que nosotros tenemos un lado blanco, negro hombre, mujer bueno, malo. En si el Negro quiere decir que es una persona llena de poder coraje, y se apodera más que todo de los espíritus malignos, porque en si es un personaje muy diabólico, entonces es como cuando se desfoga toda la parte oscura del ser humano, entonces es por eso que los Negros se caracterizan por hacer daño a las mujeres es decir abusar de las mujeres, entonces es una costumbre, por ejemplo hoy estamos de blanco los de blanco quiere decir que somos buenos negros buenos.

**(d) ¿Me decían que son tres días?**

**(e)** Si son tres días, ya mañana si nos vamos a vestir de negros, ropa negra, pintados la cara de negro y el día Martes también. Ahí si incluso hay una ley que ninguna persona ninguna chica puede hacer una demanda judicial, de ninguna índole. Prácticamente son advertidas mediante todas las comunicaciones que es preferible que no salgan de sus casas porque si los Negros se aprovechan de alguien ya no hay culpa, y no hay demanda que valga.

**(d) Muy interesante.. Tú me decías que hay una situación de los granos que da la Pacha Mama, ¿Qué me puedes decir, justamente del afecto que le tienen a la Madre Tierra?**





UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** Bueno eso nosotros lo vivimos a diario, porque uno como prioste por ejemplo de la fiesta, me pongo en los zapatos de Taita Caporal tiene que primero trabajar la tierra alrededor de un año par que le de alimentos, caso contrario no tendría sentido, tiene que sembrar maíz, sembrar papas, sembrar habas para ya luego de su proceso al finalizar viene la cosecha, una vez ya cosechado ya viene con todos los granos listos para der de comer a todos los participantes de la fiesta, es un vínculo prácticamente de vida, es un amor ya natural que se tiene como runa hacia la Pacha Mama cuidar de nuestra naturaleza de nuestra tierra para que nos provea de alimentos y poder brindar a la gente.

**(d)? Ustedes también tienen el Teligote, significa tradición también?**

**(e)** Tenemos dos montes Sagrados nosotros los Salasakas el Teligote y el Quinllurco, son tres montañas acá y tres montañas acá, entonces cada uno se particulariza, porque dice la leyenda que antes en los tiempos lubrimales habían los cuidadores de la montañas y como se ve son muy áridas y secas estas tres montañas a excepción del Teligote que son todos verdosos y tienen mucha vegetación, dice que, habían los cuidadores que uno era muy trabajador, y el otro era ocioso vago, entonces en el momento que vino la repartición de la generosidad de la Pacha Mama dice que se quedó dormido el cuidador del Quinllurco y no llego y no obtuvo los beneficios de la naturaleza, en cambio como el cuidador del Teligote era despierto trabajador entonces el sí recibió todo, por eso uno es seco y el otro es verdoso. Pero los dos son sagrados porque en uno obtenemos las plantas medicinales, también las plantas que sirven para teñir la ropa que es proceso único en el pueblo para teñir el poncho para teñir los hilos d los chunbis las chalinas, entonces hay que subir al Teligote para ir a traer el Pumamaki por ejemplo que es una hoja fundamental para el teñido de la ropa, y en cambio acá en el Quinllurco hay existen las Guacas, y son huecos que están incrustados de forma natural en la tierra en donde uno va a ofrendar para obtener algo o aprender algo buena cosecha, para aprender a tejer o a tocar un instrumento, esas son la ofrendas que uno puede ver en las Guacas que existen arriba.

**(d) ¿No hay como entrar no más al Teligote, a la parte del monte mismo?**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** Mmm no sabe que todavía no, nos restringimos aun de esa manera, pienso yo que sería importante darle la connotación que se debiera pero todavía no, en si esperamos que en el pasar de los años alguien se tome el trabajo de darle la connotación que debe de tener los lugares sagrados y mas no destruirlos, porque estamos viendo por ejemplo en una de las Guacas, bueno con todo respeto a las religiones pero destruyen lo natural y ponen cruces, pero el vandalismo de los runas también surgió, cosa que después de un tiempo habían botado rompiendo la cruz, digo vandalismo porque nos ponemos en ese aspecto, no, porque el vandalismo de los runas hizo que más o menos estemos tomando conciencia y nos pongamos de una parte saber respetar la tradición milenaria, y saber hacer las cosas con respeto.

### **ENTREVISTAS 3.**

**Lugar: Salasaka Fiestas de Caporal 12/01/2014**

**Entrevistado: José Caizabanda(e)**

**Entrevista: David Díaz (d)**

**Desarrollo:**

**(e)** Cogen el mando de las fiestas el primero de enero (una vara) y ellos terminan el 31 de Diciembre, claro que no están haciendo la fiesta todos los días la fiesta viene por temporadas, ya las fiestas cogen por ejemplo el primero de Enero el mando, o sea que hay un Alcalde Mayor concentran en esa casa, van a la plaza central a la misa ahí cogen primera misa y el mando, eh.. alcalde el que desea coge no es obligado ni nada, pero es un honor, claro en una parte de la fiesta, cosa que dice fuiste Alcalde? Mucho gusto



UNIVERSIDAD DE CUENCA

saludan dan el respeto, el Alcalde tiene que tener respeto a las demás personas, no ser orgulloso ni nada, dar enseñanzas ejemplos respetar para ser respetado, ahí si ya vienen los alcaldes en Carnaval, así mismo preparan la primera fiesta vienen acá a esta plaza central Chilcapamba, patrimonio cultural se llama.

**(d) ¿Este es el origen de Salasaka?**

**(e)** Entonces ellos para que vienen, o sea primero el día Lunes llegan los cantantes del Carnaval, cualquiera que quiera formar grupos de cuatro, cinco, diez van llegan a la casa de los Alcaldes, Y cantan una ceremonia, comen.

**(d) ¿Musicalmente que ritmos ejecutan?**

**(e)** Ósea ritmo del carnaval que se cantan en ese tiempo, ya, pero el Alcalde tiene que contratar un bombista que toca Pingullo y Bombo, él es el que hace bailar, El Alcalde tiene que contratar tres Danzantes, sean familiares o amigos, esos Danzantes tienen que pasar danzando hasta el mes de Junio, claro no van a estar bailando todos los días, en temporadas fiesta, fiesta. Entonces vienen el día Martes de Carnaval desde las dos de la tarde en adelante, hacen panes pequeños de la harina de trigo, llamamos Cala, es como bizcochos.. ellos tienen que dar a todos los cantantes que llegan y también el día Martes vienen y reparten a toda la gente que está alrededor.

**(d) ¿Son los que dan la comida?**

**(e)** Si, así mismo traen chicha trago, claro que no van a tomar a lo que quiera, uno tiene que estar medido para tomar, para bailar para todo no va a estar ahí botado. Entonces traen la comida, o sea nosotros tenemos la costumbre de hacer moler el maíz con arveja hacen la colada con la carne se trae y se da de comer a todos, y la chicha eso si se da a los que quieren aquí no se obliga a nadie.

**(d) ¿Lo característico del Danzante, son los cascabeles, estos cascabeles no existen?**

**(e)** Los Danzantes vienen ya vestidos a veces ya con ponchos, a veces así no más con poncho de Salasaka, los cascabeles tienen que mandar alquilar, no existen esos, hacen pero no es como el original. Los cascabeles hacen el sonido al golpe del bailar.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Entonces estas tres personas están ya bailando cogen al Alcalde le van a dejar en la casa a dejar al Alcalde a dejar la ropa, y entonces acabo el día de Carnaval y al siguiente día se reúnen unas dos horas pasan comiendo, y pasan, viene otra fiesta. Sucesivamente viene ya las fiestas, por ejemplo los .... Que dice, ahí vuelta ya como españoles pantalón negro, y la ropa de los españoles, cargado naranjas pan y caña, antes íbamos a Pelileo, ahora vamos solamente al cementerio a Cruz Pamba, es el sitio sagrado, el otro es Vía a Rosario que se coge al cementerio que se llama Calliñan, así mismo es un punto sagrado que los alcaldes tienen que ir por ahí, de ahí va otra vez al cementerio, regresan, de ahí vienen ensayo que dicen.

**(d) ¿Ese es otro? ¿Qué ritmos utilizan?**

**(e)** La música, tocan cualquier... San Juanito se llama, ellos dan la música solamente un bombista, con el Pingullo, él también es contratado. La fiesta de ellos termina en Junio ya se retiran y de ahí viene el Corpus Cristi.

**(d) ¿Esa Pertenece al Inti Raymi, creo y utilizan otra ropa?**

**(e)** Claro, aquí tengo la parte de las ropas, esto le amarran así más o menos al ras se amarra así, entonces cada danzantes debe cargar 25 de estos de diferentes colores, este va a la espalda tiene que ser un palo más grande y nos cargamos así.. entonces son así las fiestas viene este.... y cuando se acaban el Alcalde se queda solo, pero él tiene que acudir todos los domingos a la misa, entonces esa es su obligación para eso ya prometen desde primero de enero hasta 31, siempre tiene que estar en misa ya tienen compromiso con el cura, y ellos también ya van, siempre es bonito ser Alcalde.

**(d) ¿Usted ha desempeñado la función de Alcalde?**

**(e)** Yo fui Alcalde ene el año de 1997, ya bastante tiempo, uno tiene que hacer dos años me falta un año, pero es así cuando uno quiere, no se obliga a nada.

**(d) ¿Debe ser una experiencia muy especial también, y de mucho compromiso?**

**(e)** Hay que tener plata para eso, más o menos unos 7000 dólares hay que tener para esa fiesta, para durante todo el año.



**(d) Yo había investigado que existe aquí un cerro el Teligote que tiene una significación espiritual y ¿se extraen muchas cosas del cerro?**

**(e)** Si vera en el cerro del Teligote hay plantas que son... sirven para tinturiar, esas plantas tienen que tener, si como es de lana pura con eso nos preparamos, ese da el color y el perfume. Tiene el Pumamake, el Kulcos que se llaman esas plantas son sagrados, esas solo tienen que ir en la fiesta de San Antonio que siempre se hacen en mes de Octubre, justo para esa fecha esa planta tiene que estar ya madura y vienen trayendo la planta y preparan aquí vuelta a tinturiar, y vuelta esas ropas de lana no se tinturea ni con anilina ni con liquido es con cochinilla, ese no descolorea, es un tinte natural que ya se está perdiendo, y hay que mantener y rescatar. Y así mismo en el Cruz Pamba que decimos lugar sagrado, por algo van a la fiesta los Alcaldes, los Caporales, van allá, y a que van la gente a demostrar uno lo que tiene el vestido de natural.

**(d) ¿En los diseños de los tejidos Salasakas siempre existen figuras animales pájaros así, tiene alguna connotación con la Pacha Mama, tiene algún significado?**

**(e)** Si, vera por ejemplo en los pantalones ponen algunos bordados en esta partecita es los pajaritos, las ramitas así, ellos tienen pájaros colores que llaman, dan la hora las serenatas por algo eso han puesto.

**(d) ¿Me parece que había un vestido, para.. un pantalón me parece que utilizaban los hombres para los matrimonios que eran justamente con ese tipo de figuras?**

**(e)** Si, ese es otro tipo de pantalones bordados hasta la rodilla, y con los paños, sombreros con pluma blanco, eso solamente utilizan para ser padrino de matrimonio y para ser el novio del matrimonio. Por ejemplo en la iglesia coge el padrino y la madrina van a misa y le retiran con esos trajes, eso es muy importante no cualquiera tiene esos trajes, nosotros tenemos que ir alquilar a los que tienen, y son pocos. Esos es con lo que pregunto usted de la vestimenta.

**(d) La música de Salasaka ¿Qué carácter tiene? Bueno hay diferentes tipos de música, supongo por ejemplo que el Danzante al ser más lento debe ser un poco más ritual más ceremonial.**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** Por ejemplo en Salasaca se utilizan tres instrumentos más el Bombo, la Flauta y el Pingullo, o sea la Flauta y el Bombo para donde los Capitanes, Redoblante también es de madera, el tradicional ya hay pocos ya. Por ejemplo donde los Caporales tocan dos instrumentos Violín y el Bombo, la Bocina partes, partes, así mismo antes para matrimonio Bombo, Violín, Guitarra nada más, así no más hacían ahora ya ponen otros instrumentos musicales

**(d) Siguen cambiando, pero es interesante lograr recopilar justamente lo más tradicional.**

**(e)** Por ejemplo en las fiestas de navidad justo hoy día antes el Violín y el Bombo hacen la serenata la fiesta de navidad, ahora ya hay las bandas con disco móvil con orquesta.

**(d) ¿Y hasta que año más o menos fue así?**

**(e)** Casi Si estamos manteniendo, si existen las personas que tocan en el Violín en el bombo.

**(d)¿El Violín que carácter tiene?**

**(e)** Claro se da al tono musical, y el bombo le sigue, Violín compaginando con el Bombo pone la alegría de la música con los priostes los acompañantes es una diversión con el violín.

**(d) Interesante ese punto de vista.**

**(e)** Espero que le sirva de algo.

**(d) Le agradezco mucho, conocer todo esto me enriquece mi trabajo y me enriquece a mí.**

**(e)** No hay problema, no puedo estar escondiendo, más bien tengo que hacer conocer porque y cuando son las músicas lo importante de estas músicas que debemos mantener, ojala usted que escriba o saque un libro nos ayude.



#### **ENTREVISTAS 4.**

**Lugar: Salasaka 20/12/2013**

**Entrevistado: Raymi Chiliquina(e)**

**Entrevista: David Díaz (d)**

**Desarrollo:**

**(d) Estamos aquí con un músico de Salasaka, el cual nos va a decir su nombre el cargo que ocupa y también nos va a describir un poco de los ritmos tradicionales que hay aquí en Salasaka.**

**(e)** Bueno mi nombre es Raymi Rafael Chiliquina, actualmente soy el Director de la academia de música arte y cultura INCARTE que está en el pueblo Salasaka, obviamente fortaleciendo lo que es el mundo ancestral los ritmos ancestrales de los pueblos andinos en especial del pueblo Salasaka y demás artes manuales tejidos, con el objetivo de fortalecer y rescatar nuestra propia identidad de pueblo. Al hablar del mundo indígena Salasaka es multidiverso porque tenemos muchos ritmos dependiendo de las fiestas de las cuatro fiestas principales en el mundo ancestral, que iniciamos desde el Paukaraymi y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

el Intiraymi del Ayaraymi y terminamos en el Capacraymi. Entonces uno de los ritmos que se bailan al inicio en el Paukaraymi, el Paukaraymi que festejamos el Mushucnina o la vida nueva, donde nosotros es el año nuevo y el año viejo que terminamos el 20 y 21, entonces ahí lo que bailamos es un ritmo Yumbo que agradecemos por la producción, por los primeros frutos que da el maíz, a la vez todas las personas se purifican a través del baño sagrado de las vertientes de las oasis de Salaskabuko que llamamos, entonces con eso y en función de los pétalos de las flores silvestres bañan se purifican y reciben el nuevo año andino nuevo calendario andino al ritmo de Yumbo donde ellos manifiestan dice en especial agradeciendo también por lo que el prioste o el líder máximo que lo organiza o celebra son los alcaldes entonces donde ellos cantan .....Entonces ellos al ritmo de Bombo o al ritmo de Yumbo del bombo y las flautas entonces van cantando o a la vez en circulo van bailando. Ese es uno de los ritmos característicos que se inicia bailando en el Paukaraymi el ritmo Yumbo.

**(d) ¿Esta fiesta más o menos coincide con el carnaval o estoy equivocado?**

**(e)** Si, antiguamente nosotros no teníamos el Paukaraymi, cuando vino el paradigma hispánico con la iglesia católica, ahí es lo que como que a nosotros dice no pues son fiestas paganas como que no teníamos sentido.

**(d) Pero el sentido propio es justamente el año agrícola, y realmente es el fondo del asunto, y ahí tenemos cierta connotación con la madre tierra.**

**(e)** Madre tierra obviamente la fiesta es la madre tierra y los primeros frutos que la madre tierra da o sea el maíz las primeras flores, obviamente cuando analizamos el paradigma hispánico nos pone como carnaval, obviamente el jugar con el agua, el jugar con la harina del maíz, el talco la maicena, obviamente en estas fechas en el Paukaraymi es el mundo ancestral utilizábamos harina de maíz no es que después vinieron a nosotros, pero los Danzantes maquillaban se colocaban y los Danzantes a la gente que estaba le iban festejando, colocando entonces eso ya existía en nosotros o sea no es que después vinieron, pero el problema es que al modelo hispánico europeo nos impusieron y como que. Entonces eso fue, entonces las primeras flores, obviamente nosotros como iniciamos el equinoccio de invierno iniciamos en Paukaraymi, y lo que el modelo europeo ellos





llamaban primavera, ellos obviamente en Europa flores todo no, entonces cuando yo estaba ahí me di cuenta de muchas cosas acá ellos y nosotros allá como que, nosotros hemos tenido nuestra propia primavera nuestro propio carnaval o sea que más que carnaval nuestro propio nuevo año como recibir el Paukaraymi en una fiesta tremenda en una fiesta importante. Hoy estamos en INCARTE tratando de inculcar en la nueva generación, porque prácticamente ha estado muerto no hay nadie los taitas cada vez se desaparecen y la juventud más se meten en el reggaetón, y se desvían y se van olvidando y desconocen lo propio. Entonces en esa parte obviamente después más o menos viene también la parte de lo que es el ayuno la semana santa, más o menos en estas épocas también en el mundo ancestral también ayunaban, no es que vino la cristianidad y nos enseñó ayunar, nosotros ayunábamos para recibir el año nuevo también, es una purificación, que ellos decían no pues tenemos que limpiarnos nuevo año, nueva fecha los baños con rosas, los baños de las vertientes, de las aguas naturales, entonces obviamente el ayuno no consistía en no comer nada, sino, ellos solo ingerían es pétalos de rosas, flores pétalos y agua de las vertiente y fruta fresca.

**(d) En la población de Salasaka me he dado cuenta que existe mucho el Danzante el Danzante como persona y también obviamente el ritmo Danzante que es muy característico me habían mencionado un poquito acerca de justamente el sonido de la percusión que tienen en su traje, que es muy característico y que realmente cada vez más se va tornando más difícil encontrar esa sonoridad tan especial, ¿cascabeles, si me podrías?**

**(e)** Haber, el danzante es uno de los personajes bastante mitológicos, no puede ser cualquiera Danzante él tiene que tener características especiales y él tiene las ropas más especiales que representa a la Pacha Mama, la armonía, a la Mama Culchi, el arco iris tiene plumas, tiene pleno cuerpo físico, tiene liderazgo entonces, él es el que porta el sonido del cascabel, entonces al son del Bombo y el Pingullo entonces él va marcando, y el cascabel mientras va bailando va igualito al bombo, el bombo el pingullo y el cascabel como que van formando la armonía. El cascabel antiguamente ellos han conservado, un poco investigando los Taitas decía, bueno esto viene desde épocas ancestrales cuando el Inca todavía existía, entonces me he dado cuenta que esos en algunos danzantes son de



oro puro, entonces es por eso que daban sonidos especiales yo también no me daba cuenta buscaba como al hacer una ropa danzante, buscaba, digo por todo lado doy la vuelta en Europa hay otros por acá voy a Colombia hay otros por aquí en todo el Ecuador o sea no existía, entonces me doy cuenta que son cascabeles pesados y tipo campanas, entonces me doy cuenta que son materiales específicamente ancestrales ellos lo construían para especialmente al danzante para dar un poder.

**(d) ¿De pronto tiene alguna relación con el Sol con el Intiraymi, de pronto pueda que hayan sido en su origen hechos de oro y representar un vínculo con la naturaleza?**

**(e)** Claro, obviamente el Danzante va festejando todo el calendario andino, pero el fuerte del danzante, los ritmos de danzante son en Intiraymi en Intiraymi el danzante coloca las plumas en el resto de calendario no pone plumas va vistiendo de pañuelos de frutas dependiendo las fiestas con frutas hay otros que con sombreros de pluma, pero en el Intiraymi el sale con espejos, con obsidias, en ese tiempo no, bueno digo espejos pero no, ellos tenían obsidias ellos tenían plumas, más vistosos el más elegante, o sea el Intiraymi porque, porque la segunda fiesta del Paukaraymi el primero, la segunda el Intiraymi entonces van agradecer por los maíces que ya están listos para comer ya están maduros el maíz como unas diez diversidades de maíz sacaban uno para el pan, otro para la chicha, otro para hacer jora entonces ellos seleccionaban el maíz entonces ahí es lo que el Danzante se luce bailando al ritmo del cascabel, al ritmo del bombo al ritmo del pingullo agradeciendo específicamente que el sol en esas fechas ellos se dieron cuenta que no tiene sombra en el Solsticio de Verano, ellos se dan cuenta, ahí es lo que bailan en círculo bailan en círculo, bailan en tríos, forman coreografías bastante difíciles, entre los tres hay uno que lidera, no puede bailar cualquiera sino que hay uno que guía ellos saben los gestos como hay que dar la vuelta o por donde hay que dar, entonces específicamente el ritmo de danzante es para la fiesta del Intiraymi, que es el 20, 21 de junio de cada periodo de las fiestas andinas.

**(d) ¿Hay una festividad que se llama Los Caporales, me podrías indicar un poquito de los ritmos que se toca en los caporales, tiene una significación, y es muy específica aquí en Salasaka no?**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** La fiesta del Caporal es otro ritmo mezclado con el Chaquipunta y el Corrido el Caporal también justo va compaginando en la fiesta del Paukaraymi o sea representa, lo mismo el Caporal tiene vestidos especiales ceremoniales entonces en donde lo característico en el mundo musical en el mundo andino es ahí en cambio entran la percusión, el bombo grande, el violín entra, nada más los dos instrumentos y la campanitas pequeñitas que algunos taitas tienen de oro algunos tienen de bronce los más antiguos son bastante especiales, los actuales bueno se pueden distinguir fácilmente, entonces son tres instrumentos que fusionan entonces forman doce tipos de ritmos para dar la vuelta de la casa ocupan la primera parte, ese es más rápido más corrido tiene bastantes juegos de notas, donde las doñas, el caporal, los negros dan la vuelta por la derecha, es una representación de expresión de protesta es una fiesta de protesta porque obviamente representan la conquista española como la parte afro fue discriminada a la vez también como hubo una interrelación negativa también con los indígenas violaciones tantas cosas entonces tanto el patrono como le explotaba entonces es una fiesta prácticamente de protesta entonces ahí es lo que la primera parte del ritmo corrido, el bombo el violín entonces ellos trotan dan la vuelta corren a la derecha a la izquierda.

**(d) ¿De pronto tiene algún carácter militar?, porque yo sé que algunos ritmos de Salasaka son más marcados.**

**(e)** En la fiesta del Caporal no tenemos esa fusión cuando tenemos la parte de marcha o militar en la fiesta del Kapacraymi que es la última fiesta en Diciembre que recién pasamos las primeras semanas de Diciembre ahí si hay una fusión de marcha de un ritmo militar que justamente hay otro tema bastante interesante que es en el Kapacraymi pero en la fiesta del caporal no tenemos esa función. Es más después del corrido los músicos cambian al ritmo de Chakipunta, el Chakipunta es específicamente con la punta del pie o sea nada más, todo el talón se eleva, es como tipo ballet más o menos entonces en la fiesta del caporal antiguamente no es que cualquiera era doña simplemente por vecino, por moda, o por obligación una mujer o lo que sea no, sino tenían que tener edad específica, el cabello largo y que sean barones, no podían ser mujeres, es una representación de porque el hombre se vestían de mujer, era según la historia oral afirman que en la épocas de dictadura, en las épocas de invasión militar entonces los



UNIVERSIDAD DE CUENCA

gobiernos llevaban a bastantes indígenas, y los indígenas se ocultaban vistiéndose de mujer, como tenían cabello largo entonces ya no podían reclutarse, entonces las doñas son solo barones entonces y que tengan físico, porque tienen que recorrer más de diez k. bailando y en trote a pie y tres días y sin sandalias sin nada a mas de eso bailar tres días en la punta de los pies, con pañuelos, entonces ser doña es bastante especial, entonces ahí es lo que cambian al ritmo de chakipunta.

**(d) Este ritmo de Chakipunta es un poco sincopado más movido, no es tan cuadrado como el corrido? Es más abierto.**

**(e)** No, no no, es más abierto y por eso es que la doña tiene que dar giros tiene que mover el pañuelo al ritmo, como es una sincronización especial entonces la doña tiene que seguir esos ritmos.

**(d) ¿Me habías indicado que justamente en Diciembre hay una fiesta que tiene ahí si una fusión de ritmos más marcados, más militares, si podemos?**

**(e)** Si, como estamos hablando del Paukaraymi segundo del Intiraymi luego viene el Ayaraymi luego el final que terminamos y estamos casi terminando porque estamos todavía en esta época del Kapakraymi obviamente nosotros celebramos el Kapacraymi al son de ritmo de marcha ahí en cambio entraba el bombo grande el redoblante o..... Que nosotros llamamos y entra la flauta, hecha de pata de cóndor, y el pífano entonces son ritmos melódicos bastante específicos que muchas veces los taitas dicen que el pífano al momento de sonar llamaban a los cóndores a las águilas a las angas entonces ellas se reunían y daban giros por ahí, entonces es un sonido melódico bastante agudo el pífano, la flauta, entonces al ritmo del redoblante, al ritmo del bombo grande al ritmo del pingullo y la flauta arman un ritmo como ceremonial porque si analizamos un poco los Incas los ancestros eran militares entonces desde ahí vienen armando ese ritmo donde en el Kapacraymi ellos ya no corren dando las vueltas sino que caminan en ritmo de marcha, caminan y tienen que marchar girar la espada bailar después en el otro ritmo entonces es en el Kapacraymi donde obviamente a propósito se utiliza. Además de eso en el Kapacraymi se celebra es el cambio de la niñez a la adolescencia, o sea obviamente la navidad es para los niños, entonces la navidad no es de nosotros sino que por opacar el



Kapacraymi como que nos colocaron y nosotros quedamos sin nada, entonces obviamente nosotros celebrábamos es la fiesta de los niños el Kapacraymi es la fiesta, pero no con caramelos, sino que a ellos con la ancestramiento al ritmo de la marcha del redoblante ellos decían hoy tú ya no eres niño o sea ya no eres niño sino hoy pasas a ser un líder un adolescente, es una fiesta del paso de la niñez a la adolescencia.

**(d) Muchas culturas se eso, y es un paso extremadamente importante en la vida del ser humano, y que bueno que de alguna manera podamos registrar eso y tenerlo porque es lo que somos. Una pregunta aparte del aspecto musical, yo se que aquí hay un cerro que es el Teligote, que tiene una significación, creo me parece que en todos los pueblos andinos se tiene muy en cuenta lo que es el monte lo que es la montaña tiene una situación grande el querer ala Pacha Mama, podemos conversar un poco.**

**(e)** El Teligote es un nombre que viene de un cacique de un líder ancestral que defendía entonces como que colocan o sea el monte, cuenta la historia que ahí vivía y que ahí murió pertenecía a esa parte, para nosotros la montaña el Teligote es uno de los lugares bastante mitológicos sagrados de donde primeramente se extrae todas las plantas medicinales, para teñir, para la ropa, para las fajas, plantas medicinales para diferentes tipos de enfermedades a más de eso antiguamente los chicos iban a entonar algunas flautas algún tipo de instrumento libremente porque ahí es lo que podían concentrarse con la naturaleza y a la vez interrelacionar con la cosmovisión y los espíritus que están en otra vida, obviamente el Teligote no es un lugar apropocitamente de interrelacion o petición musical sino se fusionaban una parte de la música pero más es de extracción de plantas medicinales y para teñir la ropa. Pero los lugares donde ellos se fusionaban específicamente en música son el Palama Cruz, el Niltón Cruz, esas son unas lomas que están al frente del Teligote, entonces ahí son las montañas las lomas donde están las Huacas donde ellos iban a dejar una pequeña quena, un pequeño instrumento, un pequeño huango para hilar, entonces ahí donde iban a orar a entonar a rezar obviamente, y al investigar en mis adolescencias lo que yo hacía es eso, quizás uno no tuvo la oportunidad de ingresar al conservatorio, ver la partitura la parte técnica, pero, o sea estas vivencias como que te ayudan a fortalecer, y a veces digo tantos instrumentos que puedo entonar y imagínese entonces digo es verdad, y hay muchas cosas que voy



UNIVERSIDAD DE CUENCA

entendiendo el porqué o sea los taitas sabían entonar un violín dos cuerdas una flauta de diferentes ritmos me doy cuenta del porqué, porque antes no entendía o sea quien le enseño de donde enseño o sea como. Son lugares específicos de música el Niltón Cruz el Palama Cruz donde ellos iban a orar y dejar los instrumentos.

**(d) Bueno también habíamos dicho un poquito de la Pachamama, estuve en unas celebraciones donde se ofrece maíz como parte de una buenaventura a las personas.**

**(e)** O sea la Pacha Mama es algo único y algo propio y algo integral en la vida del indígena Salasaka de donde extraen toda la riqueza para el Sumak Kawsay. El Sumak Kawsay no es el vivir bien sino el buen vivir no es que son las mismas cosas, entonces como tú lo decías o sea el Sumak Kawsay es el respeto de la naturaleza a mí de la piedra a mí y de mí a la piedra del animal a mí de yo al animal o sea en el mundo indígena el Sumak Kawsay no existe ni mala hierbas, ni animales malos no existe ni seres inertes en el Sumak Kawsay no existe seres inertes, porque si el Sumak Kawsay que interpretamos el buen vivir o el vivir bien al hablar de vivir bien o sea yo tengo que vivir bien o sea pero la piedra no vale, o sea no tengo sentido, esa hierba no vale porque, porque a mí no me sirve, y yo quiero vivir bien. Entonces eso es un poco complicado entender, porque la visión indígena, la visión incaica ancestral es bastante compleja, como interpretamos el Sumak Kawsay.

**(d) De pronto el aspecto filosófico es mucho más profundo, tiene una raíz más espiritual y de pronto se tergiversa muy fácilmente, son palabras que se pueden mal interpretar cae el egoísmo, entonces más bien muy interesante la situación de la Pacha Mama y ese respeto que existe hacia todo objeto todo ser, y que es necesario en la naturaleza, inclusive en los tejidos que ustedes tienen sé que hay muchas figuras mitológicos, colibrís cosas así que representan esa unión del ser humano con la naturaleza.**

**(e)** Claro la Pachamama nosotros siempre que celebramos algo agradecemos a la Pachamama una de las cosas es el servirse el mote siempre el mote servimos a alguien la mazamorra el jucho que nosotros llamamos la chicha que es extraída del maíz, entonces eso primero echamos a la tierra a la madre tierra o sea como que la madre tierra es vida tiene sentido tiene lógica, entonces como que consume, obviamente cuando un granito



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cae o sea para nosotros no es sucio, o sea es la pachamama para nosotros no es algo malo cogemos limpiamos la parte gruesa de la piedritas y nos ingerimos, entonces muchas veces eso nos interpreta como indios sucios o algo que no vale, entonces es bastante complejo los temas cómo ve el ancestro el indígena y como lo ve la otra parte.

**(d) La cosmovisión es muy diferente, pero, es más bien los términos que tú me dices representan una riqueza espiritual, que muchas de las ocasiones en la humanidad moderna llena de asfalto y tecnología olvidamos que salimos de la tierra y que le debemos todo.**

#### **ENTREVISTAS 5.**

**Lugar: Salasaka 30/11/2013**

**Entrevistado: Fanny Chango(e)**

**Entrevista: David Díaz (d)**

**Desarrollo:**

**(d) Estoy en la parroquia de Salasaka con una persona que ha estudiado un poco de la lingüística y el idioma Quichua y nos va a referir del contexto general del Quichua y también la situación específica del dialecto de Salasaka. Con quien tengo el gusto**

**(e)** Mi nombre es Fanny Chango soy de Salasaka y voy hablar un poco sobre la lengua Quichua, en el Ecuador existe variedad de dialectos en Quichua como tenemos Otavalo, Chimborazo, Salasaka en la provincia de Tungurahua también tenemos Chibuleo, Quisapincha, Ambatillo por acá por el sector de Pelileo tenemos Codoragua, Chiquicha. En Salasaka nuestro dialecto utilizamos más la G y la B a diferencia del Quichua unificado según se en la constitución consta y eso para unificar como su nombre lo dice unificado a todo el Quichua no, entonces este.. pero en el Quichua unificado los grafemas que existen son la K, M,N,L,D,S,TS,SH,W antiguamente en el Quichua unificado se utilizaba la Q pero en la actualidad no lo utilizan, también utilizaban la C que tampoco lo utilizan lo han



UNIVERSIDAD DE CUENCA

hecho una sola por decir la K esa representa la C la Q y al escribirlo siempre utilizamos la K en la escritura. De la misma forma la H existía antes en el Quichua unificado pero en la actualidad ya no existe, existe la W entonces para decir wawa antes se escribía huahua pero en la actualidad ya no es así solo se pone wawa y así en distintas palabras hay en el unificado.

**(d) ¿En cambio en el de Salasaka me dice que hay más la letra, G?**

**(e)** Si, en el Salasaka las letras nosotros no utilizamos por decir, en la casa en el Kichwa unificado se dice ..... Pero nosotros en Salasaka decimos ..... Esa es la diferencia y es en todas las palabras en nuestro dialecto Salasaka es así.

**(d) Las palabras son las mismas, pero cambian la G y la B. ¿Alguna otra de pronto ondulación, por ejemplo hay veces que la lengua es un poco cantada la lengua, o no tiene esa circunstancia?**

**(e)** Mmm... eso por ejemplo yo he conversado con compañeros que son de Chibuleo o de Quisapincha y ellos dicen que nosotros hablamos tipo costeño, la lengua que nosotros hablamos ellos dicen que es tipo costeño en el español, y cuando ellos hablan nosotros también.. por ejemplo Lizeth que es mi hija ella cuando habla alguien tiene dificultad en entenderle, pero yo casi todas las lenguas que hablan más o menos entiendo de que trata o sea todo eso no, entonces algunas palabras también no es entendible de otro dialecto, porque tienen otra forma de expresión.

**(d) ¿Justamente que palabras específicas se utilizan aquí en Salasaka?**

**(e)** Por ejemplo nosotros tenemos el rio, que es por acá abajo donde se corta para el potrero para el ganado, ese sector lo llamamos en Salasaka waico, pero en el sector de Chibuleo, ellos dicen en la parte que es baja o abajo o un poquito hondonada eso para ellos es waico, yo tuve una experiencia con un compañero de Chibuleo que conversábamos y él decía ..... Y me vino a la mente el lugar donde se corta el potrero para el ganado, y yo le digo donde es eso? Cómo? Y él dice no y me explica que si por ejemplo están en el centro de Ambato e ir a ingahurco eso es waico para ellos.





**(d) Entonces tiene una situación más específica aquí, y otras palabras que igual sean únicas?**

**(e)** Mmm no me viene a la mente.

**(d) Entonces sacando en conclusión que hay palabras en cada dialecto, ¿Cuántos dialectos de Kichwa existen en el país? el kichwa inclusive obviamente debe estar en el Perú debe haber muchos.**

**(e)** En cuanto a la relación al Perú yo estuve allá y tuve la oportunidad de escuchar algunos compañeros que hablaban el kichwa pero ellos no le dicen kichwa le dicen quechua, la diferencia entre Kichwa y Quechua es las vocales, por ejemplo en la lengua kichwa que nosotros hablamos aquí en el Ecuador utilizamos solo las tres vocales que son la a i y la u En cambio en el quechua utilizaban las cinco vocales, inclusive también había otra forma de pronunciar las vocales también más o menos como tipo el inglés en el inglés se da cuenta que hay muchas vocales que las cinco que tenemos. Ahí me di cuenta que era diferente el kichwa con el quechua.

**(d) Bueno es una situación también específica de aquí. Como son la extensión de las palabras de tres sílabas cuatro sílabas, vi que en el español tenemos muchos monosílabos, en cambio en el kichwa vi que no.**

**(e)** Existen muy pocos monosílabos como usted dice por ejemplo los pronombres demostrativos, o sea todo eso, solo ellos los pronombres personales, esos nomas existen, de ahí todas las palabras en kichwa son aglutinantes, o sea existen por decir de una sola palabra se puede decir muchas cosas, por ejemplo de la casa no más se puede decir, en la casa .... De la casa ..... A la casa ..... Se van uniando, o sea el prefijo, entonces eso es lo que va aumentando y así algunas palabras se vuelven muy aglutinantes, a veces se nos hace muy difícil de pronunciar, por ejemplo una palabra que se dice por decir cuidado, tendrás cuidado, y ahí dice tendrás cuidado de ver, de cruzar la calle o de algo, como de precaución, ahí por ejemplo dice ..... se expresa a una sola persona, pero para decir a todos, para referirnos a todos dice ..... Se aumenta más. Y así algunas palabras que ahorita no puedo decirlo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(d) Bueno interesante las características, una pregunta más el significado de la vestimenta del pueblo Salasaka, de pronto te acuerdas su concepción?**

**(e)** No, he escuchado, un poco por ejemplo antiguamente las personas se vestían más... como le diría no sé si ha visto personas como se visten para la fiesta, como a los novios

**(d) He visto los pantalones bordados.**

**(e)** Eso era la ropa actual de todas las personas antiguamente, y las personas cuando iban a cuidar a sus animales también se iban así mismo, claro que no específicamente con ropa nueva así, sino con las ropas ya usadas, pero se vestían así, yo me acuerdo cuando era pequeña, las personas yo me acuerdo de mi abuelita que las bayetas que nosotros decimos no lo ponían solo una, nunca lo ponían solo una, a pesar que había sol lo que sea, pero ellas lo ponían tres por dentro y una de esas que son más grandes que se llaman rebosos eso es lo que utilizaban más, en cuanto al collar también lo ponían muchos llenitos, todo en la garganta, entonces todo lo ponían y así, yo veía, esa costumbre que tenían y en la actualidad se ha ido desapareciendo, y ahora por ejemplo a las chicas ya no se les ve con dos bayetas siempre se les ve con una, excepto cuando hay presentación de candidatas de Salasaka o en las fiestas ahí si van así pero las mayores, pero las chicas actuales ya no utilizan las dos bayetas.

**(d) ¿Y en cuanto al color?**

**(e)** En cuanto al color, el rojo es para las chicas solteras y el morado para las casadas, decían antes pero en la actualidad ya no es así, ahora depende de cual color sea ni quien lo ponga ni nada.

**(d) ¿Los hombres se visten siempre con un poncho negro, que simboliza?**

**(e)** No se he escuchado, que el negro es un luto por la muerte de Atahualpa, dicen, y por eso los hombres se visten el poncho de negro el pantalón blanco, las mujeres el anaco negro y las bayetas de distintos colores excepto el amarillo y el azul el celeste no sé cuál sea el motivo pero no existe, una bayeta amarilla, hay tres tipos de vestimentas para cubrirse, hay la vara y media la pequeña, la ancha que es más grande y otra que es el



UNIVERSIDAD DE CUENCA

rebozo que es más grande, es el doble, esa la utilizan para los matrimonios y por lo general siempre es rojo. También los hombres, a las fiestas por ejemplo usted podría ver mañana que es domingo aquí vienen las personas a la misa, hay una fiesta que es de los alcaldes, ellos vienen todos los domingos y usan el poncho negro y por debajo el poncho blanco, y los pantalones bordados, con sombrero grande, rebozo y con faja también, y siempre ponían los hombres antiguamente faja, porque según y eso no es una creencia es la verdad, porque las mujeres cuando se fajan tienen más fuerzas para llevar una carga en su espalda, y de esa misma forma los hombres también siempre lo fajaban para tener más fuerza, y eso es lo que hacían pero en la actualidad ya no existe eso.

## **ENTREVISTAS 6.**

**Lugar: San Pablo Santa Rosa**

**Entrevistado: María Caiza (e)**

**Entrevista: David Díaz (d)**

**Desarrollo:**

**(d) Estoy ahorita en la parroquia de...**

**(e)** Santa Rosa, Santa Rosa Comunidad San Pablo

**(d) Ahorita estoy con una persona que me está dando bastantes referencias de la fiesta del Caporal, su nombre por favor**

**(e)** Mi nombre es María Caiza,

**(d) María Caiza muy bien, este me indicaba que justamente aquí está la fiesta del Caporal y me indicaba usted que hay el personaje del negro, de también la mujer del caporal que es un hombre si me puede decir....**

**(e)** La mujer del Caporal es la Huaricha, que es un hombre disfrazado de mujer obviamente

**(d) Hay un solo Caporal no cierto....**

**(e)** Hay un solo Caporal

**(d) Ya y el Caporal determina a los negros también que hay**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

(e) No, los negritos ellos son aparte, ellos salen con la tradición de ocho días antes de la fiesta a recoger los cuís de casa en casa...

**(d) Ha ya...**

(e) Aja que salen dos niños y dos mayores

**(d) Ya justo ahorita está llegando...**

(e) Aja justo está llegando el.... Estamos, está llegando los caporales..

**(d) Y... Ahorita justo llega y cuantos negros existen deben haber en el...**

(e) Eh... La devoción al niño bendito los que deseen participar, pero ahora esté año han salido cuatro dos mayores y dos niños

**(d) Ya... y que connotación tiene la figura del negro en la fiesta que es lo que representa, que es lo que hace....**

(e) eh... lo que representa... la que representa en este caso es, ayudarle a recoger los cuís no hay ninguna cosa más que se represente, sino que ayudar a coger para dar de comer a todos los de la "Camamulas", al palador al arreador, a estos...

**(d) Entonces el negro lo que hace es ayudar a recoger los alimentos...**

(e) eso los alimentos, en este caso solamente lo que es el cuy o hay personas que mandan conejo o papas, lo que la madre tierra haya producido...

**(d) ya.... ya correcto este yo en otras comunidades, por ejemplo en la Salasaka veía que hay una gran cantidad de negros, ósea de la figura del negro, y que ellos se portaban mal con las mujeres, aquí no existe esa circunstancia el negro solamente este recoge, ayudar a recoger los cuyes al Caporal nada más...**

(e) Al Caporal y de ahí el Caporal le da al jalador de la Camamula le da un cuy al jalador y el otro al arreador

**(d) ya... esos personajes que es lo que hacen el jalador y el ....**

(e) Ellos... ellos repre.... Ellos van por ejemplo gritando echando él viva, que viva el Caporal que viva la Huaricha solamente eso lo que hacen ellos nada más

**(d) Correcto (ruidos)..... muy interesante entonces existe también un número menor de negros, usted me decía que solamente cuatro negros existen....**

(e) Si solamente cuatro existen, eso le digo es la devoción, la devoción ellos vienen devotos, nadien les, ya nadien les obliga sino es una devoción que ellos vienen por un



UNIVERSIDAD DE CUENCA

milagro recibido del niño bendito, eso vienen y por eso los niños por ejemplo, los niños igual van porque ellos ya tienen esa, eso de que con...al pasar el tiempo ellos van a seguir la tradición no se va a seguir perdiendo, si es que tal vez los, llegaren en este caso a fallecer los negros adultos, ya siguen ellos

**(d) Interesante entonces es algo como que se va heredando no, la responsabilidad...**

**(e)** Si se va heredando la responsabilidad

**(d) Muchas Gracias**

## **ENTREVISTAS 7.**

**Lugar: Chibuleo**

**Entrevistado: Tupac Caluña (e)**

**Entrevistador: David Díaz (d)**

**Desarrollo:**

**(d) Estoy aquí con una persona de Chibuleo si me dice por favor su nombre.**

**(e)** Mi nombre es Tupac Caluña, soy hijo de Nazario Caluña, es uno de los líderes reconocido a nivel nacional e internacional.

**(d) Que bueno, veo que tienen editado un libro, les felicito por eso, creo que la mejor manera de describir la cultura propia, es justamente con las personas que son de ahí, no que viven ahí porque ahí se capta toda la esencia misma.**

**(e)** Si justamente nosotros hemos pragmatizado en este libro porque todo lo que es costumbre tradiciones especialmente de Chibuleo hemos tenido solo en lo oral, todas las costumbres, tradiciones lo que es oral, pero igual nosotros hemos hecho el proyecto de pragmatizar en un libro un resumen así general de todo lo que son costumbres, tradiciones si, al mismo tiempo el origen, identidad, desarrollo y justicia del pueblo



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Chibuleo, estaríamos hablando del pueblo Chibuleo de seis o siete comunidades, justamente lo que es San Francisco San pedro, San Alfonso, San Luis especialmente de los cuatro Chibuleos y adicionalmente en sí de los aledaños en sí de la parroquia Juan Benigno Vela.

**(d) Interesante aquí en la fiesta del caporal existen algunos personajes, existe el caporal no? Que es el principal.**

**(e)** Si el principal es el caporal no, puede ser una persona joven, pero suelen poner a los niños que representen al caporal, el niño es un caporal, después vienen lo que es la doña, el runa los negros.

**(d) La doña es representada por un hombre vestido de...?**

**(e)** Si es la guaricha que le dicen, porque representa a una mujer carishina, saltadora, más o menos como dicen la machona

**(d) Representa a la mujer del caporal?**

**(e)** Claro, en si no sería la esposa nada, son personajes que añaden, por eso está el runa que es el varón.

**(d) El runa me parece que no habían en otras fiestas sino de pronto aquí en Chibuleo que significa el runa?**

**(e)** El runa es el esposo de la doña, de la huaricha, entonces que en si la doña siempre anda cargado no, cuyes frutas machica todo eso no entonces es un traje bonito, en cambio mientras que el runa igual así mismo con el poncho con el sombrero, pero cargado el azadón porque su vestimenta típica es que en si es los ponchos pequeños, coloridos no, y en ese sentido también le acompaña el negro, el negro representa toda la esclavitud, antigua, el negro como esclavo las fiestas va de casa en casa recoge alimentos para el caporal,

**(d) El caporal es el que da alimento a todas las personas del festejo, y el negro ayuda al caporal a recoger los alimentos.**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** El negro ayuda al caporal, aquí le decimos el “amuniño” , entonces el puede entrar a la casa llevar un cuy no pasa nada.

**(d) El oséa cuando esta con la vestimenta de negro, puede entrar a cualquier casa?**

**(e)** no pasa nada, el coge el cuy, de pronto leña, cebolla lo que necesita para la fiesta el caporal, entonces a veces juntan 200, 300 cuyes si, para los montados, la caballería, la caballería va bien adornada que le acompaña le hace la bulla, entonces en ese sentido, el negro le apoya a recoger cosas.

**(d) El negro aquí en Chibuleo, tiene una situación roja que, no sabe de pronto usted el significado? Porque está pintado con betún pintado no, pero lo característico de aquí es...**

**(e)** Claro, en si todo lo que es pinta, pantalón es negro, buzo negro y la cara negra todo eso pero en si el rojo es el para identificar no, le da el colorido, de pronto el colorido, y de pronto la esclavitud, la sangre todo eso, puede ser no más representativo, eso también ya simboliza como adorno también.

**(d) Esta fiesta se realiza en febrero y me parece que está unida con la fiesta de los reyes?**

**(e)** Si antiguamente igual los priostes lo hacían por separado no, caporales solo caporales, igual solo los reyes magos, en si la fiesta es separada, pero ahora que es lo que hacen, igual en las fiestas de los reyes magos le eligen al caporalito no, por eso representa pequeño, pero después que dicen no, mejor hago el caporal que es más grande con más gente entonces ahí van los camamulas tambien, adornado con cucharas con monedas de plata colgados que carga una yegua, una mula, un caballo, entonces ahí le va jalando, todo eso es colorido, representa de pronto la liberación de la esclavitud antigua, entonces por eso hacen la fiesta, hacen la bulla, y participan todos los que estaban inmiscuidos en las haciendas pues la doña, el runa el caporal, el prioste el negro igual camamulas la caballería entonces todo eso lo hacen. Entonces en si el negro es el que guía el que ordena el que pone orden y al mismo tiempo es un travieso, de pronto alguna mujer que



UNIVERSIDAD DE CUENCA

encuentra en la calle le coge como que le viola dice no ya tienes un hijo entonces así es más chistoso jocoso.

**(d) Cuantos negros existen, cuantos personajes se disfrazan de negros?**

**(e)** En si es dos, uno es ... acompaña al caporal entonces en si el caporal tiene que pedir, el otro le representa a la doña al runa a ellos son dos negros que representan.

**(d) Y los dos negros tienen derecho a ir de casa en casa?**

**(e)** Claro, van de casa en casa, ellos .. Aquí la gente deja no más, como es devoto la gente dice no es "amuniño" dejemos no más que lleve, entonces después, que será no? Después aumenta las casas por eso dejan no más, cuando hay fiestas igual la caballería entra grita, un potrero puede acabar comiendo los caballos, pero igual la gente dice no es "amuniño" mismo ha de ayudar y después ya comienza a retoñar, entonces es más devoto en sí.

**(d) Bueno muchas gracias, muy amable por la entrevista, le agradezco.**





## **ENTREVISTAS 8.**

**Lugar: Comunidad Teligote**

**Entrevistados: Elías Aldaz (e)**

**Entrevista: David Díaz (d)**

**Desarrollo:**

**(d) Hábleme por favor sobre los datos de la población de Teligote.**

**(e)** Nuestra comunidad Teligote pertenece a la matriz Pelileo, nuestra comunidad fue creada en el año 1944 registro oficial 346, el 25 de octubre, fue creada nuestra comunidad como registro oficial. Nuestro patrono es San Antonio de Padua. Nuestro paramo esta sobre los 3665 m. sobre el nivel del mar, en otros aspectos conocen como el “Nublado Teligote” en otros como “el padre loma” tiene algunos diferentes nombres este cerro. Ahora este cerro ya es una reserva ecológica está declarado que somos socios de socio bosque del Ministerio del Ambiente entonces ya no se puede uno ya trabajar porque esto estaba destinado a parcelamiento de trabajos agrícolas, y entonces nosotros con el impedimento a la comunidad que no se parcele por no perder lo que es la reserva ecológica las plantas nativas que nosotros tenemos más conocidas con nuestros compañeros Salasakas que ellos tienen la posibilidad de saber, como de ellos es el cerro nosotros solamente le cuidamos le protegemos y no les impedimos el acceso a ellos porque ellos tienen ahí la mejor planta para la teñida de los tapices, de lo que es las bayeta de lo que ellos confeccionan entonces hemos tenido la amabilidad de proteger a nuestro cerro. **(d)** Entonces hay una comprensión no, de justamente el hecho cultural de Salasaka.

**(d) ¿La población de Teligote es mestiza, cuantos habitantes son?**

**(e)** Bueno actualmente no tengo porque ya están otros nuevos que vinieron otros que nacieron hasta cuando yo estaba de presidente de la comunidad hasta el 2012, estaban 555 personas, familias.

**(d)** Mestizas son? No corresponden a la etnia Salasaka.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** Ellos vienen siempre acá pero Teligote es mestizo. Ellos tienen la devoción a San Antonio de Padua porque año tras año ellos han hecho las festividades de la soldadesca ellos participan aquí con los soldados y con capitanes, ellos se disfrazan, suben y ese día todos los primeros Jueves de Octubre ellos veneran a San Antonio con las salidas con los soldados con los capitanes y ellos salen a llevar las hojas los montes para la teñida de las bayetas la pumamaki la kolca el romeriilo.

**(d) ¿En qué número suben?**

**(e)** Bueno ellos suben a veces en número de unos 50

**(d) Bastante considerable.**

**(e)** Si, bastante considerable, y hasta ellos quieren hacer una ruta turística a nuestro cerro. En la cual pues como habitantes, considerando que ellos también son parte de la reserva pues nosotros no impedimos la llegada de ellos.

**(d) Entonces bueno, existe una situación según veo de comprensión de justamente el significado que tienen el Teligote para la comunidad Salasaka y me parece que ustedes también bueno valoran eso no, yo creo que justamente esas tradiciones ese tipo de cosas deben mantenerse, y que bien que le hagan una reserva también porque ahí se preserva lo que tenemos más valioso en el Ecuador.**

**(e)** Mas que todo nosotros le hacemos la reserva ecológica porque nos sirve una cosa para humedar nuestro suelo de nuestros campos, otra porque nos da agua, si es que nosotros taláramos este cerro cual serían las víctimas más notables por ejemplo en Pelileo Grande, Ambaqui, Iataqui, La Moya y acá el sector de Sigualo, ellos son beneficiados en grande de aquí de nuestro cerro que nosotros le protegemos y más que todo también para la parte de Quero ellos también benefician con el caudal de agua que sale del cerro. Nuestra comunidad más bien es la que no tiene casi diríamos ni el uno por ciento de agua potable para nuestra comunidad,

**(d) En Teligote?**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** Si, nosotros estamos sobre el cero punto uno por ciento de agua potable, nosotros recibimos como decir los sobrantes que lleva el sector Llimpe del cantón Quero, y ahí la comunidad vecina de Masabacha también se beneficia de los caudales de agua de nuestro cerro.

**(d) Muy interesante como el cerro es parte de la vida en todo sentido de la comunidad en este caso como usted dice en la situación física del agua de la naturaleza, y también de la parte espiritual como también de un pueblo como es el de Salasaka. Muchas gracias**

**(e)** Y otra cosa también, que lo importante es que nosotros con los Salasakas nunca hemos tenido ninguna rivalidad, hemos tenido la hermandad la esa culturalidad de participar lo cultural que ellos llevan la credibilidad de lo que ellos llevan culturalmente, el valor que tienen ellos, yo desearía mejor dicho a Salasaka que ellos sigan siendo parte nuestra y nosotros seremos parte hermanablemente con ellos porque ellos como se dice humanamente son hermanos espirituales, como humanos que somos y esperamos que ellos nunca se alejen y ellos que sigan viniendo que la comunidad de Teligote está para recibir con los brazos abiertos porque ellos son parte fundamental de nuestra comunidad.

**(d) Muchas gracias.**



## **ENTREVISTAS 9.**

**Lugar: Ambato**

**Entrevistado: Floresmilo Viteri (e)**

**Entrevista: David Díaz (d)**

**Desarrollo:**

**(d) El maestro Floresmilo Viteri, es compositor ha escrito varios libros entre ellos el manual del compositor, también un texto acerca de las formas musicales entre otras más publicaciones que ha hecho. Mi trabajo investigativo está encaminado hacia una composición de una suite sinfónica con la consideración de la parroquia de Salasaka. Yo he tenido la oportunidad de conocer un poco de su obra, y considero a su persona como un ente calificado y que me puede ayudar y guiar, como le había ya mencionado tengo ya un capítulo y justamente habla de la Música Nacionalista, yo le quiero dar un enfoque a ese capítulo más cercano, y tener la posibilidad de compartir este momento y el análisis de ciertas obras suyas, y conversar un poco de la música instrumental de la música clásica y también de la inserción de los elementos nativos.**

**(e) Muchas gracias por tomarme en cuenta, he cumplido con el deber de maestros y compositores, tratar de conservar las raíces nativas de nuestros ancestros y tratar de que los alumnos conozcan, lo que no han tenido oportunidad de conocer.**

**(d) Bueno justamente yo comparto ese deseo, que hermoso sería tener música concertante en la nacional que represente un poco nuestra raíz, y justamente remar en ese sentido me parece muy loable y extremadamente necesario y realmente es una motivación de la existencia. Me indica usted que tiene varias obras, yo conozco la suite La Minga la que es escrita para Corno. ¿Tiene otras obras similares, de similar característica me refiero?**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** Si, tengo una por ejemplo “Miscelánea”, es para piano por ejemplo, hay otra obra que se llama “Alegría de Vivir” es para clarinete y piano, y es justamente una obra un poco difícil la hice para que sea obra de grado. Imagínese lo que es eso a más que el alumno tiene que estudiar el clarinete y todas esas cosas, además tiene que congraciarse con la obra nacional y no se diga de compositores nacionales, porque justamente ese es el problema, los compositores nacionales no somos bienvenidos en nuestra tierra, entonces por eso mismo he estado tratando de que mis obras no sean tan complicadas ni tampoco tan fáciles, consiguiendo una problemática intermedia para que puedan ser ejecutadas, por una cuestión académica. El problema es que el 90 por ciento de los músicos nacionales no saben leer y los pocos que saben leer entonces no los tocan porque simplemente tampoco han aprendido... digamos tonalidades difíciles, no manejan tonalidades difíciles entonces hay que darles tonalidades que ellos puedan manejar. Entonces fíjate que todo esto es una explicación didáctica de lo que se ha tenido que hacer, porque caso contrario si yo me pongo hacer obras como por ejemplo... guardando las distancias de un Humberto Salgado o así compositores de los grandes, no van a tocar pues, no van a tocar nadie porque simplemente no pueden leer y están en tonos difíciles y la lectura es bien complicada.

**(d)** Entonces, bueno su punto de vista quiere decir que debe existir un vínculo, un vínculo más asequible para que la música pueda transmitirse, me parece muy interesante y obviamente es un punto que siempre se debe considerar. En relación a la suite que usted había creado, yo creo que tiene varios movimientos, y cada movimiento cada danza va conjugando el aspecto nacional usted ha escogido un tema que es la minga, y la minga tiene una connotación en el pueblo indígena es la unión para lograr un objetivo común, entonces usted qué opina de que de pronto una suite como es el caso, que yo estoy tratando de componer o estoy componiendo, igual un poquito en analogía con lo suyo, debe tener cierta raíz en el pensamiento o en el hecho del conglomerado lo que mira la gente.

**(e)** Exactamente, porque vera la música indígena es de día a día, o sea el indígena toca lo que necesita en ese momento.



**(d) Los cantos para el trabajo digamos así.**

**(e)** Exacto para cada actividad cotidiana, y entonces esa es la música indígena, se supone que es la música ancestral.

**(d) En ese sentido digamos tiene cierto carácter minimalista también.**

**(e)** Claro, porque no es muy grande, cuando es música de trabajo requiere pocos elementos, lo que se ha hecho es simplemente, primero, ya le había dicho que por ejemplo eso se creó con una necesidad de crear música para corno, después se supone que tuvo que tomar los elementos de los que estamos hablando ahorita, es decir los elementos de la vivencia propia del conglomerado, por eso se llama el título La Minga, en el sentido social, pero el problema es que usted, si quiso hacer suite la suite generalmente es un grupo de danzas entonces la suite europea es así. Acá nosotros estamos tratando de hacer lo mismo pero con motivos nacionales con ritmos nacionales.

**(d) En ese sentido me parece que la forma de la suite se ha prestado, porque en su origen tiene danzas, entonces el hecho de que sea una reunión de danzas hace que yo pienso personalmente que se puede hacer de un carácter étnico, yo pienso que esa situación ha pasado con Villalobos de pronto ah pasado aquí con Segundo Luis Moreno, también con la suite que tiene, en su caso, y justamente es digamos mi opción, justamente tomar un poquito de esa situación y de pronto también transformarle un poco, ya que justamente acá viene mi pregunta. ¿Qué opina usted de la forma, la forma estricta, debe mantenerse o la forma es una guía?**

**(e)** Vera la forma es precisamente.. las formas nuestras son elementales, yo lo que he hecho es tomar las formas tal como son, las formas, pero los motivos eso si, por ejemplo los motivos usted puede darles cualquier carácter, dependiendo de la situación armónica que usted le quiera dar, puede ser con armonía de quintas, puede ser con armonía moderna puede ser con armonía clásica, como quiera usted, eso es cuestión de criterio del compositor

**(d) Correcto, en ese sentido ¿usted respeto un poco el minimalismo que existe, y le agrupó en danzas?**



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** Exacto, pero le di un carácter, le di un cierto timbre armónico.

**(d) ¿Con las tonalidades que usted maneja?**

**(e)** Si, no, no tanto, vera el timbre armónico es en cuanto a que parece.. no es tan normal, es, parece una especie de música Frigia, alterando el segundo grado de la escala

**(d) O sea usted dice como una sexta napolitana.**

**(e)** Exacto más o menos parecido a eso.

**(d)** Bueno al respecto me agrada bastante ese cambio, y realmente esas son escalas un poco antiguas, pero, al mismo tiempo dan una visión diferente del campo armónico, porque se desvía un poco el magnetismo que tiene el primer grado y el quinto grado y toman otro color las tonalidades.

**(e)** Exactamente se trata de darles un revestimiento diferente.

**(d)** Pero al mismo tiempo yo creo que ese tipo de cambios conserva cierto origen primitivo, antiguo.

**(e)** Es que justamente.. eso somos la música nacional también se basa en la música pentafónica, lo que pasa es que los grados de la música nacional pentafónicos no son los mismos que la música oriental de la China de la India son diferentes, o sea la posición de los grados, de los tonos y semitonos incluso si es que en algún caso se pudiera dar, pero en realidad, usted sabe que la escala pentafónica no tiene semitonos entonces al no tener semitonos entonces...

**(d) no tiene sensibles (risas)**

**(e)** Lógicamente, exactamente.. esos son los puntos más característicos de lo que se quiso hacer.

**(d)** ya correcto, usted estaría de acuerdo que una suite sinfónica debe tener o debería tener esa característica, un poco, al buscar ese elemento antiguo.

**(e)** Debe tener



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(d) ¿también en ese sentido usted ve los más antiguos como el Frigio el Dórico como una buena opción?.**

**(e)** Bueno en cuanto a lo nacional no tanto el Dórico porque usted sabe que el 95 por ciento de la música nacional es menor, entonces sería un poco como se dice..

**(d) El cuarto grado le cambia.**

**(e)** Exactamente el cuarto grado incluso es menor, en cambio en la música europea el cuarto grado es mayor y el quinto también.

**(d) Entonces ahí usted.. Claro no sería digamos bueno, en ese aspecto no sería tan característico.**

**(e)** Exactamente, entonces hay que conservar la característica pentafónica de la música nacional. Si es que le quiere dar algún tinte diferente tiene que saber lo que está haciendo o sea no poner por poner ni nada por el estilo.

**(d) La suite que usted tiene cuantos movimientos tiene?**

**(e)** Cinco o Seis

**(d) ¿Inicia con una introducción me parece?**

**(e)** Si tiene una introducción y un final también.

**(d) ¿Tiene una introducción, digamos que se expone el piano en cuartas me parece?**

**(e)** Si en cuartas, pero porque es justamente la inversión de la quinta.

**(d) A eso justamente iba, bueno quintas o cuartas siempre dan cierta característica ancestral.**

**(e)** A la antigua, no cierto, esta es la música pentafónica.

**(d) Si, justamente al mismo tiempo también le dan fuerza, porque los armónicos me parecen que se van superponiendo, y es un cuadro fuerte por así decirlo.**





UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** Si, imagínese que es lo que se quiere, la introducción es como lo que es, una llamada de atención, entonces cuando usted le llama la atención a la gente, entonces ya se ven listos adelante con lo que va a venir.

**(d) ¿De ahí vienen en si las danzas propiamente?**

**(e)** Claro de ahí vienen las danzas propiamente, entre ligeras lentas, o sea para dar variedad.

**(d)** Me parece que en sus inicios la suite justamente tenía esta característica, un movimiento rápido un movimiento lento un movimiento rápido y al final un movimiento ligero para darle el sentido de finalización. Al respecto su suite termina con un Yumbo, me parece no sé, el Yumbo es una forma musical autóctona de aquí y que tiene en la fórmula rítmica tiene mucha energía en realidad y digamos se presta como para lograr un final más animado.

**(e)** Le felicito porque ha hecho un análisis bien profundo del asunto, gracias por hacer este trabajo porque realmente usted se ha dado cuenta de que no ha sido de hacer no más sino que las cosas tienen su razón de ser, y le felicito que justamente haya visto todo esos detalles de cómo se hizo la obra.

**(d)** Bueno en realidad para eso estamos, para aprender de la situación que la gente vive y nos presenta, y también bueno he leído en muchas situaciones que el Yumbo es una forma que en cierta forma se va haciendo más presente, yo personalmente ya he compuesto unos dos Yumbitos porque, les digo con cariño, porque esa fórmula rítmica es alegre, es movida y provoca que uno pueda escribir figuraciones pueda sentirle la situación, entonces, eso me parece justamente coincido con su visión de un Yumbo como una danza que puede dar un buen final a una suite, esa justamente es mi intención terminar mi suite también con un Yumbo, yo también estoy por incluir un Danzante el Danzante, si de pronto usted me puede indicar un poquito, yo he consultado he visto que los danzantes hay básicamente en todo el Ecuador, he visto que tiene una raíz Inca, que el danzante es una representación del sol.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

**(e)** Bueno vera el asunto es que al danzante realmente tiene que verle de diferentes formas por ejemplo Danzante es el que baila, si por eso está bailando entonces este es el Danzante, pero habría que verle en otros aspectos, por ejemplo el danzante como forma, ya, así como una estructura melódica o como una estructura rítmica propiamente porque eso es, tiene diferentes ritmos vera, dependiendo de la situación geográfica de los que le toca. Pero el Danzante, si le ha notado que es la figuración al revés del Yumbo seis octavos y el Yumbo al revés, entonces la acentuación es diferente, nada más. Pero hay otros que no son así, otros Danzantes que realmente son más lentos, en el mío yo le puse tres octavos pero en otros Danzantes ya se escribe a tres cuartos porque son un poquito más lentos.

**(d)** De pronto esta situación que usted indica que es más lento también tiene que con la situación un poco ceremonial que tiene ese ritmo, el hecho de que le cambien un poco la figuración del Yumbo es inversa pero al mismo tiempo también el sentido es diferente porque es más marcial es más lento, el yumbo es un poco más alegre.

**(e)** Es que vera el Danzante es primero, más antiguo, y el Yumbo viene después, o sea hasta por historia de ley tiene que venir un Danzante antes del Yumbo.

**(d)** Correcto, ¿Qué otras danzas usted de pronto conoce?

**(e)** Hay otro un Yaraví también hay, nosotros no podemos renegar ni negar que nosotros tenemos esta descendencia del Tahuantinsuyo, entonces el Tahuantinsuyo duró realmente duro unos 80 o más años pero fueron suficientes para que nosotros podamos absorber la música Inca, entonces esto es originariamente Inca la música de Yaraví.

**(d)** Usted como acaba de mencionar, me parece interesante que después de 600 años todavía se pueda hablar un poquito de la influencia Inca, se puede hablar justamente en la música indígena se puede ver esos rasgos, de pronto como usted dice en el Yaraví en el Danzante que me parecen que eran un poquito Aimaras, me parece que son del Sur.

**(e)** Del Sur, o sea es del Alto Perú que se llamaba como no había Bolivia antes de la independencia, era todo Perú entonces había el alto y el bajo Perú, entonces



UNIVERSIDAD DE CUENCA

correspondía el alto Perú al Perú mismo y el bajo Perú era la parte de Bolivia que fue separada por Bolívar en honor a el mismo.

**(d) ¿Usted, si considera que debe haber esta relación entre la música y lo que el hombre hace, lo que el humano hace, por decirle como usted citaba la minga, como de pronto influye el medio, como influyen de pronto las montañas, el clima, digamos así?**

**(e)** Si, claro no ve que usted se va a dar cuenta que la cuestión musical incluso se puede notar en la cuestión geográfica una es la música de la Costa, otra es la música de la Sierra y otra es la música del Oriente, debido a que, influye el clima. Que significa en la Costa digamos el ambiente es un poco más alegre, sin embargo de eso todavía tenemos, digamos la música pentafónica menor pero también tenemos mayor, en la Sierra solo menor y en el Oriente mayor y menor, el clima afecta eso, el clima es justamente uno de los factores que afecta en el uso que se le puedan dar a la música.

**(d) Bueno usted entonces en ese sentido nos indicaría que si queremos hacer una suite ecuatoriana en base a una cultura que está radicada en la Sierra mayormente debe estar utilizada la escala menor pentatónica, porque si quisiéramos hacer una suite sinfónica con motivos de la costa deberíamos ya considerar más el aire mayor de la escala pensando en la mayor, y solamente es una inversión de la escala, pero sin embargo se siente el carácter?**

**(e)** Y la velocidad también, la velocidad de la música es diferente, usted escucha un pasillo costeño y un serrano, y se va a dar cuenta que el serrano es más lento.

**(d) Es muy interesante ver esto musicalmente en nuestro país, yo creo que en ese sentido coincidimos que los Andes influyen, la altura, el frio el clima influyen digamos en el ritmo de vida. Bueno ¿Cuál es el compromiso que debemos tener los compositores?**

**(e)** El compromiso es, como compositor usted tiene que tratar de reflejar su conocimiento, pero a su vez recoger todo lo que pueda de elementos que le rodean los elementos que le rodean. Usted puede hacer una obra de cualquier género, de cualquier estilo, pero yo por lo menos tengo la idea de que el compositor tiene que conservar los



UNIVERSIDAD DE CUENCA

elementos propios de sus raíces. Usted coge un motivo, por ejemplo cualquiera que coja, entonces pero, ese motivo debe tener una influencia de la música nacional, o sea coge el motivo y va a basarle en la armonía pentafónica, le puede dar a cualquier velocidad pero sigue siendo pentafónica, le puede dar cualquier tipo de estilo, le puede dar tipo contrapuntístico pero sin embargo va a seguir siendo pentafónico.

**(d) Yo creo que la música y el pensamiento humano tiene una carga genética, me refiero que uno al ser ecuatoriano, existe esa predisposición por esos modos por esas características, yo creo que de pronto existe una genética inherente y que debemos mantenerla.**

**(e)** Uno es, el que conserva, uno es el que transmite, uno es el que influye en el convivir de su conglomerado, todo lo que hace usted tiene interés en su conglomerado y va creando un espacio en el cual se desenvuelve, pero gracias a que usted ha podido conservar sus propias raíces que son las de su conglomerado.

**(d) Una raíz social, una raíz histórica una raíz nacional ecuatoriana. Ya pues muchas gracias maestro**



UNIVERSIDAD DE CUENCA