

**UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA  
ESCUELA DE MUSICA  
FACULTAD DE ARTES**



**Tema: “Cañari Jazz”**

TESINA

Para optar el Grado Académico de Licenciado en Instrucción Musical.

**Autor: JUAN CARLOS SOLANO CHUMA**

**Tutor: JORGE TRIANA**

CUENCA – ECUADOR

**2011**

## **Resumen.**

La presente tesina está enfocada a la música étnica de la provincia del Cañar, específicamente a un ritmo denominado “chaspishka,” la misma que se origina mediante la hibridación entre la cultura Inka y la española.

En la actualidad la interpretación de este fenómeno musical está desapareciendo por la falta de difusión, investigación, medios de comunicación masiva y músicos que han estudiado académicamente, pues al conocer otras culturas se olvidan de sus raíces. Para que este género musical (chaspishka) trascienda y se universalice, creo conveniente la hibridación (Fusión) entre los motivos melódicos e instrumentos autóctonos de la música del Cañar, con la armonía contemporánea del Jazz y el wolrd music, creando de esta forma un estilo musical nuevo y propio del Ecuador.

La obra que hemos fusionado se denomina “chaspishka” tradicional de la provincia del Cañar, para su hibridación hemos respetado la estructura original del chaspishka y dentro de esto le hemos incluido un elemento que es propia del jazz, la improvisación, con la creación de esta fusión

pretendemos abrir nuevas puertas a la música ecuatoriana, en especial a la música autóctona del Cañar.

El producto final de esta tesina es la fusión que le he denominado “*Cañarí Jazz*”, y como muestra de ello a continuación, ejemplificaré la instrumentación andina utilizada: Quena, Bombo y Zampoña y para la instrumentación Jazz se utilizó el Saxofón Tenor, Guitarra, Piano, Bajo acústico y Batería acústica.

## Índice.

	Nº de Página
Resumen.....	2,3
Índice.....	3
Introducción.....	4, 5
<b>Capítulo I</b>	
Etnomúsica: Elementos y signos de la cultura cañari y su territorialidad.....	6 al 16
<b>Capítulo II</b>	
Análisis de dos obras Jazz Ecuatorianas.....	17 al 25
<b>Capítulo III</b>	
Hibridación de la música cañarí con la armonía jazz....	26 al 44
Conclusión.....	45
Anexos.....	46 al 66
Bibliografía.....	67al 69

## Introducción.

La música étnica de la provincia del Cañar, “tiene una gran trascendencia cultural, ya que se origina mediante la mezcla, primero con la cultura Inca y luego con la española”<sup>1</sup>. En épocas de la conquista Inka, la música tenía un sentido místico, pues las empleaban para la adoración y agradecimiento a su Dios (Taita Inti) por las buenas cosechas otorgadas. Las festividades e interpretaciones musicales giraban basándose en el ciclo agrícola (Fechas específicas en donde los cañaris siembran cosechan y tratan la tierra), entonces, la música Cañari siendo un tesoro cultural tiende a desaparecer poco a poco, por la falta de investigación, difusión musical, emigración de los indígenas cañaris, a otros continentes y de los medios masivos de comunicación que distorsionan el pensamiento étnico, de esta manera la música cañari siendo parte de la música tradicional del Ecuador está perdiendo fuerza.

Para poder solucionar este problema creo necesario la fusión de los motivos melódicos étnicos, con la armonía y orquestación de la música contemporánea, como ya sucedió

---

<sup>1</sup> Revista aniversario Unidad educativa del instituto Quilloac, Yachay Ñan, 2005.

con otros estilos musicales como la salsa, jazz, blues, etc. esto ayudará a ser más agradable al oído humano, facilitando su difusión y manteniendo vigente el género “chaspishka”. De esta forma también se estará aportando al PachaKutik, (como dice Fernando Buen DÍA en su página Web, es la transición en donde aparecen nuevos fenómenos culturales)<sup>2</sup>, es un periodo en donde nuevas corrientes musicales, nuevas alternativas artísticas aparecen, apuntando a un nuevo porvenir, en donde no solo la música pop será comercial, sino en donde exista una equidad de géneros musicales.

---

<sup>2</sup> Web. America Libre (en línea), Fernando Buen DÍA, Ecuador: el mito Andino, 28 de Octubre de 2010,11:00.

## CAÑARI - JAZZ.

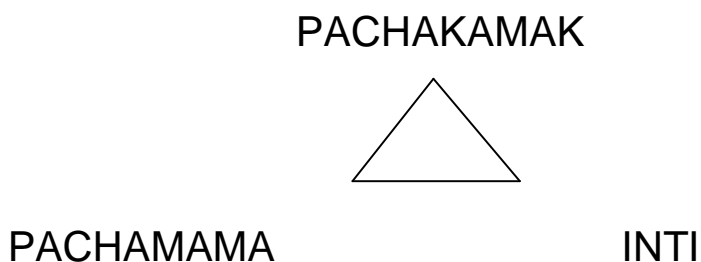
### Capítulo I.

#### 1.1 Etnomúsica: Elementos y signos de la cultura cañari y su territorialidad.

Para inmiscuirse en la cultura cañarí específicamente en la música, es necesario tener presente el pensamiento del “Runa” (hombre) cañarí. La filosofía andina se basa en el respeto mutuo entre los elementos que habitan en el planeta tierra y fuera de ella (galaxia), ya que para el Runa toda materia tiene vida. Esto parece algo complicado de entender, condicionalmente desde edades tempranas nos han educado que las rocas, montañas, el sol, el agua etc. son elementos inertes, pero hoy en día existe algunas hipótesis sobre estos, como es el caso del Lic. “Masaru Emoto, quien realizó ciertos experimentos con el agua, comprobando que el líquido cambia de color dependiendo al ambiente donde se encuentre. Frente a un recipiente con agua puso música tranquila y en el otro, sonidos de palabras obscenas y de maldad, mediante un analizador de resonancia magnética, una cámara fotográfica y el agua en estado sólido (hielo), comprobó que en el primer recipiente los cristales del líquido fueron hermosos y coloridos, mientras que en el otro, la

imágenes no eran agradables.”<sup>3</sup> Esto nos da mucho de que pensar, pues ¿será que el agua siente?, como decía, es una hipótesis que está siendo tratada en la actualidad. Además, no debemos olvidar que la gran mayoría de los elementos del planeta tierra, están conformados por agua e incluso nuestro cuerpo está compuesto por una gran cantidad de la misma. Entonces, dentro de la filosofía andina el cuerpo está formado por cuatro elementos principales: Fuego (calor del cuerpo), aire (oxígeno), tierra (minerales del cuerpo) agua (liquido del cuerpo), estos elementos que para muchas culturas son inertes para el mundo andino tienen vida y por esto los mismos son muy valorados y respetados.

Además de lo ya expuesto, el pensamiento del “Runa” se basa en una trilogía del mundo andino, como nos explica Germán Rodríguez en su libro “La sabiduría del Cóndor”, la cual se grafica a continuación.




---

<sup>3</sup> MASARO Emoto, “Mensajes del Agua.pdf ( En línea),13/febrero/2011/21:30.

En la cima de la pirámide tenemos a **Pachakamak**, la que es dentro de la filosofía andina el padre creador, **Pacha mama** la madre naturaleza, e **Inti** el Sol.

Esta trilogía cañarí, tiene una esencia vital para la creación del hombre (Runa cañari), ya que Pachakamak es el creador del Inti, quien será el centro del sistema solar y a su alrededor girará la Pachamama o la madre tierra. Aclaremos que el Sol para los cañaris es su Dios, pues sin la existencia del mismo no existiría el sistema solar y por lo tanto no hubiese vida en el planeta tierra, es por este motivo según la cultura cañari el Dios supremo es el Sol, pues gracias a sus rayos solares las plantas germinan, el agua cumple con su ciclo y al hombre da su existencia. En otras palabras la Luz del “Inti” es el “calor esencial para la vida.”<sup>4</sup>

Basándose en narraciones e hipótesis, “Los cañaris provienen de la parte central de América hace 10.000 años antes de Cristo. Los mismos que emigraron en tribus poblando el “Abya – yala” (Pueblos de América del sur atravesados por la cordillera de los Andes) de norte a sur, creando de esta manera grandes civilizaciones.”<sup>5</sup> Dichos habitantes llegaron por vía marítima y subieron por las orillas del río Zhamzhan para crear el “Hatun Cañar”. Desde tiempos

---

<sup>4</sup> RODRIGUEZ, Guerman, “La sabiduría del condor”, Abya-Yala, Ecuador, 1999. Pág. 71

<sup>5</sup> GARZÓN Mario, “Cañar Capital Arqueológica del Ecuador Evolución Cultural”, Offset Color Cuenca, Ecuador, 2002. Pág.9.



atrás y hasta la época actual, la cultura cañarí celebra fiestas muy importantes, comenzando desde el “Kulla Raymi (celebrada en enero) en donde festejaban la fertilidad tanto de la tierra como de la mujer, Kapak Raymi (celebrada en diciembre) en esta festividad, los habitantes realizan la conexión cósmica con Pachamama, la tercera fiesta fue el Pawcar Raymi ( en marzo) se celebra la plenitud de relación entre personas y naturaleza, el Inti Raymi ( Celebrada en junio), es la última fiesta del año en donde se toma la energía del Inti yaya, (Abuelo sol)”<sup>6</sup>. Se debe aclarar que el calendario Ritual no estaba basado dentro del calendario gregoriano. Gonzalo Suarez dice, “Los Incas habían establecido un sistema de trabajo, que pesaba sobre los súbditos, convertían las faenas de labranza del campo en fiestas y regocijos.”<sup>7</sup> A igual que los Inkas, los cañaris tenían sus propios ritos, uno de los ritos que se ha tratado de conservar es la música y danza del “cuchunchi, este acto ceremonial se realizaba para invocar a la Pachamama, Diosa de la cosecha y de la fertilidad. Otra de las danzas es el”Antacitua”, que fue una danza guerrera que se celebraba en el mes de julio.”<sup>8</sup>

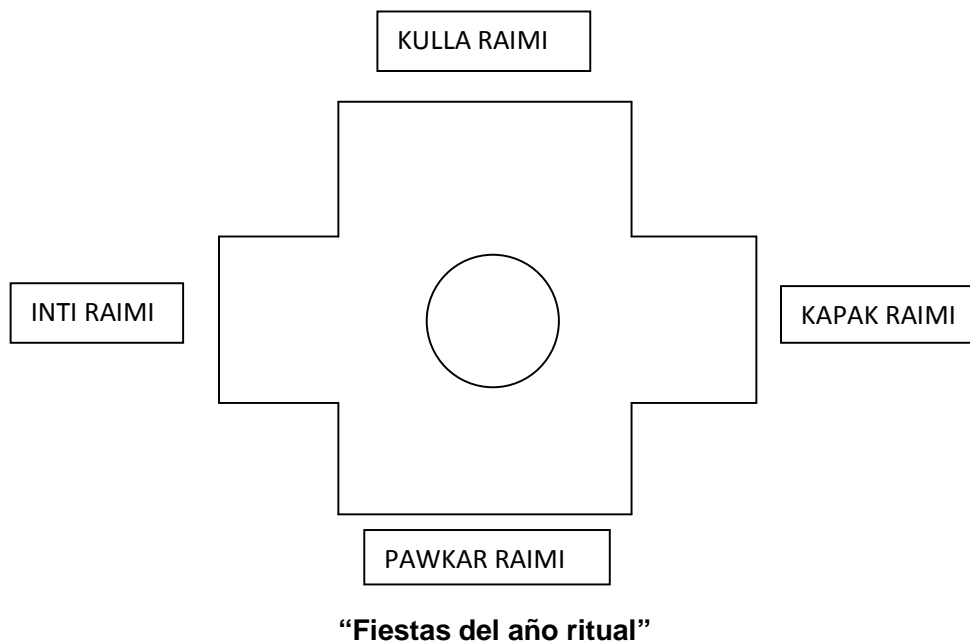
---

<sup>6</sup> QUINDI Pichizaca Andrés, “Kichwa Shimita Yachakushunchik”, 2009, pág. 10.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ Suarez, Federico, “Historia general de la república del Ecuador”, Ed., casa de la cultura Ecuatoriana; Quito, 1969, vol. I.Pág, 225.

<sup>8</sup> “Los Cañaris 1”Biblioteca campesina, servicio La Salle de Promoción Rural, Cañar, Ecuador, 1996.Pág, 43.

Es en estos ritos y danzas tanto antes y después de la conquista Inka, en donde las melodías cañaris denominadas “Chaspishka” tienen su florecimiento.



## 1.2 El fenómeno social, la globalización del jazz y sus fusiones en la actualidad.

A finales del siglo XIX la música jazz, era interpretada por músicos negros en la ciudad de Nueva Orleans, pero hoy en día este fenómeno se ha extendido de una manera imparable que se empieza a notar claramente la globalización de este género musical. Perico Sambeat dice en una entrevista “Hace 15 o 20 años, todo el mundo pensaba que los músicos Jazz tenían que ser negros y norteamericanos. Quién iba a

pensar que pudiera existir tantos solistas en Latinoamérica o Europa, cada uno desarrollando su propio estilo”<sup>9</sup>

El jazz nacido en New Orleans, desde sus inicios siempre ha estado en constante renovación y fusión con otros estilos musicales, pero los puntos más notorios para que hoy en día sea el jazz que escuchamos, fue en los años “cuarenta con la música cubana; a finales de los cincuenta con el rhythm el blues y el soul; en los sesenta con la música brasileña que dio lugar al bossa nova, y en los setenta con el jazz rock que nace el disco de Miles Davis: “In a Silent Way”.<sup>10</sup> “Desde finales del siglo XX el jazz apareció como un gran aporte para la cultura occidental, ya que a partir de él y en él, se llevaron a cabo muchas de las manifestaciones conceptuales más importantes de la modernidad artística.”<sup>11</sup> Debemos tomar en cuenta a España, fue el país en donde el jazz tardó más tiempo en difundirse, “Cuando el Jazz surcaba Europa, España fue el único país que le dio la espalda al Jazz, por razones diversas que tenían mucho que ver con el aislamiento político del país,”.<sup>12</sup> Según el ensayo de Iglesias, “después del enfrentamiento militar de 1898, en donde

---

<sup>9</sup> CHEMA Martinez, El apais (En línea), *Buenos Aires*, 6pm, 5/Noviembre/2010.

<sup>10</sup> Apoloibaco, Los Estilos del Jazz Fusión ( En línea), 9pm, 5/Noviembre/2010.

<sup>11</sup> PRADA Hernan, “Panorama integral del Jazz, como música, como fenómeno Cultural y Social, y como un Arte del siglo XX, Dinámico e Intuitivo, Tradicional y Cosmopolita” ( En línea)., México, Diciembre del 2006, 5/Noviembre/2010, 23:00pm

<sup>12</sup> Apoloibaco, El jazz en España ( En línea), España, 6/Noviembre/2010, 5Am.

España perdió las relaciones con estados Unidos tardaron tres décadas para que se cristalice”<sup>13</sup> Es por este motivo que “las corrientes musicales del jazz se trasladaron a otros lugares como Francia, Los Países Bajos, Italia, Dinamarca, Bélgica, entre otros”<sup>14</sup> .

El jazz latino al igual que otros géneros musicales fue producto de la hibridación entre las células rítmicas del cinquillo francés y de la clave cubana, pero el que más aportó a esta hibridación fue la clave cubana. “Algunos músicos como el pianista Eddie Palmieri mencionan que, para que sea verdaderamente Latin Jazz, en la sección rítmica no debe faltar el piano, la percusión cubana (Timbales, congas, bongo) y el contrabajo que debe acompañar con el ritmo denominado Tumbao. En 1940 es donde el jazz latino toma fuerza, ya que en new Orleans el trompetista cubano Mario Bausa compuso la obra Tanga, mientras que en el mismo año en la habana, músicos Jazz ya habían empezado a improvisar sobre ritmos cubanos. Es por este motivo que el latin Jazz tuvo su origen en New Orleans y en Cuba.”<sup>15</sup>

Con respecto a América del sur, los jazzistas han hibridado el jazz con ritmos propios de cada país, bien sea con el Latin

---

<sup>13</sup> IGLESIAS Ivan, El Jazz y la Propaganda entre España y Estados Unidos, de la segunda guerra mundial a la guerra fría ( En línea), Universidad de Valladolid, 6/Noviembre/2010, 6Am.

<sup>14</sup> Apoloibaco, El jazz en España ( En línea), España, 6/Noviembre/2010, 5Am.

<sup>15</sup> RODRIGUEZ Manuel Antonio, “Jazz Latino( En línea)”, 18/02/2011/16:30

Jazz o el Jazz de Nueva Orleans, entre los más destacados tenemos a: Robertho Menescal (Brasil), Diego Figueiredo (Brasil) y Gabriel Grossi (Brasil). Para adentrarme a mi objetivo de estudio citaré a ciertos grupos y personajes que han logrado fusionar la música Andina con el Jazz, unos respetando el formato andino (Quena, Zampoña, Bombo) y otros que han conservado células rítmicas tradicionales. Tenemos a Danilo Rojas Quartet (Bolivia), Andeswing (Bolivia), Jackets Jazz Projects (Bolivia), Kimza Bop (Bolivia), Manuel Miranda (Perú), Aukijazz (Bolivia), Bolivia Jazz (Bolivia), Mariela Condo (Ecuador), Jazzta (Ecuador), Pies en la tierra (Ecuador), Yagé jazz (Ecuador) y los Andes jazz (Bolivia).

### **1.3 Hibridación Cultural, y nuevos géneros musicales en el siglo XXI en Ecuador.**

**Hibridación.-** “Son procesos socioculturales en las que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.”<sup>16</sup>

“No hay duda de que hibridaciones existían desde hace mucho tiempo atrás, y se han multiplicado espectacularmente desde el siglo XX. Como es el caso de matrimonios mestizos,

---

<sup>16</sup> GARCIA Néstor, Noticias resientes sobre Hibridación ( En línea),Revista transcultural de música, Universidad Autónoma Metropolitana, México. 6/Noviembre/2010

figuras indígenas y santos católicos como el caso del *Umbanda* brasileño. Melodías étnicas, ligadas a rituales de un grupo que se han entrelazado con música clásica y contemporánea, en el mismo caso del jazz que se ha fusionado con la salsa,”<sup>17</sup>



Imagen de uno de los integrantes de la tribu Tjos (Papúa-Nueva Guinea) luciendo “extraños adminículos” en su nariz.<sup>18</sup>

Los ejemplos anteriores son un claro ejemplo de hibridación así como ha sucedido y sucede en otros continentes, la música Ecuatoriana está siendo también fusionada con la armonía alternativa del Jazz, pero ¿esto afecta la esencia, el aura de la música Ecuatoriana? Según Raimon, integrante fundador de la banda Pies en la tierra, “Ninguna discusión es inútil, siempre se puede sacar algo de provecho de cualquier opinión. Diferentes tipos de música de otros países han

---

<sup>17</sup> GARCIA Néstor, Noticias resientes sobre Hibridación ( En línea),Revista transcultural de música, Universidad Autónoma Metropolitana, México. 6/Noviembre/2010

<sup>18</sup> Memecio, Hibridación Cultural (En línea), Evolución cultural, prolongación de la biológica. De cómo la selección cultural se suma a la natural. 6/Noviembre/2010

tomado elementos de fuera y eso ha hecho que se enriquezcan, la música brasileña tomó armonías de jazz para hacer bossa nova y fue un elemento totalmente positivo. El jazz nació de la fusión ¿qué hubiera pasado con el jazz si se quedaba como música folclórica de Nueva Orleans?, no existiría Charlie Parker, ni Jazz Rock, fusión, o Latin jazz, entonces no veo por qué no pueda suceder lo mismo con la música ecuatoriana. Si ya tenemos ciertos elementos que son tradicionales y le sumamos a eso otras cosas, vengan de donde vengan no importa, si sigue sonando a música ecuatoriana, entonces estamos en un camino correcto.”<sup>19</sup>

En realidad la cita anterior engloba los aspectos importantes de una hibridación musical. La hibridación nos ayuda a crear un estilo nuevo adaptable a la sociedad consumista de la modernidad, la armonía musical exquisita del Jazz abre nuevas puertas y senderos para músicos ecuatorianos, pues nos ayuda a tener nuevas visiones musicales, conservando el aura de la música ecuatoriana. Entonces, al realizar una hibridación de la música cañarí con la armonía moderna, no estaría menospreciando a la cultura cañarí, lo contrario estamos valorando y tratando de que el universo entero aprecie su música, ¡es que no queda de otra!, la música

---

<sup>19</sup>Microtono, Pies en la tierra apunta a lo propio (En línea),Blablabiando. 6/Noviembre/2010

cañarí al ser almacenada en museos mediante bancos de archivos sería también un gran aporte, pero a estas melodías solo las conocería el administrador del museo y unos pocos lectores interesados en esta cultura, por ende, tiene que ser el músico quien se encargue de difundir y hacer que este ritmo trascienda, garantizando su propagación durante siglos. La solución para que el “chaspishka” se adapte a la época es mediante la fusión musical, con lo mencionado no estoy diciendo que mi trabajo de investigación está garantizando la creación de un estilo musical que trascienda y que se pueda lucrar de ello, ya que la creación de un estilo musical toma varios años o siglos para tomar su forma definitiva, este trabajo sería un primer paso con respecto al Jazz Cañari.



“Umbanda; hibridación religiosa entre la religión cristiana, africana y nativa del Brasil.”<sup>20</sup>

<sup>20</sup> “Día de Umbanda en Brasil”, Himajina (en línea), 26 de Enero del 2011, 16:00.



## Capítulo II.

### Análisis de dos obras Jazz Ecuatorianas.

#### 2.1 Sangre de drago.



“Imagen de la banda de Jazz Pies en la tierra”<sup>21</sup>

**Banda:** Pies en la tierra

**Álbum:** Partes de

**Integrantes:** Cayo Iturralde. (Bajo)

Carlos Albán. (Marimba)

Pepe Germán. (Batería)

Raimon Rovira. (Piano)

**Músicos invitados para este álbum:**

Perico Sambeat (Saxoalto y soprano)

Fabricio Cifuentes (guitarra)

Milton Castañeda (Quena)

---

<sup>21</sup> Pies en la tierra, My space( En línea),15:58, 8 de febrero del 2011,

### 2.1.1 Semiótico.

Para realizar este análisis creo necesario describir un poco de su historia. La banda nace en el 2004, en sus inicios estaba conformada por el bajista Cayo Iturralde, Pepe Germán en la batería y Raimon Rovira en el piano. Carlos Alban se suma luego con un aire de percusión que define el estilo a la banda. Sus obras se basan en sus melodías propias fusionadas con ritmos ecuatorianos y latinoamericanos.

Cayo Iturralde menciona acerca de este álbum que “muchas de sus melodías son de aire ecuatoriano y cuando se complementa con el ritmo, suena ecuatoriano. En este último disco pusimos compases ternarios (3/4,6/8,11/16) y marimba que le dan un sabor nacional. La armonía que usamos es moderna, el tipo de progresiones, modales, se presta para hacer cosas más étnicas. Todo ese contexto rítmico, armónico y melódico te permite que suene nacional.”<sup>22</sup>

“Sangre de drago en sus inicios fue un popurrí (varias ideas musicales), luego fue entrelazado dando un sentido musical a la obra, Iturralde menciona que él no bautizo la obra y fue el baterista Pepe Germán quien lo hizo”<sup>23</sup>

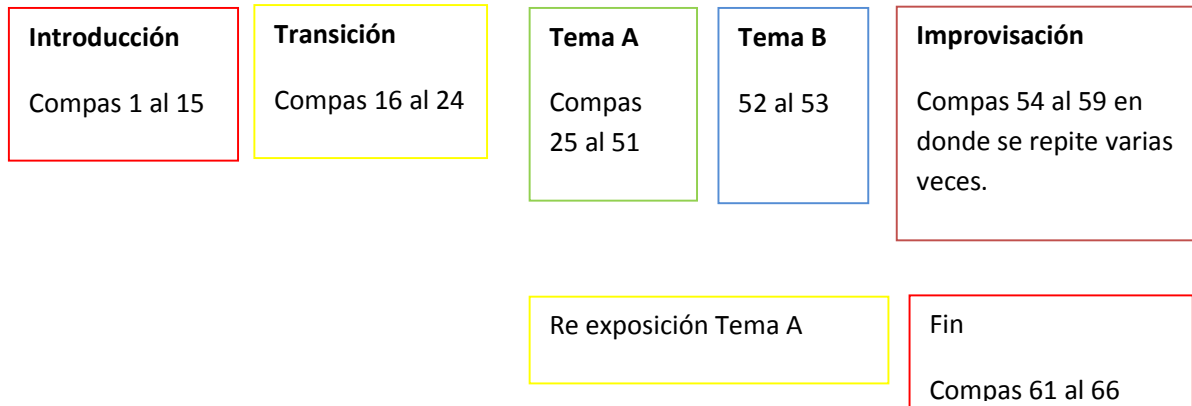
---

<sup>22</sup> Microtono, Pies en la tierra apunta a lo propio (En línea),Blablabiando. 29/enero/2011/11:30

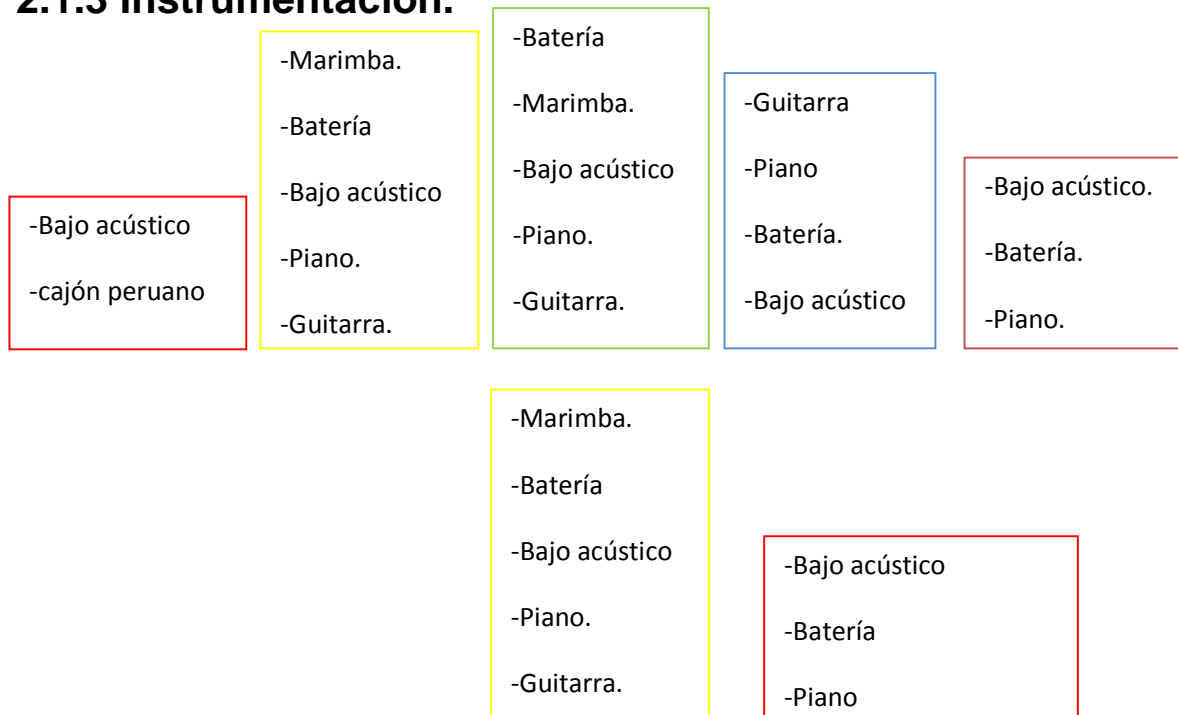
<sup>23</sup> Entrevista a Cayo Iturralde.

## 2.1.2 Estructura Formal.

### Anexo 1. Partitura de la obra.



## 2.1.3 Instrumentación.



**Nota:** La instrumentación del Cd tiene ciertos cambios con respecto al formato instrumental de la partitura.

### 2.1.4 Dinámica.



### 2.1.5 Compas:

Según la partitura su compas varia; en el compas numero 1, utiliza el compas de 6/8, en el compas numero 17, utiliza el compas de 11/16, pero en toda la obra es el compas de 6/8 el que predomina.

## 2.2 ARI NINKA KAMA (Hasta que digas sí)

**Autor:** Enrique Males

**Voz:** Mariela Condo.

**Trompeta:** Kiinch Degrate

**Piano:** Daniel Mancero

**Bateria:** Ernesto Karolys

**Bajo:** Toño Cepeda.

**Instrumentos Andinos:** Rumiñahui Cachimuel.

### 2.2.1 Semiótico.

Para realizar el análisis semiótico, veo necesario conocer el pensamiento estético del autor, de la cantante y el arreglista de la obra a analizar, ya que estos elementos son necesarios para encontrar el aura en esta obra.

Enrique Males tiene más de 40 años de ser músico autodidacta, que canta en homenaje a sus ancestros “(sonidos precolombinos), el tema de su música se enfoca a la naturaleza y al agradecimiento a la vida.”<sup>24</sup> El Antropólogo Patricio Guerrero con respecto a la música de este autor comentó: “la música de Enrique nos invita a retornar al sagrado círculo de nuestra existencia y comenzar a buscar su verdadero sentido, nos recuerda que es hora de empezar a vivir, trata de hacernos entender que las cosas materiales no son vitales para nuestra existencia”<sup>25</sup>.

Debemos tener presente también que Males soporto y fue testigo del racismo en el Ecuador, ya que en tiempos atrás sus padres fueron servidores de gente que marginaban a los indígenas. Sin duda Males en sus canciones expresa su raíz quichua, la sencillez de vida y el maltrato contra los

---

<sup>24</sup> Hoy.com.ec, Un canto a la vida en voz del Amauta Enrique Males (En línea), 7/11/2010.

<sup>25</sup> Ahora en Quito.com, La vida artística de Enrique Males en documental (En línea), 31/01/2011.

indígenas de tiempos pasados que aun están latiendo en su corazón.



*“Enrique males, Cantos y cuentos de la paz en homenaje al Día Internacional por la Paz y la no violencia en Perú.”<sup>26</sup>*

Por otro lado, la cantante Mariela Condo también tiene raíz indígena, desde muy pequeña escucho cantar a su abuela ritmos tradicionales de su tierra (Chimborazo). Condo tiene un respeto grande por las culturas del Ecuador, en una entrevista realizada en la revista virtual Exib Musica comentó, “las expresiones musicales étnicas de muchas regiones de América son desconocidas, incluso para sus propios habitantes y pienso que más aún lo es para Europa. Hay mucha cultura musical viva todavía por ahí, que no ha sido lo suficientemente difundida como para poder conocerla de verdad; por lo tanto, en mi opinión, considero que esa música étnica, tradicional, indígena o negra necesita ser más

---

<sup>26</sup> El zorro de abajo, Cantos y cuentos de la paz el comunero Enrique Males (En línea), 31/01/2011.

difundida.”<sup>27</sup> Esto nos hace notar claramente el porqué estos artistas tratan de fusionar el Jazz con la música autóctona del Ecuador, pues el objetivo y visión es promover una nueva manifestación, tratar de demostrar una forma de arte que aún no se ha explorado.

Una singular característica de esta obra es la interpretación en lengua quichua, pues la misma Condo comenta “La música puede y debe atravesar muchas fronteras. ¿Cuántas veces nosotros hemos escuchado música en inglés o cualquier otro idioma que no entendemos y sin embargo no dejamos de sentir la música y su mensaje más allá de las palabras?”<sup>28</sup>



“Imagen de Mariela Condo”

El lengua Quichua que nuestros “taitas” (Abuelos) nos han heredado, está siendo fomentado poco a poco, en época de la conquista española todas las costumbres y tradiciones del

<sup>27</sup> Exib Musica, Mariel Condo (En línea), 7/11/2010.

<sup>28</sup> Exib Musica, Mariel Condo (En línea), 7/11/2010.

pueblo quichua fueron prohibidos en su totalidad con el objeto de introducir sus tradiciones y olvidar las nuestras, pero hoy en la época moderna y gracias a los medios de comunicación, se puede hacer saber que este idioma aun se ha conservado y que se toma de ayuda a las corrientes musicales de mayor aceptación en nuestro medio, para su difusión.

El ritmo original de la obra Ari Ninka kama fue Yumbo, el arreglista de la obra es el compositor Daniel Mancero, según la entrevista realizada “Mancero extendió la armonía (naturalmente pentafónica) hacia el sistema tradicional de armonía funcional. Finalmente, creó también algunas prestaciones modales.”<sup>29</sup> El autor del arreglo comentó también lo siguiente: “Lo que buscamos expresar con el trabajo fue la “hibridación” contemporánea de las culturas. El movimiento nacionalista cayó, a nivel mundial, en un “producción artesanal”, dando a entender nuestra música como algo simplemente exótico, y por tanto fascinante; sin embargo, lejos de la artesanía (que es expresión con un viraje comercial), está el arte puro; con o sin conseguirlo, buscamos eso.”<sup>30</sup>

---

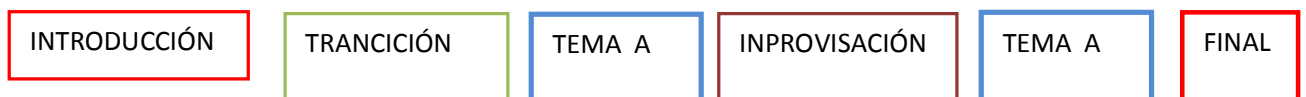
<sup>29</sup> Daniel Mancero “Face Book en línea”, 18 de enero 2011, 17:43

<sup>30</sup> Daniel Mancero “Face Book en línea”, 21 de enero 2011, 16:00



De todo lo descrito anteriormente no cabe duda manifestar que están encaminados a una hibridación contemporánea, pero siempre tratando de conservar el misticismo étnico, con el objetivo de fortalecer, comercializar y difundir la música étnica ecuatoriana.

### 2.2.2 Estructura Formal.



### 2.2.3 Instrumentación.



### 2.2.4 Dinámica:



## Capítulo III.

### Hibridación de la música cañarí con la armonía jazz.

Para una mejor comprensión de la hibridación a realizar analizaré la música original chaspishka.

**Obra a fusionar:** Ñukapa kushkallawanta.

**Autor:** Tradicional del Cañar.

**Instrumentos:** Quena, guitarra acústica, bombo, violín, voz masculina.

### 3.1 Análisis de la obra a fusionar.

#### 3.1.1 Letra en quichua.

Ñukapa kushkallawanta  
sisanchishka muchiku.

Ñukapa kushkallawanta  
sumak sarsillachiska.

Ñukapa kushkallawanta  
sumak puka wallkaku

Ñukapa kushkallawanta  
sumak puka wallkaku.

Ñukapa kushkallawanta  
sumak waira pachallik

Ñukapa kushkallawanta  
sumak waira pachallik

Ñukapa kushkallawanta  
sumak kullki tupuku

Ñukapa kushkallawanta  
sumak kullki tupuku

Ñukapa kushkallawanta  
sumak sisa talpaku.

Ñukapa kushkallawanta  
sumak sisa talpaku.

Ñukapa kushkallawanta  
kata pachallishkata.

Ñukapa kushkallawanta  
kata pachallishkita.

Ñukapa kushkallawanta  
sumaimana churashka

Ñukapa kushkallawanta  
sumamaimana churashka

Ñukapa kushkallawanta  
sumak shitaridita.

Ñukapa kushkallawanta  
sumak shitaridita.

Ñukapa kushkallawanta  
sisanchista muchiku.

Ñukapa kushkallawanta  
sisanchista muchiku.

Ñukapa kushkallawanta  
sumaimana sarcillo

Ñukapa kushkallawanta  
sumaimana sarcillo

Ñukapa kushkallawanta  
sumaimana wallkita

Ñukapa kushkallawanta  
sumaimana wallkita.

### 3.1.2 Traducción al español:

De lo que yo mismo te di,  
tienes un hermoso  
sombrero de cinta

De lo que yo mismo te di,  
tienes un hermoso arete.

De lo que yo mismo te di,  
tienes hermosos colgantes  
rojos.

De lo que yo mismo te di,  
tienes un hermoso collar  
rojo.

De lo que yo mismo te di,  
tienes un hermoso collar  
rojo.

De lo que yo mismo te di,  
tienes un hermoso chale  
para el viento.

De lo que yo mismo te di,  
tienes un hermoso chale  
para el viento.

De lo que yo mismo te di,  
tienes un hermoso listón de  
plata.

De lo que yo mismo te di,  
tienes un hermoso listón de  
plata.

De lo que yo mismo te di,  
tienes una hermosa blusa  
bordada

De lo que yo mismo te di,  
tienes una hermosa blusa  
bordada

De lo que yo mismo te di,  
llevas puesto el rebozo.

De lo que yo mismo te di,  
llevas puesto el rebozo.

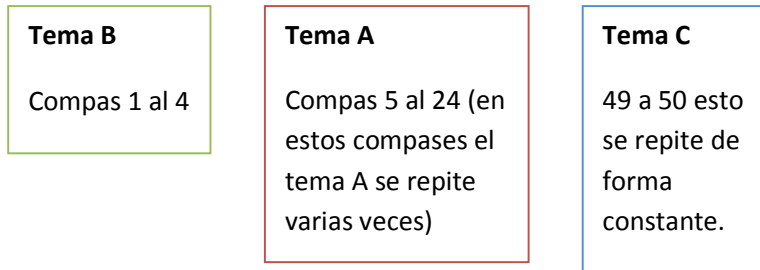
De lo que yo mismo te di,  
llevas puesto un hermoso  
traje.

Con lo que yo mismo te di,  
andas coqueteando.

**Anexo 2:** Partitura de la obra.

### 3.1.3 Forma.

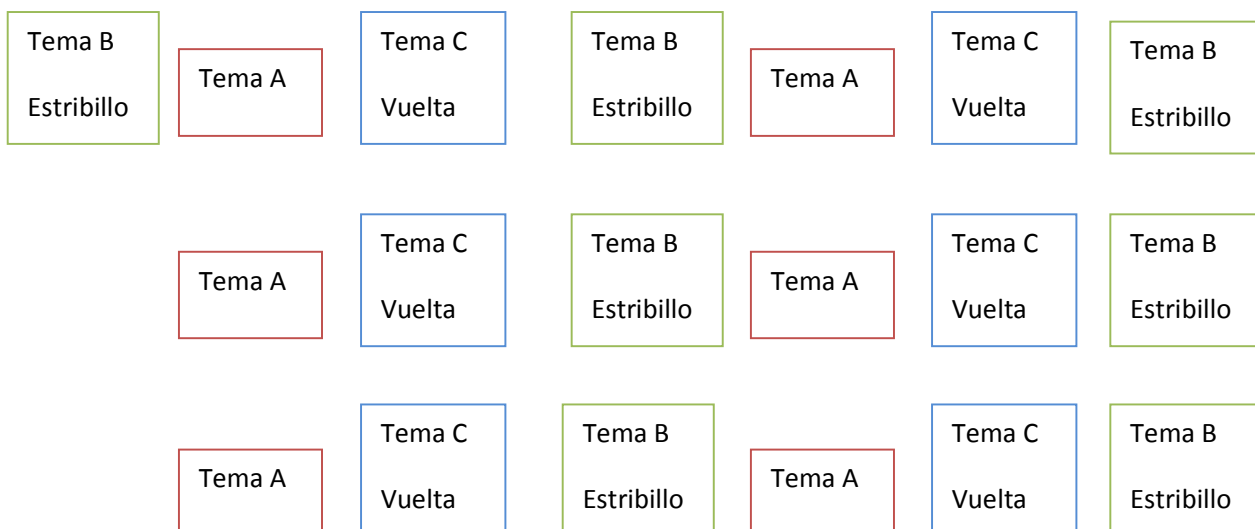
La forma original de la obra a fusionar es Ternario:

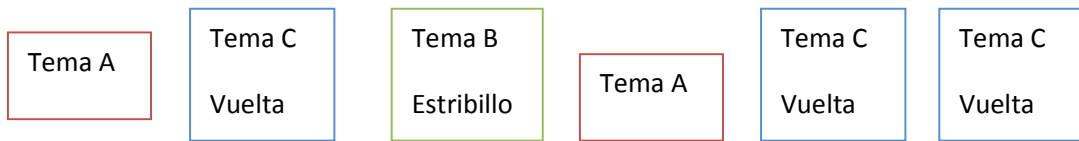


Se debe aclarar que la misma melodía citada en cada compas, se vuelve a repetir durante toda la obra, entonces sería innecesario citar los compases siguientes, lo único que varia es la letra de la obra.

### 3.1.4 Estructura de la obra.

La vuelta, (en este caso el tema B) es tomada como una introducción, como sucede en muchas de las canciones ecuatorianas.





### 3.1.5 Instrumentación del chaspishka:



La instrumentación anterior se repite en cada tema sin ninguna variación.

### 3.1.6 Dinámica y compas.

Esta obra carece de dinámica, ya que las canciones étnicas son interpretadas dependiendo al estado de ánimo de los músicos.

**Compas:** 6/8

### 3.2 Obra Chaspishka fusionada “Cañari Jazz.”

Score

Chaspishka ♩ = 140

*"Ñukapa Kushcallawanta"*

Etnico cañari D.R  
 Orquestación: Juan C. Solano Chuma

Flute *mf*

Panpipes

Tenor Sax. *mf*

Acoustic Guitar

Am7(9) D7(9) Bm7(b5) E7(#9) Am7(9) D7(9) Bm7(b5) E7(#9)

Piano *mf*

Acoustic Bass *mf*

Drum Set *mf*

©jumandy

Ñukapa Kushcallawanta

2 Vuelta



The musical score is arranged for a band and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Starts with a dynamic marking of *f* (forte).
- P.P. (Percussion):** Starts with a dynamic marking of *f* (forte).
- T. Sx. (Saxophone):** Remains silent throughout this section.
- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar):** Features a series of chords: Cmaj7, Am7, Dm7(9), Fmaj7, Cmaj7, Cmaj7, Am7, Dm7(9), Dm7(9), and Cmaj7.
- Pno. (Piano):** Starts with a dynamic marking of *f* (forte) and later changes to *mp* (mezzo-piano).
- A.B. (Bass):** Starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).
- D. S. (Drums):** Starts with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano).

©jumandy



Ñukapa Kushcallawanta

3



17

Fl.

P.P.

T. Sax. *mp*

Ac. Gtr. *mf* *mp* C maj7(9) Am7(9) Dm7(9) F maj7(9)

Pno. *mf* *mp* C maj7(9) Am7(9) Dm7(9) F maj7(9) C maj7(9) Am7(9) Dm7(9) F maj7(9)

A.B. *mf* *mp*

D. S. *mp* swing

©jumandy

Ñukapa Kushcallawanta

4

25

Fl.

P.P.

T. Sx.

Ac. Gtr.

25

Cmaj7(13) Fmaj7(9) Bm7(11) Em7(b11) E7(13) Cmaj7 Fmaj7 Bm7(11) Em7(b11)

Pno.

25

A.B.

25

D. S.

swing

©jumandy

Ñukapa Kushcallawanta

5

33

Fl. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

P.P. *mf* *mp* *mf*

T. Sx.

Ac. Gtr. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*  
Em7 Am6(9) Em7 Am6(9) Em7 Am6(9)

Pno. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

A.B. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

D. S. *mp* *mf*

©jumandy

Ñukapa Kushcallawanta

6

**Allegro** (M.M. ♩ = c. 140)

Am7 F7(13) E7(#9) Am7 Bm7(b5) E7(#9)

Fl. *mp* improv. 3ra vez

P.P. *mp* improv. 2da vez

T. Sx. *mp* Improv. 1ra vez

Ac. Gtr.

Pno. *mp*

A.B. *mp*

D. S. *mp* Swing

©jumandy

### Ñukapa Kushcallawanta

7

**Chaspishca** ♩ = 140

50

Fl.

P.P.

T. Sax. *mf*

Ac. Gtr. *mf*

Pno. *mf*

A.B. *mf* *swing*

D. S.

Cmaj7(9) Am7(9) Dm7(9) Fmaj7(9)

Cmaj7(9) Am7(9) Dm7(9) Fmaj7(9) F6

Cmaj7(9) Am7(9) Dm7(9) Fmaj7(9)

©jumandy

Juan Carlos Solano Chuma

Ñukapa Kushcallawanta

8



Fl. *mp*

P.P.

T. Sx.

Ac. Gtr.

Pno. *mp*  
 Am7(9) Fmaj7(9) Bm7(11) Em7(b11) E7(13) Am7(9) Fmaj7(9) Bm7(11) Em7(b11) E7(13)

A.B. *mp*  
*swing*

D. S. *mp*

Ñukapa Kushcallawanta

66

Fl. *mf* *mp* *mf*

P.P. *mf*

T. Sx.

Ac. Gtr. *mf* *mp* *mf*

Pno. *mf* *mp* *mf*  
Em7 Am6(9) Em7 Am6(9) Em7 Am6(9)

A.B. *mf* *mp* *mf*

D. S. *mp*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Ñukapa Kushcallawanta'. It consists of seven staves. The Flute (Fl.) part starts at measure 66 with a melody of eighth notes, alternating dynamics of mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The Percussion (P.P.) part is mostly silent, with a melodic line of eighth notes starting at measure 66. The Saxophone (T. Sx.) part is silent throughout. The Acoustic Guitar (Ac. Gtr.) part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, alternating dynamics of mf and mp. The Piano (Pno.) part features a complex accompaniment with chords and arpeggios, with dynamics of mf and mp. The Bass (A.B.) part plays a melodic line of eighth notes, alternating dynamics of mf and mp. The Drums (D. S.) part is mostly silent, with a few notes at the end of the piece.

Ñukapa Kushcallawanta

10

74

Fl. *mf*

P.P. *mf*

T. Sx.

Ac. Gtr. *mf* Cmaj7 Am7 Dm7(9) Fmaj7 Cmaj7 Cmaj7 Am7 Dm7(9) Fmaj7 Cmaj7 Dm7(b5) Gm7 *mf*

Pno. *mf* *mp* *mp* *mf* Dm7(b5) Gm7

A.B. *mf* *mp*

D. S. *mf* *mp* *mf*



Ñukapa Kushcallawanta

11

83

Fl.

P.P.

T. Sx.

Ac. Gtr.

Pno.

A.B.

D. S.

Modulación

Cm7

Cm7

A<sup>b</sup>maj7(9)

Dm7(add 9)

Cm7

A<sup>b</sup>maj7(9)

Dm7(add 9)

Cm7

Cm7(add 9)

A<sup>b</sup>maj7(9)

Dm7(add 9)

Fm7(add 9)

Dm7

Cm7

A<sup>b</sup>maj7(9)

Dm7(add 9)

swing

Ñukapa Kushcallawanta

12



Fl. <sup>91</sup>

P.P.

T. Sx.

Ac. Gtr. <sup>91</sup>  
 Fm7(add9)

Pno. <sup>91</sup>  
 Fm7(add9) A<sup>b</sup>maj7(9) Fm7(add9) B<sup>b</sup>maj7(9) Em7(b11) E7(13) Cmaj7(9) Fmaj7(9)

A.B. <sup>91</sup>  
 swing

D. S. <sup>91</sup>

Ñukapa Kushcallawanta

13

99

Fl. *f*

P.P.

T. Sx. *f*  
Improvisación

Ac. Gtr. *f*

Pno. *f*  
E<sup>b</sup>maj7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>m6(9) E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>m6(9) E<sup>b</sup>7

A.B. *f*

D. S. *mp*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Ñukapa Kushcallawanta'. The score is arranged for a band consisting of Flute (Fl.), Percussion (P.P.), Saxophone (T. Sx.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Piano (Pno.), Bass (A.B.), and Drums (D. S.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score begins at measure 99. The Flute, Acoustic Guitar, and Bass parts feature melodic lines with slurs and accents, marked with a forte (*f*) dynamic. The Percussion part is mostly silent, with some rhythmic activity in the later measures. The Saxophone part is marked 'Improvisación' and consists of a series of slanted lines, also marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, marked with a forte (*f*) dynamic. The Drums part features a simple rhythmic pattern, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



Ñukapa Kushcallawanta

14

Musical score for Ñukapa Kushcallawanta, measures 107-110. The score is arranged for the following instruments: Flute (Fl.), Percussion (P.P.), Trumpet (T. Sx.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Piano (Pno.), Bass (A.B.), and Double Bass (D. S.).

Measure 107: Flute, Percussion, Acoustic Guitar, and Piano (right hand) play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a half note C5. The Piano (left hand) plays a chord of A minor 6/9 (A4, C4, E4, G4, B4).

Measure 108: Flute, Percussion, Acoustic Guitar, and Piano (right hand) play a melodic line starting with a quarter note C5, followed by quarter notes D5 and E5, and a half note F5. The Piano (left hand) plays a chord of A minor 6/9 (A4, C4, E4, G4, B4).

Measure 109: Flute, Percussion, Acoustic Guitar, and Piano (right hand) play a melodic line starting with a quarter note F5, followed by quarter notes G5 and A5, and a half note B5. The Piano (left hand) plays a chord of A minor 6/9 (A4, C4, E4, G4, B4).

Measure 110: Flute, Percussion, Acoustic Guitar, and Piano (right hand) play a melodic line starting with a quarter note B5, followed by quarter notes C6 and D6, and a half note E6. The Piano (left hand) plays a chord of A minor 7 (A4, C4, E4, G4, B4).

## **Conclusión:**

En la actualidad todas las culturas del mundo están sometidas a cambios, es por eso que el camino más lógico para que la música étnica pueda difundirse, es mediante la hibridación musical o fusión musical, con la hibridación no se está tratando de destruir la música étnica, sino lo contrario, se está tratando de fortalecer y hacer que la música étnica se adapte a la sociedad actual. Sin el cambio e innovación de estas melodías ancestrales es seguro que después de unos cuantos años llegarán a desaparecer. Por este motivo en el presente trabajo se ha fusionado una melodía cañari, con la succulenta y trascendental armonía y orquestación del Jazz, conservando en toda la obra la melodía, los instrumentos y el ritmo original del Chaspishka, dando como resultado final el “Cañarí Jazz”.

**ANEXO 1:**

**Sangre de Drago**

Carlos Iturralde

♩ = 60

Dm9 A<sup>b</sup>m(maj7) Fm(maj7) A<sup>b</sup>M7 Em(maj7) D<sup>b</sup>m(maj7) Fm(maj7) B Maj7 G<sup>#</sup>m9 G<sup>or</sup> C7sus(<sup>b</sup>9)

Electric Bass

Electric Bass

Piano

Marimba

Guitar

2

[Title]

Chord progression: B Maj7, B<sup>b</sup> sus4, F/A, A<sup>b</sup> min6, G m7, E<sup>b</sup> m7/G<sup>b</sup>, F<sup>♯</sup>

9 2

E.B.

E.B.

Pno.

Mrb.

Gtr.

16

E.B.

E.B.

Pno.

Mrb.

Gtr.

[Title]

3

Musical score for measures 20-23, featuring five staves: E.B. (Electric Bass), E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), Mrb. (Maracas), and Gtr. (Guitar). The score is in 6/8 time and includes first and second endings. The first ending is marked with a '1' and the second ending with a '2'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Musical score for measures 24-27, featuring five staves: E.B. (Electric Bass), E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), Mrb. (Maracas), and Gtr. (Guitar). The score is in 6/8 time and includes first and second endings. The first ending is marked with a '2' and the second ending with a '1'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.



4

[Title]

The musical score consists of five staves: two for Double Bass (E.B.), one for Piano (Pno.), one for Maracas (Mrb.), and one for Guitar (Gtr.).

- Measures 27-29:**
  - E.B. (Top):** Treble clef, mostly rests.
  - E.B. (Bottom):** Bass clef, rhythmic accompaniment.
  - Pno.:** Treble clef, chords; Bass clef, rhythmic accompaniment.
  - Mrb.:** Bass clef, rhythmic accompaniment.
  - Gtr.:** Treble clef, rhythmic accompaniment.
  - Chords (Piano/Guitar):** Dm11, C7sus4, B<sup>b</sup>13sus4, A7sus(<sup>b</sup>9).
- Measures 30-32:**
  - E.B. (Top):** Treble clef, mostly rests.
  - E.B. (Bottom):** Bass clef, rhythmic accompaniment.
  - Pno.:** Treble clef, chords; Bass clef, rhythmic accompaniment.
  - Mrb.:** Bass clef, rhythmic accompaniment.
  - Gtr.:** Treble clef, rhythmic accompaniment.
  - Chords (Piano/Guitar):** A7(<sup>b</sup>5#9), Dm11, C7sus4, B<sup>b</sup>13sus4, A7sus(<sup>b</sup>9), A7(<sup>b</sup>5#9).

[Title]

5

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 33. The first system covers measures 33 to 36, and the second system covers measures 37 to 40. The instruments are Electric Bass (E.B.), Piano (Pno.), Maracas (Mrb.), and Guitar (Gtr.).

**System 1 (Measures 33-36):**

- Chord Progression:** Dm11, C7sus4, B<sup>b</sup>M7, A7sus<sup>b</sup>9, D<sup>b</sup>M7(#11), E<sup>b</sup>M7(#11), FM7(#11), GM7(#11), A<sup>b</sup>M7(#11).
- Staff 1 (E.B.):** Treble clef, mostly rests.
- Staff 2 (E.B.):** Bass clef, rhythmic eighth-note pattern.
- Staff 3 (Pno.):** Treble and bass clefs, rhythmic eighth-note accompaniment.
- Staff 4 (Mrb.):** Bass clef, rhythmic eighth-note pattern.
- Staff 5 (Gtr.):** Treble clef, rhythmic eighth-note pattern.

**System 2 (Measures 37-40):**

- Chord Progression:** B<sup>b</sup>M7(#11), B<sup>b</sup>7sus4.
- Staff 1 (E.B.):** Treble clef, rests.
- Staff 2 (E.B.):** Bass clef, rhythmic eighth-note pattern.
- Staff 3 (Pno.):** Treble and bass clefs, rhythmic eighth-note accompaniment.
- Staff 4 (Mrb.):** Bass clef, rhythmic eighth-note pattern.
- Staff 5 (Gtr.):** Treble clef, rhythmic eighth-note pattern.

Measures 39 and 40 in both systems feature first and second endings, indicated by '1, 2' above the notes.

6

[Title]

The musical score is arranged in a system with four staves. The top staff is labeled 'E.B.' and contains a treble clef with a whole rest. The second staff is also labeled 'E.B.' and contains a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is labeled 'Pno.' and contains a grand staff with a treble clef and a bass clef, with a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is labeled 'Mrb.' and contains a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is labeled 'Gtr.' and contains a treble clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The score starts at measure 42 and continues to measure 45. There are three measures in each system. The first measure of each system has a '3' above it, indicating a triplet. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. There are circled symbols at the end of each system.

[Title]

7

49

E.B.

E.B.

Pno.

Mrb.

Gtr.

*D.S. al Coda*

52

E.B.

E.B.

Pno.

Mrb.

Gtr.

52 Dm11 C7sus4 B<sup>b</sup>13sus4 A7sus(<sup>b</sup>9) A7(<sup>b</sup>5#9) X4 D<sup>b</sup>M7(#11) FM7(#11) E<sup>b</sup>9sus4 E<sup>b</sup>13sus(<sup>b</sup>9) *D.S. al Coda*

52 Dm11 C7sus4 B<sup>b</sup>13sus4 A7sus(<sup>b</sup>9) A7(<sup>b</sup>5#9) X4 D<sup>b</sup>M7(#11) FM7(#11) E<sup>b</sup>9sus4 E<sup>b</sup>13sus(<sup>b</sup>9) *D.S. al Coda*

*D.S. al Coda*

8

[Title]

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 58 to 61, and the second system covers measures 62 to 65. The instruments are E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), Mrb. (Mridangam), and Gtr. (Guitar). Chord symbols are provided above the staves.

**System 1 (Measures 58-61):**

- Measure 58: E.B. and Pno. have a whole rest. Mrb. and Gtr. have a slash indicating a rhythmic pattern.
- Measure 59: Chord symbols are  $E^b7sus(b9)$  (E.B.),  $\emptyset$  (Pno.),  $\emptyset$  (Mrb.), and  $\emptyset$  (Gtr.).
- Measure 60: Chord symbols are Dm9 (E.B.), Dm9 (Pno.), and Dm9 (Gtr.).
- Measure 61: Chord symbols are A $^b$ m(maj7) (E.B.), A $^b$ m(maj7) (Pno.), A $^b$ m(maj7) (Mrb.), and A $^b$ m(maj7) (Gtr.).

**System 2 (Measures 62-65):**

- Measure 62: Chord symbols are A $^b$ M7 (E.B.), A $^b$ M7 (Pno.), and A $^b$ M7 (Gtr.).
- Measure 63: Chord symbols are Em(maj7) (E.B.), Em(maj7) (Pno.), and Em(maj7) (Gtr.).
- Measure 64: Chord symbols are D $^b$ m(maj7) (E.B.), D $^b$ m(maj7) (Pno.), and D $^b$ m(maj7) (Gtr.).
- Measure 65: Chord symbols are Fm(maj7) (E.B.), Fm(maj7) (Pno.), and Fm(maj7) (Gtr.).

**System 3 (Measures 66-69):**

- Measure 66: Chord symbols are B Maj7 (E.B.), B Maj7 (Pno.), and B Maj7 (Gtr.).
- Measure 67: Chord symbols are A/B $^b$  (E.B.), A/B $^b$  (Pno.), and A/B $^b$  (Gtr.).
- Measure 68: Chord symbols are A/B $^b$  (E.B.), A/B $^b$  (Pno.), and A/B $^b$  (Gtr.).
- Measure 69: Chord symbols are A/B $^b$  (E.B.), A/B $^b$  (Pno.), and A/B $^b$  (Gtr.).

## ANEXO 2

### Ñukapa KushKallawanta

Score

Chaspishka ♩ = 175

Tradicional del Cañar  
 Transcripción : Juan Carlos Solano Chuma

The musical score is arranged in five systems, each with five staves. The instruments are: Voz (Voice), Violin (Vn.), Quena, Guitarra (Gtr.), and Bombo Chicoteada (Bom. chicot.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The score includes first and second endings for several instruments. Chord markings for the guitar include D<sup>b</sup>, F<sup>m</sup>, and B<sup>b</sup>m. A 'Vuelta' section is indicated in the Violin part. The score concludes with double bar lines and repeat signs.

2 Ñukapa KushKallawanta

27

Voz

Ñu ka pa kus ka lla wa ta

Vln.

Quena

Gtr. Fm D<sup>b</sup> Fm B<sup>b</sup>m

Bom. chicot.

35

Voz

si san chish ka mu chi ku Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak sar ci lla chish ka Ñu ka pa kus ka lla wan ta

Vln.

Quena

Gtr. Fm B<sup>b</sup>m Fm

Bom. chicot.

43

Voz

su mak pu ka wall ka ku Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak pu ka wal ka ku

Vln.

Quena

Gtr. B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m Fm Fm

Bom. chicot.

Ñukapa KushKallawanta

3

51

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Bom. chicot.

60

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Bom. chicot.

69

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Bom. chicot.

Fm D<sup>b</sup> Fm B<sup>b</sup>m

Fm B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m

Fm B<sup>b</sup>m Fm Fm Fm



4 Ñukapa KushKallawanta

78

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Bom. chicot.

Fm B<sup>b</sup>m Fm

87

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Bom. chicot.

B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m

96

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Bom. chicot.

Fm Fm Fm

Ñukapa KushKallawanta

5

105

Voz

Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak wai ra pa cha lik Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak wai ra pa cha lik

Vln.

105

Quena

Fm B<sup>b</sup>m

105

Gtr.

Bom. chicot.

113

Voz

Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak cull ki tu pu ku Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak cull ki tu pu ku

Vln.

113

Quena

Fm B<sup>b</sup>m

113

Gtr.

Bom. chicot.

121

Voz

Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak cull ki tu pu ku Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak si sa tal pa ku

Vln.

121

Quena

Fm B<sup>b</sup>m

121

Gtr.

Bom. chicot.

6

Ñukapa KushKallawanta

129

Voz

Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak si sa tal pa ku

Vln.

Quena

Gtr.

Fm B<sup>b</sup>m Fm Fm Fm

Bom. chicot.

137

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Fm B<sup>b</sup>m Fm

Bom. chicot.

146

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m

Bom. chicot.

Ñukapa KushKallawanta

7

155

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Bom. chicot.

Fm Fm Fm

163

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Bom. chicot.

Fm B<sup>b</sup>m Fm

Nu ka pa kus ka lla wan ta ka ta pa cha llish ka ka Nu ka pa kus ka lla wan ta

171

Voz

Vln.

Quena

Gtr.

Bom. chicot.

B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m

ka ta pa cha llish ka ka Nu ka pa kus ka lla wan ta su mai ma na chu rash ka Nu ka pa kus ka lla wan ta

8

Ñukapa KushKallawanta

179

Voz

su mai ma na chu rash ka

Vln.

Quena

Gtr.

Fm Fm Fm

Bom. chicot.

187

Voz

Vln.

Quena

Fm B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m

Gtr.

Bom. chicot.

196

Voz

Vln.

Quena

Fm B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m Fm

Gtr.

Bom. chicot.

Ñukapa KushKallawanta

9

205

Voz

Vln.

Quena

Gr. Fm Fm Fm

Bom. chicot.

213

Voz

Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mak shi ta di ri ta Ñu ka pa kus ka lla wan ta

Vln.

Quena

Gr. Fm B<sup>b</sup>m Fm

Bom. chicot.

227

Voz

su mak shi ta di ri ta Nu ka pa kus ka lla wan ta si san chish ka mu chi ku Ñu ka pa kus ka lla wan ta

Vln.

Quena

Gr. B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m

Bom. chicot.

10 Ñukapa KushKallawanta

229

Voz

si san chis ka mu chi ku

Vln.

Quena

Gr.

Bom. chicot.

237

Voz

Vln.

Quena

Gr.

Bom. chicot.

245

Voz

Vln.

Quena

Gr.

Bom. chicot.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Ñukapa KushKallawanta'. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 229 and includes a vocal line with the lyrics 'si san chis ka mu chi ku'. The instrumental parts include Violin (Vln.), Quena, Guitar (Gr.), and Bombo chico (Bom. chicot.). The second system starts at measure 237, and the third system starts at measure 245. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with various chords (Fm, Bbm) indicated above the staff. The bombo chico part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The violin and quena parts have melodic lines that complement the vocal line. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor).

Ñukapa KushKallawanta

11

253

Voz

Vln.

Quena

Gtr. Fm Fm Fm

Bom. chicot.

261

Voz

Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mai ma na sar ci llo Ñu ka pa kus ka lla wan ta

Vln.

Quena

Gtr. Fm B<sup>b</sup>m Fm

Bom. chicot.

269

Voz

su mai ma na sar ci llo Ñu ka pa kus ka lla wan ta su mai ma na wall ki ta Ñu ka pa kus ka lla wan ta

Vln.

Quena

Gtr. B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m

Bom. chicot.



12

Ñukapa KushKallawanta

277

Voz

su mai ma na wall qui ta

Vln.

277

Quena

277

Gr.

Fm Fm Fm

Bom. chicot.

285

Voz

Vln.

285

Quena

285

Gr.

Fm B<sup>b</sup>m Fm

Bom. chicot.

293

Voz

Vln.

293

Quena

293

Gr.

B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m Fm B<sup>b</sup>m

Bom. chicot.

293

Ñakapa KuskKallawanta

13

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for Voice (Voz), which contains rests. The second staff is for Violin (Vln.), showing a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff is for Quena, also containing rests. The fourth staff is for Guitar (Gtr.), featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes with a chord progression of Fm, Fm, and Fm. The bottom staff is for Bombo chico, providing a steady bass line with eighth notes. The score is marked with a 3/8 time signature and a key signature of one flat (Bb).

## Bibliografía.

- **LORAINE** Blaxter, **CHRISTINA** Hughes, **MALCOLM** Tight, “Como se hace una investigación”, Editorial gedisa, España, 1996
- **BUSTO DHUTURBURU José Antonio:** “Perú Incaico”; Librería Studium s.a. Perú, 1988.
- **COBAS ANDRADE Carlos Andrade:** “Instrumentos Musicales populares Registrados en Ecuador”; tomo II Banco Central del Ecuador.
- **GONZÁLEZ SUAREZ, Federico:** “Historia General de la república del Ecuador”; Ed. Casa de la cultura Ecuatoriana; Quito, 1969; vol. I.
- **PALMA AGUIRRE Boris:** “Cosmovisión Andina Una aproximación a la religiosidad Andina”; Abya -Yala. Quito, 1988.
- **ZARUMA Luis Bolibar,** “Identidades del Hatun Cañar atraves de su folklore”, Cañar.
- **RODRIGUEZ,** Guerman, “La sabiduría del condor”, Abya-Yala, Ecuador, 1999.
- **GARZÓN** Mario, “Cañar capital arqueológica del Ecuador evolución cultural”, Offset Color Cuenca, Ecuador, 2002.

- **QUINDI** Pichizaca Andrés, “Kichwa Shimita Yachakushunchik”, 2009, pág. 10.
- **RODRIGUEZ**, Guerman, “La sabiduría del condor”, Abya-Yala, Ecuador, 1999.

### **Bibliografía de ampliación.**

“Arte y Sabiduría de las Culturas originarias”; Inti Raymi del 2005, cañar, 2005.

-Video documental sobre la historia del Jazz.

-Naquet Luck, “Revista Cuaderno del Jazz N° 106” Mayo 2008.

-Entrevista al Máster. Marco Pichazaca conocedores de la Cultura Cañari. Perteneciente a la provincia del Cañar.

-Entrevista a Carlos Iturralde músico Jazz del Ecuador.

-Entrevista a Daniel Mancero Músico Jazz del Ecuador.

### **Sitios web de interés.**

-CHEMA Martinez, El apais ( En línea), *Buenos Aires* ,

-Apoloibaco, Los estilos del Jazz fusión ( En línea),

-PRADA Hernan, “Panorama integral del Jazz, como

- música, como fenómeno

- Cultural y Social, y como un arte del siglo XX,
- dinámico e intuitivo,
- tradicional y cosmopolita” ( En línea)., México, diciembre del 2006.
- Exhib Musica, Mariel Condo (En línea), 7/11/2010.
- Daniel Mancero “Face Book en línea”, 18 de enero 2011, 17:43
- Microtono, Pies en la tierra apunta a lo propio (En línea),Blablabiando. 29/enero/2011/11:30
- Apoloibaco, El jazz en España ( En línea), España,
- Web. America Libre (en línea), Fernando Buen Día, Ecuador: el mito Andino, 28 de Octubre de 2010,11:00.
- MASARO Emoto, “Mensajes del Agua.pdf ( En línea),13/febrero/2011/21:30.