



Facultad Internacional de Comunicación e Industrias Culturales

Carrera de Música

Tema:

Composición de cinco temas de géneros tradicionales ecuatorianos en kichwa.

**Trabajo de Titulación para la obtención del Título de Licenciatura en Artes
Musicales y Sonoras**

Presentado por:

Karen Mishel Toapanta Tonato

Tutor:

Mgs. Luis Eguiguren

Quito, octubre de 2024

Resumen

El presente trabajo de titulación tiene como objetivo principal componer cinco temas musicales en géneros ecuatorianos utilizando la lengua kichwa. Esto es significativo porque se crearán composiciones originales en esta lengua ancestral, con la intención de destacar la cotidianidad y la lucha de la mujer indígena tanto en el contexto cultural-étnico como en la sociedad mestiza ecuatoriana.

Esta investigación utiliza un enfoque cualitativo no experimental para explorar y describir las características y fenómenos relacionados con la composición musical en kichwa. Además, busca abordar el problema de la escasa difusión de la música en kichwa en los medios de comunicación ecuatorianos, especialmente en las emisoras de radio. La investigación personal realizada reveló que las producciones musicales tradicionales en idiomas nativos tienen menos audiencia en comparación con otros géneros más populares como el pop, el jazz y el reguetón. Esto representa un riesgo para la supervivencia del kichwa en Ecuador. Las técnicas cualitativas utilizadas, permiten una exploración profunda y contextualizada del fenómeno estudiado, asegurando que las composiciones resultantes sean culturalmente auténticas y relevantes.

En resumen, este trabajo busca contribuir a la preservación y promoción de la lengua y cultura kichwa a través de la música, así como visibilizar y empoderar a las mujeres indígenas a través de la expresión artística y musical.

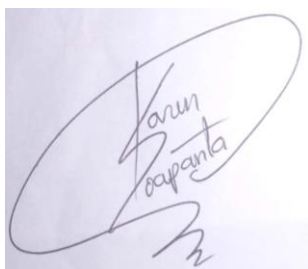
Palabras Clave: música en kichwa, géneros tradicionales, composición inédita, origen del kichwa

Declaración De Aceptación De Norma Ética Y Derechos

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en este ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura dentro de la institución, a la vez que autorizo el uso comercial de mi obra a la Universidad Hemisferios, siempre y cuando se me reconozca el cuarenta por ciento (40%) de los beneficios económicos resultantes de esta explotación.

Además, me comprometo a hacer constar, por todos los medios de publicación, difusión y distribución, que mi obra fue producida en el ámbito académico de la Universidad Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee.

A handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature is stylized and appears to read 'Karen Mishel Toapanta Tonato'. There is a small mark below the signature.

Karen Mishel Toapanta Tonato

CI 0202489498

Dedicatoria

A mi José Amable, mi papá, quien influenció en mí el interés hacia la música por medio del servicio a Dios.

A mi querida Edelina, mi madre y consejera, por ser el mayor apoyo y encomendarme a Dios en tus oraciones, por no rendirte en medio de los desiertos dolorosos por los has tenido que pasar. Por todas la lagrimas derramadas, preocupaciones, enojos y más..... me faltaría la vida para recompensarte por todo lo que has hecho por mí.

A mis hermanos, Nelly, Saúl, Nicole, Aracely, Samar, Esdras y Enoc, a ustedes por haber influenciado en mí el amor y la responsabilidad de ser la casi hermana mayor. De cierto modo han sido el empuje para lograr lo que un día empezó como un sueño. Los quiero mucho.

Agradecimiento

Primeramente, a mi Padre Celestial, por darme oportunidades grandiosas durante toda mi vida y haberme permitido conocer a personas espectaculares en el trascurso académico y en la vida, En especial a Marcia Vasco, mi amiga y tutora académica, por brindarme su tiempo y apoyo emocional, psicológico y económico cuando más lo necesitaba.

A todos los que de alguna manera apoyaron con sus conocimientos y acciones a la elaboración de este trabajo: Luis Eguiguren, por sus valiosos conocimientos y aportaciones; Sayri Toaza y José Toapanta, por sus valiosas aportaciones en la hermosa lengua kichwa e interés hacia la perseveración y valoración de esta lengua; Lorena Pérez, directora de Bienestar Universitario, por su apoyo incondicional.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Resumen | 2 |
| Declaración De Aceptación De Norma Ética Y Derechos | 3 |
| Dedicatoria..... | 4 |
| Agradecimiento | 5 |
| Introducción..... | 12 |
| Objetivo General..... | 16 |
| Objetivos Específicos | 16 |
| Capítulo I. Historia Del Origen Del Kichwa..... | 19 |
| Origen De La Lengua Kichwa | 19 |
| Origen de la lengua kichwa en el Ecuador..... | 19 |
| El Kichwa en la época colonial ecuatoriana. | 21 |
| Capítulo II. Descripción De los Géneros Musicales del Cancionero “Kampak Ilatik kuyarik” - Valórate A Ti Mismo | 24 |
| Géneros Musicales Ecuatorianos | 24 |
| El danzante..... | 24 |
| Diferentes denominaciones..... | 24 |
| El Sanjuanito..... | 26 |
| Origen..... | 26 |
| Yumbo..... | 27 |
| Otras determinaciones..... | 27 |
| Fox incaico..... | 28 |
| Capítulo III. Descripción y Análisis De Las Composiciones En kichwa | 31 |
| Kichwa Shimika Mishkimikan..... | 31 |
| Descripción de la obra..... | 31 |
| Análisis..... | 34 |

| | |
|-----------------------------|------------|
| Warmikunami Kanchik..... | 35 |
| Descripción de la obra..... | 35 |
| Análisis..... | 39 |
| Pansaleñita..... | 40 |
| Descripción de la obra..... | 40 |
| Análisis..... | 43 |
| Sisaku | 44 |
| Descripción de la obra..... | 44 |
| Análisis..... | 48 |
| Ecuador Sapikunamanta..... | 49 |
| Descripción de la obra..... | 49 |
| Análisis..... | 51 |
| Anexos..... | 53 |
| Conclusiones | 169 |
| Referencias..... | 170 |

Índice De Gráficos E Imágenes

| | |
|--|----|
| Gráfico 1. Célula rítmica de El Danzante | 25 |
| Gráfico 2. Célula rítmica del Sanjuanito..... | 26 |
| Gráfico 3. Célula rítmica del Yumbo..... | 27 |
| Gráfico 4 Célula rítmica del Fox Incaico..... | 30 |

COMPOSICIÓN DE CINCO TEMAS DE GÉNEROS TRADICIONALES ECUATORIANOS EN KICHWA.

Autor Karen Mishel Toapanta Tonato

Correo electrónico kmtopantat@estudiantes.uhemisferios.edu.ec

Resumen

El presente trabajo de titulación tiene como objetivo principal componer cinco temas musicales en géneros ecuatorianos utilizando la lengua kichwa. Esto es significativo porque se crearán composiciones originales en esta lengua ancestral, con la intención de destacar la cotidianidad y la lucha de la mujer indígena tanto en el contexto cultural-étnico como en la sociedad mestiza ecuatoriana.

Esta investigación utiliza un enfoque cualitativo no experimental para explorar y describir las características y fenómenos relacionados con la composición musical en kichwa. Además, busca abordar el problema de la escasa difusión de la música en kichwa en los medios de comunicación ecuatorianos, especialmente en las emisoras de radio. La investigación personal realizada reveló que las producciones musicales tradicionales en idiomas nativos tienen menos audiencia en comparación con otros géneros más populares como el pop, el jazz y el reguetón. Esto representa un riesgo para la supervivencia del kichwa en Ecuador. Las técnicas cualitativas utilizadas, permiten una exploración profunda y contextualizada del fenómeno estudiado, asegurando que las composiciones resultantes sean culturalmente auténticas y relevantes.

En resumen, este trabajo busca contribuir a la preservación y promoción de la lengua y cultura kichwa a través de la música, así como visibilizar y empoderar a las mujeres indígenas a través de la expresión artística y musical.

Palabras Clave: música en kichwa, géneros tradicionales, composición inédita, origen del kichwa

Abstract

The main objective of this thesis is to compose five musical pieces in Ecuadorian genres using the Kichwa language. This is significant because original compositions will be created in this ancestral language, with the intention of highlighting the daily life and struggles of indigenous women both in the cultural-ethnic context and in Ecuadorian mestizo society.

This research employs a non-experimental qualitative approach to explore and describe the characteristics and phenomena related to musical composition in Kichwa. Additionally, it seeks to address the issue of the limited dissemination of Kichwa music in Ecuadorian media, especially on radio stations. Personal research revealed that traditional musical productions in native languages have less audience compared to more popular genres such as pop, jazz, and reggaeton. This poses a risk to the survival of Kichwa in Ecuador. The qualitative techniques used allow for an in-depth and contextualized exploration of the studied phenomenon, ensuring that the resulting compositions are culturally authentic and relevant.

In summary, this work aims to contribute to the preservation and promotion of the Kichwa language and culture through music, as well as to raise awareness and empower indigenous women through artistic and musical expression.

Keywords: Kichwa music, traditional genres, original composition, Kichwa origins

Introducción

El presente trabajo de titulación trata sobre la composición musical de cinco temas de géneros ecuatorianos en la lengua kichwa que busca aportar a la creación de música en este idioma. Tiene relevancia por cuanto en el país la creación de obras musicales en lengua ancestral es muy poco y menos aún con la temática planteada que busca poner en evidencia la cotidianidad y la lucha de la mujer indígena, tanto en el contexto cultural-étnico como en la sociedad mestiza ecuatoriana.

Según la Agencia de Regulación y Control de las Telecomunicaciones, tras los últimos datos arrojados en marzo del año 2017, 1046 son las emisoras de radios que existen en el Ecuador de las cuales 149 emisoras son de amplitud modulada (AM) y 897 emisoras de frecuencia modulada (FM) (*Radios FM Online de Ecuador*, s. f.) en la cual, pocas son las emisoras que transmiten programas y música en kichwa en algún momento de su programación, por ejemplo:

1.- HCJB en su programa de fines de semana desde las 5:00 am a 6:00 am en “QRZ Programación Kichwa” y “Pakary programación en kichwa”.

2.- Jatari en su programa de fines de semana desde las 18:00 pm a 20:30 pm en el programa “Jatarishum”.

3.- Ilumán en su programa de lunes a viernes desde las 4:00 am a 22:00 pm en sus programas: “Rikcharishun”, “Shimi Willachik”, “Andina Pacha”, “Ñukanchik Kawsay”; “Shunku Rimay” y “Shimi Willachik”.

Por lo tanto, este proyecto podría en un futuro cercano, contribuir a la producción de música con ritmos tradicionales en kichwa, ya que será un material válido para ser grabado y difundido en las radios, redes sociales y las plataformas digitales.

El soporte sobre el cual se realiza este trabajo es en primer lugar que su autora tiene conocimientos en composición y géneros musicales ecuatorianos y un equipo de trabajo bilingüe para la creación de letra y música. Adicionalmente, es novedoso y original porque los temas junto a sus letras y partituras se presentarán en un cancionero llamado “**Kampak Ilatik kuyarik**” (Valórate a ti mismo). Tanto los poemas y la música son inéditas. Además, estarán escritas en kichwa, acompañadas de letras que aporten a la autoestima de la mujer indígena.

Por otra parte, existe un interés que sustenta este proyecto en este idioma y es porque es la lengua de los padres de la autora, don José Toapanta y doña María Tonato; lo que le da una dimensión mayor y que deriva a la importancia de abonar a la composición de música tradicional en la lengua kichwa. Además, es sabido que la niñez, la adolescencia y la sociedad ecuatoriana en general escucha principalmente canciones en inglés y otros idiomas lo que puede generar a un futuro cercano, que se pierda la música tradicional en lengua ancestral y peor aún, menosprecio para la cultura e identidad indígena ecuatoriana. Se busca, por tanto, poner de manifiesto la belleza que tiene nuestra música y los idiomas de nuestros pueblos indígenas. Es de esta manera que el aporte de este trabajo beneficiará principalmente a las comunidades de habla kichwa, a la mujer y a la sociedad en general.

En definitiva, el realizar este trabajo implica una investigación profunda de la lengua, la cultura, la música y el contexto de la mujer kichwa parlante y su situación social.

Planteamiento del problema

Al investigar diferentes plataformas digitales de difusión musical, se puede observar que, a nivel global, las producciones tradicionales en idiomas nativos tienen menos audiencia en comparación con géneros como el pop, jazz, electrónica y reguetón. Esto se evidencia en

el hecho de que ninguna canción en kichwa de género tradicional se encuentra en el top de las diez canciones más reproducidas tanto en YouTube como en Spotify.

En el caso de Ecuador, la mayoría de nuestros niños, jóvenes y adolescentes e incluso adultos están escuchando distintos géneros musicales en diferentes idiomas. Según Gráficos Ecuador, el top de las cien canciones más escuchadas a nivel nacional en el año 2021 incluye los siguientes géneros: pop, rock, k-pop, country, jazz, blues, metal, entre otros, (Harts Ecuador, 2021). Se puede evidenciar que incluso en los diferentes medios de comunicación, plataformas importantes como Spotify y YouTube, la transmisión de canciones en kichwa es baja. Esto nos muestra que el kichwa en el Ecuador podría estar en riesgo de desaparecer.

Así mismo, este trabajo es importante por la necesidad urgente de reivindicar a la mujer kichwa hablante y las mujeres en general. A nivel latinoamericano, según las noticias de la ONU publicadas en su página web, la mayoría de las mujeres son afectadas, ya sea a nivel económico por la falta de ingresos para sustentarse, como psicológicamente por la desigualdad de género que hay en la sociedad; esto se puede evidenciar claramente en los salarios bajos porque las mujeres están ganando un veinte por ciento menos que los hombres, la violencia y vulnerabilidad (Noticias ONU, 2021). La mayoría de las mujeres enfrentan desafíos significativos, tanto en términos económicos como psicológicos. Por tales razones, las composiciones musicales tendrán diferentes temáticas que ponen de relieve estas problemáticas.

Con lo antes mencionado, se considera necesario hacer un llamado a la sociedad ecuatoriana en todos los ámbitos, pero principalmente al gubernamental, por el poco interés que existe en desarrollar políticas públicas que permitan difundir y masificar la música en kichwa, con la finalidad de motivar, impulsar y promover los saberes ancestrales de esa lengua, historias y valores a las futuras generaciones por medio de las composiciones, que

tiene gran poder para alcanzar estos objetivos, además de cumplir con el artículo tres de la Ley Orgánica de Cultura mencionada anteriormente.

Por otro lado, es necesario visibilizar a las mujeres y su diario vivir en la sociedad, ya que, de acuerdo con los Objetivos de Desarrollo Sostenibles de la ONU, se estará cumpliendo con el objetivo cinco en cuanto a igualdad de género, el cual busca “Poner fin a todas las formas de discriminación contra todas las mujeres y las niñas en todo el mundo” (María Gamez, 2021). Esto se llevará a cabo por medio de las virtudes de comunicación que posee el canto a través de los poemas, las que serán empleadas en las composiciones. En concordancia con Lacárcel Moreno (2003), quien manifiesta que el acto de cantar trasciende la simple producción de sonidos musicales. A través del canto, los seres humanos establecen una profunda conexión con su propio cuerpo. Los tonos agudos generados al cantar desempeñan un papel crucial en la actividad cerebral, y la melodía vocal posee una fuerza motivadora que estimula tanto nuestras capacidades físicas como emocionales, generando una amplia gama de sentimientos. El canto constituye un lenguaje emocional y afectivo con el poder de impactar en el estado de ánimo de una persona, ofreciendo emociones como la alegría, la calma y diversas sensaciones que contribuyen a la satisfacción personal (Moreno, 2003). En efecto, lo que se anhela es conllevar a la sociedad hacia la igualdad de género, que las mujeres se motiven a cumplir sus sueños y mejorar la autoestima de la sociedad mediante el reconocimiento de que somos un país pluricultural.

El resultado concreto de este proyecto de titulación son las composiciones musicales en kichwa, que ayudará a impulsar y promover las producciones discográficas en dicho lenguaje. Ventajosamente, la música se presenta como una herramienta poderosa para transmitir historias, valores y conocimientos culturales a las futuras generaciones, ya que; estas se encuentran consumiendo música en diferentes géneros e idiomas, lo cual no es malo “persé”, pero es un riesgo potencial para la supervivencia de esta lengua y sus valores

culturales en general. Además, en este trabajo se busca enfatizar la urgente necesidad de reconocer y empoderar a las mujeres por la desigualdad y violencia que existe por medio del poder de comunicación que posee el canto dentro de la música, ya que, las temáticas junto con las melodías y las letras de estas composiciones ayudarán a encontrar la fuerza motivadora que estimula tanto las capacidades físicas como emocionales, generando una amplia gama de sentimientos positivos. Por lo tanto, las composiciones musicales de géneros tradicionales en kichwa abordarán temas en relación con dichas problemáticas.

Objetivo General

Componer cinco temas tradicionales ecuatorianos en Kichwa.

Objetivos Específicos

1. Investigar el origen de la lengua Kichwa
2. Describir los géneros musicales del Ecuador que se utilizará en estas composiciones.
3. Realizar el proceso compositivo.
4. Desarrollar el Cancionero Kanshata kuyai.

Metodología de la investigación

Dado que el objetivo del estudio del presente trabajo de investigación será la composición de cinco temas tradicionales ecuatorianos en Kichwa, se recurrió a un diseño no experimental.

El presente trabajo será diseñado bajo el planteamiento metodológico del enfoque cualitativo, puesto que este es el que mejor se adapta a las características de la investigación. Según (Quecedo y Castaño, 2002) quienes mencionan que los estudios cualitativos buscan de manera sistemática la descripción detallada de las características de variables y fenómenos. Esto se hace con el propósito de crear y mejorar categorías conceptuales, identificar y confirmar relaciones entre fenómenos, o comparar los conceptos y principios desarrollados a

partir de observar fenómenos en diversos entornos (Quecedo & Castaño, 2002). Para Azuero los enfoques cualitativos ayudan a “comprender la realidad social, porque dejan de lado las visiones unificadas que no se pueden aplicar al hecho social donde no hay leyes generalizadas, sino sentimientos, pensamientos e historias de los actores sociales que son captados a través de sus testimonios” (Azuero Azuero, 2019, p. 115).

Por lo tanto, el presente trabajo se realizará en forma de textos, narraciones y también estará acompañado de representaciones escritas en partituras.

El procedimiento incluirá:

- Historia de la lengua Kichwa.
- Elección y descripción de los géneros musicales ecuatorianos.
- Selección de las diferentes temáticas que llevarán las letras de las canciones.
- Se realizará un trabajo de investigación que sirva de soporte al producto final, que son las composiciones en Kichwa, que al mismo tiempo reivindica a la mujer indígena y aporta a la cultura del Ecuador.
- Desarrollo de cinco canciones en kichwa.
- Redacción de las conclusiones.

Modalidad

Producto artístico

El producto artístico final es un cancionero con cinco temas tradicionales en kichwa.

Según el manual de titulación de la carrera de música de la Universidad Hemisferios (2020), un producto artístico se define como la creación de una obra o composición artístico-musical que no se centra únicamente en la ejecución musical, sino que debe estar situada en un contexto específico y respaldada por argumentos sólidos (Universidad Hemisferios, 2020, p.

15). Además, se señala que “el producto artístico puede ser de varios tipos” (Universidad Hemisferios, 2020). En el caso de este trabajo de titulación se realizará composiciones musicales que, por lo tanto, “es generadora de referentes conceptuales, teóricos, analíticos o creativos, y responden preguntas del hecho compositivo en sí. Es decir, que la creación debe estar complementada de un trabajo escrito” (Universidad Hemisferios, 2020), en este caso estará complementada en un trabajo escrito y en partituras.

Capítulo I. Historia Del Origen Del Kichwa

En este apartado se abordará el origen de la lengua kichwa, desde sus inicios, pasando por la época colonial hasta el presente. Debido a esta evolución a través del tiempo, en la actualidad existen varios dialectos de esta lengua, más sin embargo se puede observar cómo el Kichwa permanece de generación en generación con el peligro de que se extinga.

Origen De La Lengua Kichwa

La explicación más ampliamente aceptada al origen de la lengua kichwa sugiere que, en una época no definida, en la región de los Andes peruano-bolivianos específicamente cerca del lago Titikaka, existían tres idiomas en uso. El Quechwa, según Domingo de Santo Tomás (1560), lengua que se habla actualmente en el Perú, nace en las pampas del Cuzco peruano. Torero mantiene la teoría de que el Quechwa nace en los alrededores del lago Titikaka donde manifiesta que existieron tres pueblos con diferentes idiomas (Quishpe Lema, 2018).

El pueblo Wari, que tuvo su florecimiento entre el siglo IX y XII después de Cristo, adoptó la lengua Aru, que aún sobrevive en la lengua Aymara hablada hasta hoy en el sur de Perú, en Bolivia, Norte de Chile y Norte de Argentina. La lengua Puquina se extinguió en el siglo XVII agobiada por la “oficialización” del Qechwa y el Aymara en el Tawantinsuyu por los españoles. Los Inkas, adoptaron al runashimi o Qechwa como su idioma a fines del siglo XIV y su expansión llegó a ocupar todo el Tawantinsuyu (Quishpe Lema, 2018).

Origen de la lengua kichwa en el Ecuador.

Históricamente, antes de los incas, lo que constituye el actual callejón interandino del Ecuador, estaba poblado por distintos pueblos y culturas originarios, es decir; los cañaris, paltas, warankas, puruwaes, panzaleos, kitu-karas, otavalos, imbayas, karankis, killasinkas, pastos, entre otros, los cuales tenían su propio idioma, cultura, medicina, espiritualidad,

economía, sabiduría y gobierno. El pasar del tiempo y los diferentes acontecimientos, han hecho que se discuta mucho el tema acerca del origen del kichwa, debido a que se especulan diferentes teorías de su génesis (Yépez Tocto, 2011, p. 30).

Según Gamboa y Muñoz (2003), se pueden considerar tres posibles escenarios o hipótesis para la llegada del kichwa a Ecuador:

- La primera teoría sugiere un posible origen preincaico, ya que los grupos indígenas ecuatorianos mantenían interacciones comerciales y culturales con los Quinchay en Perú, donde el kichwa se utilizaba como lengua de comunicación. No se trata de un idioma que llegó con los Inka-Runa al territorio ecuatoriano, sino que ya se hablaba como un medio de intercambio tecnológico, ceremonial y comercial (Gamboa y Muñoz, 2003, p. 52).
- En su segunda hipótesis nos explican que esta comunidad podría tener descendencia incásica, precisamente cuando invadieron y se asentaron en el actual territorio ecuatoriano, en su proceso de expansión territorial (Gamboa y Muñoz, 2003, p. 52).
- La tercera hipótesis sugiere que el origen del kichwa es el resultado de las migraciones y desplazamientos de la población quechwa durante la época colonial, impulsados por la propagación del runashimi como lengua promovida por los misioneros jesuitas, dado que resultaba más sencillo propagar la doctrina cristiana en un idioma indígena que las personas ya entendían (Gamboa y Muñoz, 2003, p. 52).

El Kichwa en la época colonial ecuatoriana.

La importancia del kichwa. Durante el inicio de esta época, el Kichwa desempeñó un papel importante en la comunicación entre los conquistadores españoles y las poblaciones indígenas del Ecuador. Según Ortiz (2001), en su Ensayo histórico-lingüístico (El quichua en el Ecuador), nos relata que el kichwa desempeñó un rol significativo en diferentes áreas:

- En la comunicación, porque esta lengua también era hablada por líderes militares y dirigentes que estaban relacionados con la familia imperial incaica o que vivían en la región de Quito. Esto incluía a personas como los "orejones" de ascendencia inca pura, a los "mitimaes" estratégicamente ubicados y a las tropas peruanas, que en su mayoría hablaban kichwa (Ortíz Arellano, 2001, p. 14).
- En la región de Quito, ya que, las diferentes clases sociales, como caciques o curacas, mestizos, clérigos y frailes los cuales adoptaron la cultura y la lengua de los Incas, lo que llevó a la atribución de composiciones poéticas a caciques locales, como "Atahualpa Huañui" (Ortíz Arellano, 2001, p. 14).
- En las interacciones comerciales y sociales, debido a que algunas personas de las clases populares aprendieron el kichwa para poder comunicarse con las autoridades y personas importantes, especialmente en transacciones comerciales (Ortíz Arellano, 2001, p. 14).

Riesgo de extinción del kichwa. Históricamente una de las principales causas del riesgo de extinción de kichwa ha sido la colonización. Para Walsh Catherine, “una violencia etnocéntrica explícita de imposición de la cultura hegemónica sobre las poblaciones indígenas. Eliminar al ‘otro’ fue la tónica del período colonial” (Walsh, 2013, p. 147) significa que esta violencia tenía su origen en la creencia de que la cultura europea era superior y que los indígenas eran vistos como "otros" o diferentes.

Por otra parte, “tras la colonia y la dominación de los españoles, con el mestizaje y la globalización poco a poco se pierde la cultura y el menor uso del lenguaje kichwa en los centros educativos” (Tarco Tarco, 2021, p. 5). De acuerdo con Tarco (2021), la depreciación y escasa utilización del idioma kichwa en diversas comunidades se debe a que sus habitantes han migrado a varias ciudades de Ecuador. Esta migración ha resultado en una disminución en el interés por hablar esta lengua ancestral, lo cual, en particular, podría tener un impacto negativo en la preservación de la identidad de los pueblos y grupos indígenas que han transmitido su cultura de una generación a otra (Tarco Tarco, 2021).

En efecto, posteriormente a la colonización, y la imposición del idioma español como lengua oficial y dominante en los territorios colonizados llevó a que muchas personas indígenas abandonaran sus lenguas maternas, incluyendo el kichwa, y adoptaran el español como su lengua principal.

Ahora bien, tomando como punto de partida las anteriores hipótesis y teorías sobre el origen prehistórico como el origen en la época colonial en el Ecuador, se puede decir que el kichwa es una lengua que se origina por la mezcla de culturas y dialectos provenientes del Perú, Bolivia y Ecuador. Además, ha pasado por diferentes etapas desde ser una lengua que sirvió como medio de intermediario cultural, comercial y que fue hablado por diferentes culturas a lo largo del callejón interandino ecuatoriano en épocas remotas como lengua principal e importante, ya que, incluso las diversas clases sociales de la época colonial

tuvieron que aprender esta lengua para poder comunicarse; hasta ser una lengua en peligro de extinción. Resumiendo lo antes expuesto, se puede evidenciar que el kichwa ha ido permaneciendo de generación en generación, con grandes riesgos y peligros de extinción basados en invasiones incaicas, la conquista española de antaño (como uno de los causantes) e incluso el rechazo de los indígenas hacia su propio idioma. De acuerdo con Tarco Devora, la devaluación y falta de práctica de la lengua kichwa por parte de diferentes comunidades se debe a que se trasladaron a diferentes ciudades del Ecuador, lo que provocó una falta de motivación para hablar esta lengua milenaria e incide principalmente en la posible pérdida que fue transmitida de generación en generación (Tarco Tarco, 2021, p. 2).

Capítulo II. Descripción De Los Géneros Musicales Del Cancionero “Kampak Llatik Kuyarik” - Valórate A Ti Mismo

Ecuador es un país lleno de tradición, cultura y música en general. De hecho, existen diferentes géneros musicales propios del Ecuador; algunos de estos géneros tuvieron su origen en las culturas indígenas. Por lo tanto, en este capítulo se presentan los diferentes géneros musicales que se utilizan dentro de las composiciones en Kichwa del álbum “**Kampak llatik kuyarik**” cuyo significado en español es **Valórate a ti mismo**. Estas composiciones están inspiradas en las mujeres, la cultura y tradición indígena del Ecuador. Las letras transmiten un mensaje de agradecimiento, aliento, paz e inspiración.

Géneros Musicales Ecuatorianos

El danzante

Según Ketty Wong, este término hacía referencia a una danza preincaica, además, se lo relacionaba con los bailarines del Corpus Christi (Wong, 2013, p. 67). Por otra parte, Felipe Huiracocha, (2020), menciona que primeramente el origen se debe a una danza prehispánica, la cual posteriormente se convierte en un género musical ecuatoriano (Huiracocha, 2020, p. 19).

Diferentes denominaciones. La palabra danzante, posee diferentes significados dentro del Ecuador, debido a que es un país lleno de culturas y tradiciones. Según Cachimuel y Castillo (2014), danzante “tushuy, ángel huahua tiene relación con un personaje disfrazado, indígena que danza o baila en las fiestas andinas de: Pujilí (Cotopaxi); Salasaca (Tungurahua); Yaruquies, Cacha. San Vicente (Chimborazo); Amaguaña (Pichincha); Socarte, Cañar (Cañar), este personaje luce una vestimenta especial” (Cachimuel y Castillo, 2014, p. 28).

Viteri (2004) dice que adquiere el nombre de Danzante a causa de los bailarines que “asientan el ritmo con cascabeles atados a los tobillos; además, bailan con una vestimenta

muy vistosa, que para lucirlas tenían que alquilarlas, empleando el salario de hasta cuatro años...” (Viteri, 2004, pág. 148).

Por otra parte, el danzante es un género musical, canción mestiza, producto de la innovación de antiguas danzas indígenas; vigentes preferentemente en la región andina. En el desarrollo de la obra musical predomina la tonalidad menor, tiene metro binario compuesto. Se escribe en compás de 6/8.

En la percepción psicomotora (ritmo), se captan sonidos que se representan por una nota larga, seguida por una nota corta, tradicionalmente llamado “ritmo trocaico” (Godoy Aguirre, 2005, p. 172).



Gráfico 1. Célula rítmica de El Danzante

Como podemos evidenciar la palabra danzante tiene dos significados, pero tienen relación entre sí ya que el género musical Danzante es danzado por el personaje danzante. Las dos son muy importantes y según Baus, Ortega, & Maldonado (2002) se cree que el baile proviene del conocido baila incaico "de los militares" que era representado en el mes de agosto. Su baile es un "semi-zapateado" con pasos hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados y en círculo ya sea a la izquierda o la derecha (Baus, Ortega, & Maldonado, 2002).

El Sanjuanito

Origen. El sanjuanito es un género musical muy representativo del Ecuador. En cuanto a su origen como nombre, hay varias suposiciones que tratan de aclarar el tema en cuestión. Una de ellas sugiere que los españoles sustituyeron la celebración del Inti Raymi por la festividad de San Juan, asociada con la llegada de los colonizadores y que se celebra el 24 de junio. Esto dio lugar a un sincretismo religioso, donde las tradiciones, ritos y conceptos mágico-religiosos de los ecuatorianos se fusionaron con los de los españoles. De este modo, el nombre del género musical se vincula con el Santo.

Según Godoy (2005), el sanjuanito como danza ceremonial de la cultura indígena se basa en la antigua celebración del Inti Raymi, evento que los españoles lo sustituyeron por la fiesta del 24 de junio, en homenaje a San Juan. Según Wong “es el género de canción y baile indígena más popular en el Ecuador. Es también la música que acompaña el baile de los sanjuanés en la festividad del Inti Raymi en la provincia de Imbabura, la cual festeja el solsticio de verano...” (Wong, 2013, p. 69).

Conclusivamente, se puede decir que el sanjuanito es un género musical del Ecuador, que es utilizado con más frecuencia en las fiestas o ceremonia al Sol. Tiene un tempo alegre, compás binario simple 2/4, constituye uno de los géneros más conocidos y populares específicamente en la región de la sierra en el Ecuador. Su base rítmica consta de un reconocible pulso de dos negras, dos corcheras y una negra, tiene en una melodía alegre, repetitiva con variaciones.

Célula rítmica del Sanjuanito



Gráfico 2. Célula rítmica del Sanjuanito

Yumbo

El Yumbo es un género musical muy antiguo y originario del Ecuador. Por otra parte, también es vista como una danza. De acuerdo con Wong (2013) son de origen preincaico, además, es característico de la zona central de la sierra ecuatoriana, principalmente de las provincias de Chimborazo y Cotopaxi” (Wong, 2013, p. 66).

Otras determinaciones. Dentro del Ecuador el término yumbo tiene otro significado que es hechicero, y también se refiere a los bailarines que participan dentro de los festejos indígenas de hecho el género musical yumbo es danzado o bailado por los bailarines yumbos (Wong, 2013, p. 66).

El yumbo es un género musical y danza de tempo rápido, además, es de carácter festivo, se lo escribe en compás de 6/8 y su patrón rítmico se compone de una corchea acentuada seguida de otra corchea y silencio de corchea. De acuerdo con Vasco (2015), “su célula rítmica es yámbica, es decir, un valor corto precedido de un largo. Está en compás 6/8” (Vasco, 2015, p. 61)

Célula rítmica del Yumbo



Gráfico 3. Célula rítmica del Yumbo

Este esquema rítmico tiene relación con los latidos del corazón: “Partimos de la estructura del sistema rítmico danzario desde la métrica básica del danzante y el yumbo, considerados por algunas culturas como ritmos cardiacos.” (Mullo Sandoval, 2009, p. 62).

Fox incaico

Origen. Para Wong el "fox incaico" representa una expresión musical arraigada en la rica tradición de Ecuador, combinando elementos de la música folclórica local con el distintivo ritmo del foxtrot, un estilo de baile originario de Estados Unidos (Wong Cruz, 2013, p. 71). Y en efecto, el investigador musical Guerrero Fidel relata que, en el siglo XIX, algunos ya preveían el crecimiento económico y la creciente influencia de Estados Unidos en el mundo, entre ellos el propio Libertador Simón Bolívar. Sin embargo, en el ámbito musical, no fue hasta finales del siglo XIX que se hizo notoria la influencia musical de Estados Unidos. Una de las primeras manifestaciones fue la aparición en Latinoamérica del Vals de Boston, un tipo de vals similar al europeo, pero con un movimiento más lento. Este género musical ha tenido una marcada presencia en el contexto latinoamericano, especialmente entre compositores académicos como Sixto María Durán y Carlos Amable Ortiz, quienes escribieron algunas obras siguiendo este modelo (Guerrero Gutiérrez, 2014, p. 1).

Géneros rítmicos llegaron desde Estados Unidos, siendo comercializados por pobladores blancos, aunque su origen se encontraba principalmente en comunidades excluidas de población negra. De este modo, el one step, el two step, el camel trot, el shimmy y el charleston se volvieron populares entre los sectores acomodados de la sociedad (Guerrero Gutiérrez, 2014, p. 2). Guerrero Fidel menciona lo siguiente:

Hay que tomar en cuenta que a lo largo de los tiempos se han producido miles de intercambios culturales y creemos que generalmente es la comunidad o el pueblo el que toma los elementos extraños, foráneos o de prueba y será él -aunque un compositor, que no es más que un receptor social propositivo, pueda ser el intermediario de presentarlos- el que dictamine si esos elementos son admitidos, asumidos o negados como parte del discurso musical ecuatoriano [1]. Podemos poner como ejemplos de lo dicho al pasillo (cuya raíz está en el vals europeo), al tecnosanjuán o al fox incaico ecuatoriano, que han sufrido mutaciones de sus raíces para convertirse en nuevos géneros (Guerrero Gutiérrez, 2010, p. 3).

La reflexión sobre el intercambio cultural a lo largo del tiempo y su influencia en la música ecuatoriana es fundamental para comprender la dinámica de creación y evolución de

los géneros musicales. La idea de que es la comunidad o sociedad la que en última instancia determina si los elementos musicales extranjeros son aceptados o rechazados es valiosa y refleja la interacción dinámica entre la música y la sociedad. Es cierto que los compositores actúan como mediadores en este proceso, presentando nuevos elementos musicales al público, pero es el público quien en última instancia decide si estos elementos serán adoptados como parte del discurso musical ecuatoriano. Por lo tanto, se puede decir que el Fox incaico se originó por la mezcla de culturas. Además, algo singular ocurrió en el proceso de adaptación local de este género musical extranjero. Comenzó a fusionarse con elementos típicos de la región y los compositores cambiaron deliberadamente su estructura, incorporando la pentafonía andina a las melodías de foxtrot y estableciendo un ritmo característico. Esto llevó a una transformación incluso en el nombre: el género dejó de llamarse foxtrot y pasó a denominarse Fox incaico, reflejando la fusión de influencias norteamericanas y su reinterpretación con elementos locales. También se utilizaron otros nombres, como Zorro Indio o simplemente Inca, aunque estos no han sobrevivido en el tiempo (Guerrero Gutiérrez, 2014, p. 3).

Durante las primeras décadas del siglo XX, este género musical disfrutó de una notable popularidad en Ecuador, especialmente en la escena musical popular de la época. Inicialmente, el fox incaico se destacaba por su carácter festivo y enérgico, siendo parte integral de diversas celebraciones y eventos sociales. Sin embargo, a lo largo del tiempo, su ritmo fue evolucionando hacia composiciones más pausadas, perdiendo gradualmente su asociación con el baile. Aunque su relevancia disminuyó hacia la mitad del siglo XX, el fox incaico sigue siendo un componente fundamental del rico legado musical y cultural del Ecuador (Wong Cruz, 2013, p. 71).

Características musicales. Una de las características más distintivas del Fox incaico son sus melodías, las cuales están influenciadas por la música andina. Estas melodías suelen basarse en las escalas pentatónicas o modales propias de la música tradicional andina, dándole al Fox incaico un sonido distintivo y reconocible (Guerrero Gutiérrez, 2014, p. 3). Por otra parte, la instrumentación del Fox incaico generalmente incluye instrumentos andinos tradicionales como la quena, zampoña, charango y guitarra, así como instrumentos occidentales como el piano, la guitarra eléctrica y la batería, aunque puede variar. Esta combinación de instrumentos crea una textura sonora rica y variada. Una de las composiciones más representativas de este género musical es “La bocina”, del compositor Rudescindo Inga Vélez, la cual fue compuesta en 1928.

Célula rítmica del Fox Incaico

Bombo

Sisaku
Fox Incaico

Composer: Karen Toapanta
Arranger: Karen Toapanta

$\text{♩} = 90$

Intro

8

Estribillo

mn

Gráfico 4, Célula rítmica del Fox Incaico

Capítulo III. Descripción Y Análisis De Las Composiciones En Kichwa

En este trabajo de titulación se presentan composiciones musicales basados en algunos géneros musicales del Ecuador y en lengua kichwa.

Las temáticas que poseen cada una de ellas, delatan el aprecio hacia la tierra ecuatoriana, la mujer indígena, la cultura, la tradición y las experiencias vividas de la autora. Adicionalmente se dará a conocer la traducción de las canciones. Finalmente se presentará un análisis musical de cada obra.

Kichwa Shimika Mishkimikan

Descripción de la obra

Kichwa shimika mishkimikan o Lengua dulce en castellano es una composición ecuatoriana de género musical yumbo. La temática de esta composición está en función de resaltar la belleza de la lengua kichwa, a fin de despertar el interés de la sociedad en escuchar, componer, producir música en la lengua kichwa, para que así no se pierda el legado cultural kichwa.

Letra

Verso 1

Ñunkanchik kichwa shimika

tukuy takikpimi kawsan

Shinapish runakunaka,

mana uyanshaninkuna

Ñukanchik kichwa takita,

upashachisha ninkuna

Coro

Mushuk takita yachashpa

tukuy kuna katishunchi

Yaya mama, yachachishka,

punllanta rikuchishunchi

Ama ñukanchik kawsayta

tukurichun sakishunchi

Ama ñukanchik kawsayta

tukurichun sakishunchi

Verso 2

Ñukanchik yawar ukupik

kichwa shimika kawsakun

Kay pachapi rikushkata

takiwuanmi uyachinchi

Wayra fukushka shinami

ñukanchik taki uyarin

Tukui kari warmicuna

kushikushpa takishunchi

Traducción**Verso 1**

Nuestro idioma

vive en cada música,

En cada verso

en cada acorde que se toca.

Pero la sociedad

parece no escuchar,

La música en kichwa

quieren silenciar.

Coro

Oh, luchemos por nuestra voz,

para que surjan melodías

Para que así siempre prevalezca

el legado de nuestros ancestros.

No dejemos que se apague

nuestra cultura

No dejemos que se apague

nuestra cultura

Verso 2

Somos herederos

de una tradición ancestral,

Cantos que cuentan historias

de nuestro pueblo real.

Así como el estruendo del viento,

se escucha nuestra música

Hombres y mujeres

cantemos con gozo y alegría

Análisis

Género musical: Yumbo

Tempo: 70

Tonalidad: Si menor

Figura melódica:

Voz 

28
Ñun - kan - chik - ki - chwa shi - mi - ka tu - kuy - ta - kik - pi - mi - kaw - san
Ñun - kan - chik - ya - war - u - ku - pik ki - chwa - shi - mi - ka - kaw - sa - kun

32
Ñun - kan - chik - ki - chwa shi - mi - ka tu - kuy - ta - kik - pi - mi - kaw - san
kay - pa - cha - pi - ri - kush - ka - ta ta - ki - wuan - mi - u - ya - chin - chi

36
shi - na - pish - ru - na - ku - na - ka ma - na - u - yan - sha - nin - ku - na
way - ra - fu - kush - ka - shi - na - mi ñu - kan - chik - ta - ki - u - ya - rin

40
ñu - kan - chik - ki - chwa - ta - ki - ta u - pa - sha - chi - sha - nin - ku - na
Estribillo tu - kui - ka - ri - war - mi - cu - pa ku - shi - kush - pa - ta - ki - shun - chi

Forma:

Intro: 1 – 5

Estribillo: 6 – 27

Estrofa 1: 28 – 43

Estribillo: 44 – 48

Coro: 49 – 64

Instrumental coro: 65 – 80

Intro: 81 – 85

Estrofa 2: 28 – 43

Estribillo: 44 - 48

Coro: 49 – 64

Coro

Para finalizar, el coro se repite de forma instrumental desde el compás 65 - 80, desde el compás 86 – 96 con melodía y 3 compases instrumentales, con los cuales se concluye la obra.

Warmikunami Kanchik***Descripción de la obra***

Warmikunami kanchik o somos mujeres es una composición ecuatoriana de género musical Yumbo. La función principal que delata es la expresión y reivindicación de los derechos y la importancia de las mujeres, especialmente aquellas de origen indígena y mestizo. A través de las letras, se abordan temas como la lucha contra la injusticia, la

violencia y la desigualdad que enfrentan las mujeres en la sociedad. También se resalta la fuerza, la sabiduría y la unidad de las mujeres, independientemente de su origen étnico, destacando la importancia de escuchar y valorar sus voces en la lucha por sus derechos y su reconocimiento como seres importantes y amados. Además, se establece una conexión con las raíces y la tierra como fuentes de poder y resistencia.

Letra

Verso 1

Pachaman kaparini,

ña mana ushanichu

Llakikuna hapishka,

ña mana ushanichu

Chaymanta warmikuna

sinchi sinchi shayashun

Tukuylla warmikuna,

kuyashka kausankapak

Coro

Umayuk, sinchik warmi

kashkata rikuchishun

Tukuymanta, yashika

shuk shinashami kanchik

Ñucanchik kaparishka

uyarishka mi kanka

Sumak kawsaytamari

Pachamamaka kushka

Verso 2

Sumak kawsaytamari

Pachamamaka kushka

Ñuka allukunawuan

sumakta wiñashkanchik

Tukuy warmikunaka

shukshinasha mi kaskanchik

Tukuy warmikunaka

shukshinasha mi kaskanchik

Traducción

Verso 1

Grito al espacio,

ya no aguanto más

Injusticias, violencia,

ya no aguanto más

Quiero pelear

por los derechos de las mujeres

Para ser todas las mujeres

valoradas y amadas

Coro

Somos mujeres

fuertes y sabias

Todas somos

valiosas e importantes,

Que se escuchen

nuestras voces en la lucha

En mis raíces

encuentro mi poder

Verso 2

En mis raíces

encuentro mi poder

Junto a la tierra

hemos crecido

La mujer indígena,

mestiza, somos iguales

La mujer indígena,

mestiza, somos iguales

Análisis

Género musical: Yumbo

Tempo: 70

Tonalidad: Mi menor

Figura melódica:

16 2. Voz

Pa - cha - man - ka - pa - ri - ni ña - ma - na - u - sha - mi - chu lla - ki - ku - na - ha - pish -
 Su - mak - kaw - say - ta - ma - ri pa - cha - ma - ma - ka - kush - ka ñu - ka - a - llu - ku - na -

22

ka ña - ma - na - u - sha - ni - chu chay - man - ta - war - mi - ku - na sin - chi - sin - chi - sha - ya -
 wuan su - mak - ta - wi - ñash - kan - chik tu - kuy - war - mi - ku - na - ka shuk - shi - nasha - mi - kas - kan -

Forma:

Estribillo: 1 - 11

Fraseo Introdutorio: 12 – 15

Estrofa 1: 16 – 32

Estribillo: 33 – 35

Coro: 38 – 70

D.S. al Coda

Estrofa 2: 16 – 32

Estribillo: 33 – 35

Coro: 38 – 70

Estribillo: 77 - 80

Finalmente se repite la melodía del coro desde el compás 81 al 98.

Pansaleñita

Descripción de la obra

Pansaleñita es una composición ecuatoriana de género musical Danzante, composición que fue inspirada en la mujer indígena de Panzaleo, cultura que se encuentra ubicada en la parte sur de la provincia del Cotopaxi. Pansaleñita es una composición que fue inspirada en la raíz ancestral-cultural de la compositora con el fin de exclamar el arduo trabajo y belleza natural de la mujer pansaleña. Por otra parte, el reconocimiento hacia los padres de esta mujer, quienes con su esfuerzo la han educado de la mejor forma.

Letra

Verso 1

Panzaleñita

sumak warmi kanki

Ñaupak kausaymanta

kunan rikurinki

Sumak fachashishka

sinchi anakushk

Sigchocallemanda

sumak ñusta kanki

Verso 2

Ñaupá yaya mama

ashi yachachiska

Mishki mikuy kuna

tami mikuchishka

Chashna mikushpami

Sinchi runa kashun

Pitak na manchashun

sumakta kausashun

Verso 3

Ñukanchik churaita

ñukanchik rimaita

Kaipi maipi kashpa

rikuchina kanchi

Ñukanchik takita

ñukanchik kausaita

Maipi kausakushpa

rikuchina kanchi

Traducción**Verso 1**

Pansaleñita

hermosa mujer.

Admirable y ejemplar

desde antaño

Luces una chalinia

Estas bien fajada tu anaquito.

Hermosa Reyna

Proveniente de Sigchocalle.

Verso 2

Educada con la buena

sabiduría paternal.

Naturalmente,

bien alimentada

Mujer fuerte

Mujer sana

No temes a nada

Eres muy feliz.

Verso 3

Nuestra vestimenta

nuestra lengua.

Siempre prevalecerá

en cualquier lugar.

Nuestra música,

nuestro ser

Dónde estemos

hay exponer.

Análisis

Género musical: Danzante

Tempo: 70

Tonalidad: Do menor

Figura melódica:



Pan - za - le - ñi - ta -
Nau - pa - ya - ya - mama



- su - mak - war - mi - kanki - nau - pak - kau - say - manta - ku - nan - ri - ku - rinki -
- a - shi - ya - cha - chishka - mish - ki - mi - kuy - kuna - ta - mi - mi - ku - chishka -

Forma:

Intro: 1 – 4

Fraseo Introdutorio: 5 - 15

Estribillo: 16 - 20

Fraseo Introdutorio: 12 - 15

Estrofa 1: 22 - 38

D.S.

Estrofa 2: 22 - 38

Estribillo: 39 – 60

Estrofa 3: 61 - 78

Se repite la estrofa 1 desde el compás 61 - 78

Finalmente se repite el estribillo desde el compás 79 a 86.

Sisaku

Descripción de la obra

Sisaku o Florcita es una composición ecuatoriana de género musical fox incaico. Fue inspirada en los recuerdos de la infancia, adolescencia e incluso el presente de la compositora. La canción busca transmitir un mensaje de superación personal, renacimiento espiritual y celebración de la vida a pesar de las experiencias difíciles del pasado. En la línea del coro, lo que busca la compositora es el deseo de renacer en la luz del amanecer y sanar las heridas con el amor de Dios.

Estas líneas reflejan un proceso de transformación interior y espiritual hacia la curación y la aceptación. También destaca la importancia del amor divino y la esperanza como catalizadores para encontrar sentido y felicidad en la vida. Se invita a cantar con fuerza para celebrar la vida y reconocer que; a pesar del dolor, hay belleza y esperanza en el mundo.

Letra**Verso 1**

Yalishka yana tutak

muskuy shina yuyarini

Shuk sisak wañuk shina

shakisha saquirini

Pachapash, mana kunkanchu

ñuka shakitukushkata

May sumak achillak punsha,

shamuna uyarikunmi

Coro

Achik pakarik shinami

ñukanchik kushikurinchi

Achik pakarik shinami

ñukanchik kushikurinchi

Pachakama kuyaywanmi,

nanayta ashiyachishka

Sinchi sumakta takishun,

kawsaymanta kushikushun

Verso 2

Kapari, taktipi,

nanaywan purikunchi

Ñaklla ukllarishpash

mana ukllarinichuk

Wakashpallami,

hamuktana ushanchimi

Sumak Dios kuyaywuanllanmi

wacharinkapak ushanchimik

Traducción**Verso 1**

En la sombra

de un pasado oscuro,

Una flor marchita,

y su alma se detiene. No avanza,

Heridas que el tiempo

no puede borrar,

Un susurro de esperanza

quiere empezar.

Coro

Renacer, en la luz

del amanecer,

Renacer, en la luz

del amanecer,

Sanando sus heridas

con el amor de Dios

Canta con fuerza

la vida es bella

Verso 2

Ecos de dolor

llanto en cada paso,

Marcas invisibles,

en cada abrazo.

Pero entre lágrimas,

empieza a entender,

Que el amor divino,

puede renacer.

Análisis

Género musical: Fox incaico

Tempo: 90

Tonalidad: Re menor

Figura melódica:

Si - sa - ku a - chik-pa-ka - rik Si - sa -

7 ku a - chik-pa-ka - rik ya - lish-ka-ya - na - tu - tak

16 mus-kuy-shi-na-yu - ya - ri - ni shuk - si-sak-wa - ñuk - shi - na sha - ki-sha-sa - qui -

21 ri - ni pa - cha-pash-ma - na - kun - kan - chu ñu - ka-sha-ki - tu - kush - ka - ta

Forma:

Intro: 1 - 9

Estribillo: 10 - 13

Estrofa 1: 13 - 29

Estribillo: 30 - 33

Coro: 34 - 49

Solo de quena: 50 - 65

Estribillo: 66 - 69

Estrofa 2: 70 - 85

D.S. al Coda

Estribillo: 66 - 69

Estrofa 2: 70 - 85

Finalmente se concluye la obra con un ritardando desde el compás 87 al 95.

Ecuador Sapikunamanta

Descripción de la obra

Es una composición de género musical Sanjuanito, cuyo significado es “Raíces de Ecuador”. Esta composición está en función de describir la belleza de una tierra hermosa, en la cual se exclama y agradece a Dios por la perfecta creación de los campos y árboles verdosos, las hermosas nubes que se puede observar alrededor, las aves y el fluir de las aguas. Esta composición fue inspirada en la belleza tradicional del Ecuador, es decir, los atuendos, la lengua, danza, música, instrumentos musicales, etc.

Letra

Verso 1

Hawa urkukunapi,

intik rikcharin

Allpamama ñukanchikman

sumakmikuyta karashka

Ñukanchik kichwa shimika

tukuy rinrinpi uyarin

Ñukanchik yachaycunaka,

kawsaymanta yachachishka

Coro

Ecuador takikunahuan

kushikushpa tushushunchi

Tukuykuna kuyaywan

Kichwa shimikunaka,

sumak mishki mi uyarin

Ama kunkarishunchi

ñukanchik ayllukunata

Traducción

Verso 1

En las montañas altas,

donde el sol se despierta,

Brotan historias

que la tierra ofrenda.

Kichwa,

lengua que susurra al corazón,

Nuestras raíces,

fuelle de inspiración.

Coro

Ecuador, danzas y canciones,

enriquecen a nuestro país.

El Kichwa,

nos une con fervor,

No olvidemos

nuestra cultura ancestral

Análisis

Género musical: San Juanito

Tempo: 120

Tonalidad: Re menor

Figura melódica:

Estribillo 16 Voz

Ha - wa - ur - ku - ku - na - pi in - tik - rik - cha -

24 rin - all - pa - ma - ma - ñu - kan - chik - man su - mak - mi - kuy - ta - ka - ra - shka

34 ñu - kan - chik - ki - chwa - shi - mi - ka tu - kuy - rin - rin - pi - u - ya - rin ñu - kan - chik -

Forma:

Intro 1 – 17

Estrofa: 18 – 49

Estribillo: 50 – 65

Coro: 66 – 97

Estribillo: 98 – 113

D.S.

Para concluir con la obra se utiliza el coro desde el compás 114 al 130.

Anexos

Score

Kichwa Shimika Mishkimikan

Yumbo

Karen Toapanta y José Toapanta

♩. = 70 Estribillo

Voice
 Violin I *mp*
 Violin II *mp*
 Piano 1 *mf*
 Acoustic Guitar 1
 Acoustic Guitar 2
 Electric Bass *mp* Bm Bm Bm
 Piano 2 *mp* Bm Bm Bm
 Bombo *mp*
 Snare Drum *mp*

2
5

Kichwa Shimika Mishkimikan

1. 2. A

Vln. I *mp*

Vln. II *p*

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B. *p*
Bm Bm D Em Em C

Pno. 2 *p*
Bm Bm D Em Em C

S.Dr. *p*

Kichwa Shimika Mishkimikan

10

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Pno. 2

S.Dr.

Bm D Em Em C Bm

4 Kichwa Shimika Mishkimikan

15

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B. *mp*

Pno. 2 *mp*

S.Dr. *mp*

D Em Em C Bm D

D Em Em C Bm D

mp

6

Kichwa Shimika Mishkimikan

24

1. 2.

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B. Bm Bm Bm Bm

Pno. 2 Bm Bm Bm Bm

S.Dr.



Kichwa Shimika Mishkimikan

7

Voz
28

Ñun-kan - chik - ki - chwa shi - mi - ka tu - kuy - ta - kik - pi - mi - kaw - san
 28 Ñun-kan - chik - ya - war - u - ku - pik ki - chwa - shi - mi - ka - kaw - sa - kun

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1
mp

Ac.Gtr. 2
mp

E.B.
mp
D Em Em C Bm

Pno. 2
mp
D Em Em C Bm

S.Dr.
mp

Kichwa Shimika Mishkimikan

32

Ñun - kan - chik - ki - chwa shi - mi - ka tu - kuy - ta - kik - pi - mi - kaw - san
 kay - pa - cha - pi - ri - kush - ka - ta ta - ki - wuan - mi - u - ya - chin - chi

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B. D Em Em C Bm

Pno. 2 D Em Em C Bm

S.Dr.

Kichwa Shimika Mishkimikan

9

36

shi - na - pish - ru - na - ku - na - ka ma - na - u - yan - sha - nin - ku - na
 way - ra - fu - kush - ka - shi - na - mi ñu - kan - chik - ta - ki - u - ya - rin

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B. D Em Em Bm

Pno. 2 D Em Em Bm

S.Dr.

10

Kichwa Shimika Mishkimikan

40

ñu - kan - chik - ki - chwa - ta - ki - ta u - pa - sha - chi - sha - nin - ku - na
tu - kui - ka - ri - war - mi - cu - na ku - shi - kush - pa - ta - ki - shun - chi

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B. D Em C Bm

Pno. 2 D Em C Bm

S.Dr.

Kichwa Shimika Mishkimikan

Estribillo

1. 2.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Pno. 1 *mf*

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B. *mp* Bm Bm Bm Bm Bm

Pno. 2 *mp* Bm Bm Bm Bm Bm

S.Dr. *mp*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Estribillo'. The score is arranged for a chamber ensemble. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score is divided into two systems. The first system includes Vln. I, Vln. II, Pno. 1, Ac.Gtr. 1, Ac.Gtr. 2, E.B., and Pno. 2. The second system includes S.Dr. The score features a main melodic line in the first violin, supported by the second violin and piano 1. The piano 1 part has a more active, rhythmic accompaniment. The electric bass and piano 2 parts provide a steady harmonic foundation with Bm chords. The string drums (S.Dr.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). There are repeat signs with first and second endings indicated by '1.' and '2.' at the top of the first system.

12

Kichwa Shimika Mishkimikan

B

Mu-shuk-ta-ki-ta-ya-chash - pa tu-kuy-ku-na-ka-ti-sun - chi ya-ya-ma-ma-ya-cha-

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Pno. 2

S.Dr.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Kichwa Shimika Mishkimikan

Coro

54

chish - ka pun-llan - ta - ri - ku - chi - shun - chi a - ma - ñu - kan - chik - kaw -

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Pno. 2

S.Dr.

14

Kichwa Shimika Mishkimikan

58

say - ta tu - ku - ri - chun - sa - ki - shun - chi a - ma - ñu - kan - chik - kaw -

Vln. I

Vln. II

Pno. I

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Pno. 2

S.Dr.

Em Em C Bm D

Em Em C Bm D

Kichwa Shimika Mishkimikan

62

say - ta tu - ku - ri - chun - sa - ki - shun - chi

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Pno. 2

S.Dr.

mp

p

p

Kichwa Shimika Mishkimikan

72 Θ

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B. *mp*
G D Em Em C Bm

Pno. 2 *mp*
G D Em Em C Bm

S.Dr. *mp*

18

Kichwa Shimika Mishkimikan

77

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Pno. 2

S.Dr.

D Em C Bm

D Em C Bm

Kichwa Shimika Mishkimikan

Estribillo 1. 2. D.S. al Coda

The musical score is for a section titled "Estribillo" (Refrain), which is repeated twice. The first ending leads to a second ending marked "D.S. al Coda". The score includes parts for Violin I and II, Piano 1 and 2, Electric Bass, and Snare Drum. Dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *mf* (mezzo-forte). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 81.

Instrumentation and Dynamics:

- Vln. I:** *mp*
- Vln. II:** *mp*
- Pno. 1:** *mf*
- Ac.Gtr. 1 & 2:** (Muted)
- E.B. (Electric Bass):** *mp*, playing a steady bass line of Bm chords.
- Pno. 2:** *mp*, playing a steady bass line of Bm chords.
- S.Dr. (Snare Drum):** *mp*, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Kichwa Shimika Mishkimikan

21

90

a - ma - ñu - kan - chik - kaw - say - ta tu - ku - ri - chun - sa - ki - shun - chi

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Pno. 2

S.Dr.

D Em C Bm

D Em C Bm

22

Kichwa Shimika Mishkimikan

94

Vln. I

Vln. II

Pno. 1

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E.B.

Pno. 2

S.Dr.

Bm F Bm Bm

Score

Warmikunami Kanchik

Yumbo

Karen Toapanta y José Toapanta

$\text{♩} = 70$ A

The score is written for a full ensemble. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as quarter note = 70. A first ending bracket labeled 'A' spans the first two measures of the piece. The instruments and their parts are as follows:

- Voice:** Silent throughout the piece.
- Violin I:** Enters in the second measure with a melody starting on G4, marked *mf*.
- Violin II:** Enters in the second measure with a melody starting on A4, marked *mf*.
- Acoustic Guitar 1 & 2:** Silent throughout the piece.
- Piano:** Silent in the first measure, then provides accompaniment with chords E7 and Am, marked *mp*.
- Electric Bass:** Silent in the first measure, then provides accompaniment with chords E7 and Am, marked *mp*.
- Snare Drum:** Silent in the first measure, then plays a steady eighth-note pattern, marked *mp*.
- Bombo:** Silent in the first measure, then plays a steady eighth-note pattern, marked *mp*.

Warmikunami Kanchik

2
5

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

Am Am E7 Am

Am Am E7 Am

Warmikunami Kanchik

3

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two endings: the first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.' and 'Estribillo'. The Vln. I and Vln. II staves contain melodic lines with various note values and rests. The Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2 staves are mostly empty, with some rests. The Pno. and E.B. staves show chord progressions: F major in the first measure, and E minor in the second, third, and fourth measures. The S.Dr. staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Warmikunami Kanchik

4
13

1. 2.

Pa - cha -
Su - mak -

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the title 'Warmikunami Kanchik' is centered. Below it, the vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The vocal melody consists of two phrases: 'Pa - cha -' and 'Su - mak -'. The instrumental parts include two Violin staves (Vln. I and Vln. II), two Acoustic Guitar staves (Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2), a Piano staff (Pno.), an Electric Bass staff (E.B.), and a Snare Drum staff (S.Dr.). The Piano and Electric Bass parts provide harmonic support with chords G, B, Gm, and Em. The Snare Drum part features a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a rehearsal sign '13' at the beginning of each system.

Warmikunami Kanchik

Estribillo

1.

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

mf

mf

mf

Warmikunami Kanchik

10

37 2. **B**

U - ma - yuk - sin - chik - war - mi kash - ka - ta - ri -

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Warmikunami Kanchik

41
ku - chi - shun tu - kuy - man - ta - ya - shi - ka shuk - shi - na - sha -

Vln. I

Vln. II

ac.Gtr. 1

ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Warmikunami Kanchik'. The score is arranged for a vocal line and several instrumental parts. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are 'ku - chi - shun tu - kuy - man - ta - ya - shi - ka shuk - shi - na - sha -'. The instrumental parts include two Violin staves (Vln. I and Vln. II), two Acoustic Guitar staves (ac.Gtr. 1 and ac.Gtr. 2), a Piano (Pno.) part, an Electric Bass (E.B.) part, and a Snare Drum (S.Dr.) part. The score is marked with a rehearsal symbol '41' at the beginning of each staff. The vocal line features a melodic line with some slurs and accents. The instrumental parts provide accompaniment, with the guitar and piano parts showing some rhythmic patterns and the snare drum providing a steady beat.

Warmikunami Kanchik

12

45

mi-kan - chik U - ma - yuk - sin - chik - war - mi kash - ka - ta - ri -

Vln. I

Vln. II

ac.Gtr. 1

ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

Warmikunami Kanchik

49

ku - chi - shun tu - kuy - man - ta - ya - shi - ka shuk - shi - na - sha -

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

14 Warmikunami Kanchik

53

mi-kan - chik _____ ñu-can - chik - ka - pa - rish - ka u - ya -

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

Warmikunami Kanchik

57

rish - ka - mi - kan - ka su - mak - kaw - say - ta - ma - ri pa - cha -

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

Warmikunami Kanchik

16

61
ma - ma - ka - kush - ka ñu - can - chik - ka - pa - rish - ka - u - ya -

Vln. I
Vln. II

Ac.Gtr. 1
Ac.Gtr. 2

Pno.
E.B.

S.Dr.

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

F *Em* *E7* *Am*

mf *p* *mp*

mf *p* *mp*

mf *p* *mp*

Warmikunami Kanchik

17

65

rish - ka - mi - kan - ka su - mak - kaw - say - ta - ma - ri pa - cha -

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

Warmikunami Kanchik

18

Estribillo

69 ma - ma - ka - kush - ka

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

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

Detailed description: This musical score page, numbered 18, is for the piece 'Warmikunami Kanchik' and specifically the 'Estribillo' section. It features a vocal line at the top with the lyrics 'ma - ma - ka - kush - ka'. The vocal line is followed by two violin staves (Vln. I and Vln. II). Below the violins are two acoustic guitar staves (Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2). The piano part (Pno.) and electric bass part (E.B.) are shown with chord changes from F to Em and then to G. The snare drum part (S.Dr.) provides a rhythmic accompaniment. Dynamics markings such as *f*, *mp*, *mf*, and *p* are used throughout to indicate volume changes. The score is marked with a repeat sign and a double bar line, indicating the end of the section.

Warmikunami Kanchik

73 1. 2. **D.S. al Coda** Θ
Su-mak ka

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. B Gm Em :| Em Em

E.B. B Gm Em :| Em Em

S.Dr.

Warmikunami Kanchik

20

77

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. *mf*

E.B. *mf*

S.Dr. *mf*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Warmikunami Kanchik'. The page is numbered 20 and is page 94 of the score. The music begins at measure 77. The score is arranged in a system with seven staves. The top staff is a blank treble clef staff. The second and third staves are for Violin I and Violin II, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with a fermata over the final note. The dynamic is marked *f*. The fourth and fifth staves are for Acoustic Guitar 1 and Acoustic Guitar 2, both in treble clef with a key signature of one sharp. They contain whole rests. The sixth staff is for Piano, in treble clef with a key signature of one sharp, playing a whole note chord C4-E4-G4. The dynamic is *mf*. The seventh staff is for Electric Bass, in bass clef with a key signature of one sharp, playing a whole note chord C3-E3-G3. The dynamic is *mf*. The eighth staff is for Snare Drum, in a drum clef with a key signature of one sharp, playing a rhythmic pattern of eighth notes: quarter rest, eighth note, eighth note, quarter rest, eighth note, eighth note, quarter rest, eighth note, eighth note. The dynamic is *mf*. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Warmikunami Kanchik

81

ñu-can - chik - ka - pa - rish - ka - u - ya - rish - ka - mi - kan -

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

mf

mp

mp

mp

mp

mp

Warmikunami Kanchik

22

85

ka su-mak - kaw - say - ta - ma - ri pa - cha - ma - ma - ka - kush -

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

mf

f

mf

mf

mf

Warmikunami Kanchik

89
ka ū - can - chik - ka - pa - rish - ka - u - ya - rish - ka - mi - kan -

Vln. I

Vln. II

ac. Gtr. 1 *mp*

ac. Gtr. 2 *mp*

Pno. *p*
E_m E₇ A_m A_m

E.B. *p*
E_m E₇ A_m A_m

S.Dr. *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Warmikunami Kanchik'. It features a vocal line at the top with lyrics in Japanese. Below the vocal line are staves for Violin I and Violin II, which are currently silent. The next two staves are for acoustic guitar 1 and acoustic guitar 2, both playing a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part consists of a chord progression: E minor, E7, A minor, and A minor. The bass line follows the same chord progression. The drum part features a steady rhythm with a snare drum and a bass drum.

Warmikunami Kanchik

24

93

ka su-mak - kaw - say - ta - ma - ri pa - cha - ma - ma - ka - kush -

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

S.Dr.

Warmikunami Kanchik

97
ka

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. Em

E.B. Em

S.Dr.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Warmikunami Kanchik' on page 25, starting at measure 97. The score is arranged for a vocal line and a full band. The vocal part begins with the syllable 'ka' on a dotted quarter note. The instrumental parts include Violin I and Violin II, both playing a melodic line of quarter notes. Acoustic Guitars 1 and 2 play a similar melodic line. The Piano and Electric Bass provide a harmonic foundation with a sustained E minor chord (Em). The Snare Drum part features a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Score

Panzaleñita Warmi

Danzante

Karen Toapanta y José Toapanta

$\text{♩} = 70$

Intro

A

Voice

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Piano

Electric Bass

Violin I

Violin II

Bombo

Snare Drum

mf

mf

f

f

mf

mf

2

Panzaleñita Warmi

6

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. Fm Fm Fm Fm

E.B. Fm Fm Fm Fm

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Panzaleñita Warmi

3

10

1. 2.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. Fm D_b Cm :|| D_b

E.B. Fm D_b Cm :|| D_b

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

4 Panzaleñita Warmi

Etribillo 

14

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. Cm *mf*

E.B. Cm Cm *mp*

Vln. I

Vln. II

S.Dr. *mp*

Panzaleñita Warmi

5

18 1. 2. (Voz)

Pan - za -
Nau - pa -

Ac.Gtr. 1 *mp*

Ac.Gtr. 2 *mp*

Pno. *mp* Cm

E.B. Cm Cm Cm Cm *mp*

Vln. I

Vln. II

S.Dr. *mp*

6

Panzaleñita Warmi

22

le - ñi - ta - su - mak - war - mi - kanki - nau - pak -
ya - ya - mama - a - shi - ya - cha - chishka - mish - ki -

c.Gtr. 1

c.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

mp

mp

Panzaleñita Warmi

7

26

kau - say-manta - ku - nan - ri - ku - rinki - su - mak-
mi - kuy - kuna - ta - mi - mi - ku - chishka - chash - na -

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

8

Panzaleñita Warmi

30

fa - cha - shishka - sin - chi - a - na - kushk - sig - cho -
 mi - kush - pami - sin - chi - ru - na - kashun - pi - tak -

vc.Gtr. 1

vc.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Panzaleñita Warmi

9

34

ca - lle - manta - su - mak - nus - ta - kan - ki
na - man-chashun - su - mak - ta - kau - sa - shum

c.Gtr. 1

c.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

10 Panzaleñita Warmi

38 **D.S.** **Etribillo** 1.

Fl. 1

Fl. 2

Pno.

E.B. Cm Cm Cm Cm

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Panzaleñita Warmi

42

2.

A

c.Gtr. 1

c.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

mf

f

mf

mf

f

mf

mf

12

Panzaleñita Warmi

46

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

14 Panzaleñita Warmi

Etribillo §

54

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. Cm *f*

E.B. Cm Cm Cm Cm

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Panzaleñita Warmi

15

58 1. 2. **Voz**

ñu - kan -
pan - za -

vc.Gtr. 1 *p*

vc.Gtr. 2 *p*

Pno. *p* Cm

E.B. *p* Cm Cm Cm Cm

Vln. I

Vln. II

S.Dr. *p*

16

Panzaleñita Warmi

62

chik - chu-raita - ñu - kan - chik - ri-maita - kai - pi -
 le - ñi - ta su - mak - war - mi-kanki nau - pak -

ac.Gtr. 1

ac.Gtr. 2

Pno. Cm Fm Fm Fm Fm

E.B. Cm Fm Fm Fm Fm

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

p

p

Panzaleñita Warmi

17

66

mai - pi - kashpa - ri - ku - chi - na - kanchi - ñu - kan -
kau - say - manta - ku - nan - ri - ku - rinki - su - mak -

c.Gtr. 1

c.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

18

Panzaleñita Warmi

70

chik - ta - kita - ñu - kan - chik - kau - saita - mai - pi -
 fa - cha-shishka - sin - chi - a - na - kushk - sig - cho -

vc.Gtr. 1

vc.Gtr. 2

Pno. Cm Fm Fm Fm Fm

E.Br. Cm Fm Fm Fm Fm

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Panzaleñita Warmi

19

74

74 kau - sa - kushpa - ri - ku - chi - na - kan - chi
ca - lle - manta - sa - mak - nus - ta - kan - ki

c.Gtr. 1

c.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

20 Panzaleñita Warmi

78 **Go To**  **Etribillo**



Vc.Gtr. 1

Vc.Gtr. 2

Pno. *f*

E.B. Cm *mf*

Vln. I

Vln. II

S.Dr. *mf*

Panzaleñita Warmi

21

82

c.Gtr. 1

c.Gtr. 2

Pno.

E.B. Cm Cm Cm Cm

Vln. I *f*

Vln. II *f*

S.Dr.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 82 through 86. The score is for a string quartet and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The instruments are arranged vertically from top to bottom: c.Gtr. 1, c.Gtr. 2, Pno., E.B. (Electric Bass), Vln. I, Vln. II, and S.Dr. (Snare Drum). The guitar parts (c.Gtr. 1 and 2) are mostly silent, with some activity in measures 84 and 85. The piano part features a complex rhythmic pattern of chords and eighth notes. The electric bass part provides a steady accompaniment with a Cm chord in measures 82-85. The violin parts play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The snare drum part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Score

Sisaku

Fox Incaico

Karen Toapanta y José Toapanta

$\text{♩} = 90$

Intro

Voice

Si - sa - ku a - chik-pa-ka - rik

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Piano

Electric Bass

Violin I

Violin II

Snare Drum

Bombo

Quena

Sisaku Estribillo

2
6

Si - sa - ku a - chik - pa - ka - rik

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Cm
mp

Cm
mp

mf

mf

mp

mp

Sisaku

3

ff

Voz

ya - lish - ka - ya - na -

Ac.Gtr. 1

mp

Ac.Gtr. 2

mp

Pno.

ff

E.B.

ff

Vln. I

Vln. II

ff

S.Dr.

ff

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Sisaku' on page 124, measure 3. It features a vocal line (Voz) with the lyrics 'ya - lish - ka - ya - na -'. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The accompaniment includes two acoustic guitars (Ac.Gtr. 1 and 2), piano (Pno.), electric bass (E.B.), two violins (Vln. I and II), and a snare drum (S.Dr.). The piano and electric bass parts are shown with chord symbols: Cm for the first three measures and G7 for the fourth measure. The snare drum part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. The dynamic markings are *ff* for the piano, electric bass, violins, and snare drum, and *mp* for the acoustic guitars. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning of each staff.

Sisaku

4
15

tu - tak mus-kuy-shi-na - yu - ya - ri - ni shuk-si-sak-wa - ñuk -

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

15

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Sisaku'. It begins at measure 4 and continues to measure 15. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line (top staff) has lyrics: 'tu - tak mus-kuy-shi-na - yu - ya - ri - ni shuk-si-sak-wa - ñuk -'. The acoustic guitar parts (Ac.Gtr. 1 and 2) play rhythmic accompaniment. The piano (Pno.) and electric bass (E.B.) parts provide harmonic support with chords Cm and G7. The violin parts (Vln. I and II) are currently silent. The snare drum (S.Dr.) part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Sisaku

5

19

shi - na sha - ki - sha - sa - qui - ri - ni

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

6

Sisaku

22

pa - cha - pash - ma - na - kun - kan - chu ñu - ka - sha - ki - tu - kush-

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. **G₇** **C_m** **G₇**

E.B. **G₇** **C_m** **G₇**

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

22

Sisaku

7

25

ka - ta may - su - mak - a - chi - llak - pun - sha

vc.Gtr. 1

vc.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

25

8

Sisaku

Estribillo

28

sha-mu-na-u - ya - ri - kun - mi

ac.Gtr. 1

ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

28

Sisaku

9

32 **Coro**

A-chik-pa-ka - rik - shi - na - mi

vc.Gtr. 1

vc.Gtr. 2

Pno. Cm Cm Ab Ab

E.B. Cm Cm Ab Ab

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

10

Sisaku

36

ñu - kan - chik - ku - shi - - ku - rin - chi A - chik - pa - ka - rik - shi -

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

36

Detailed description of the musical score for measures 36-38:

- Vocal Line:** The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "ñu - kan - chik - ku - shi - - ku - rin - chi A - chik - pa - ka - rik - shi -".
- Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1):** Features a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, including some grace notes.
- Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2):** Provides a similar rhythmic accompaniment to Ac.Gtr. 1.
- Piano (Pno.):** Plays a simple harmonic accompaniment with chords: A^b (measure 36), A^b E^b (measure 37), and A^b (measure 38).
- Electric Bass (E.B.):** Mirrors the piano accompaniment with the same chords: A^b, A^b E^b, and A^b.
- Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II):** Both parts are marked with a whole rest (—) for all three measures, indicating they are silent.
- Snare Drum (S.Dr.):** The top staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests. The bottom staff shows the corresponding bass drum pattern with quarter notes.
- Bottom Staff:** A grand staff (treble and bass clef) with a whole rest (—) for all three measures.

Sisaku

11

39

na - mi nu - kan-chik - ku - shi - ku - rin - chi

ac.Gtr. 1

ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

39

12

Sisaku

Voz

pa - cha - ka - ma - ku - yay - wan - mi na - nay - ta - a - shi - ya -

42

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

42

Sisaku

13

45

chish - ka sin - chi - su - mak - ta - ta - ki - shum

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

45

Detailed description of the musical score: The score is for measures 45-47. The vocal line (top) has lyrics: 'chish - ka sin - chi - su - mak - ta - ta - ki - shum'. The two acoustic guitar parts (Ac.Gtr. 1 and 2) play a rhythmic pattern of eighth notes. The piano accompaniment (Pno.) and electric bass (E.B.) parts show chords: Cm, G7, and Cm. The violin parts (Vln. I and II) are silent. The snare drum (S.Dr.) part has a rhythmic pattern of eighth notes.

14

Sisaku

Solo
Quena

48

kaw-say-man-ta - ku - shi - ku - shum

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

48

mp

mp

mp

mf

52

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

52

16 Sisaku

56 \emptyset

vc.Gtr. 1

vc.Gtr. 2

Pno. A^b A^b E^b G_7 Cm

E.B. A^b A^b E^b G_7 Cm

Vln. I f

Vln. II f

S.Dr. mf

56 mf

Sisaku

17

60

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

60

60

60

60

60

60

60

60

mp

mp

mp

mf

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Sisaku', page 17, contains measures 60 through 63. The score is arranged for a string quartet and a rhythm section. The instruments are: Acoustic Guitar 1 and 2 (Ac.Gtr. 1 and 2), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Snare Drum (S.Dr.). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked '60'. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords G7 and Cm. The electric bass part follows the same chord progression. The violin parts play a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, then rest. The snare drum part plays a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic markings are *mp* (mezzo-piano) for the piano, electric bass, and snare drum parts, and *mf* (mezzo-forte) for the violin II part in measure 63.

18

Sisaku

Estribillo

64

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

mf

mf

Detailed description: This page of a musical score is for the 'Estribillo' section of a piece titled 'Sisaku'. It is page 18 of a 139-page document. The score is arranged for a full ensemble including two acoustic guitars (Ac.Gtr. 1 and 2), piano (Pno.), electric bass (E.B.), two violins (Vln. I and II), and string drums (S.Dr.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The section begins at measure 64. The acoustic guitars and piano parts are mostly rests, with the piano and electric bass providing harmonic support through chords: G7 in the first measure, and Cm in the subsequent three measures. The violin parts enter in the second measure with a melodic line marked *mf*. The string drums play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth measure.

Sisaku

19

68 Voz

ka - pa - ri - tak - ti - pi

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

68

Detailed description of the musical score: The score is for measures 68-71. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line (Voz) begins at measure 68 with the lyrics 'ka - pa - ri - tak - ti - pi'. The acoustic guitar parts (Ac.Gtr. 1 and 2) have rests in measures 68 and 69, followed by rhythmic patterns in measures 70 and 71. The piano (Pno.) and electric bass (E.B.) parts play chords Cm in measures 68 and 69, and G7 in measures 70 and 71. The violin parts (Vln. I and II) play eighth-note patterns in measures 68 and 69, then have rests in measures 70 and 71. The snare drum (S.Dr.) part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents in measures 68-71. There is an additional empty staff at the bottom of the page.

Sisaku

21

76

ma - na - uk - lla - ri - ni - chuk wa - kash - pa - lla - mi

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

76

Sisaku

23

83 \oplus

**D.S.
al Coda**

llan - mi wa - cha - rn - ka - paku - shan - chi - mik

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

83

91

Ac.Gtr. 1 *ff*

Ac.Gtr. 2 *ff*

Pno. *f*
G7 Cm G7 Cm

E.B. *f*
G7 Cm G7 Cm

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

S.Dr. *f*

91 *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 91 to 94. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The score is arranged for a full ensemble. The acoustic guitar parts (Ac.Gtr. 1 and 2) play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The piano (Pno.) and electric bass (E.B.) provide harmonic support with chords G7 and Cm, marked with a dynamic of *f*. The violin parts (Vln. I and II) play a melodic line of eighth notes, marked with *ff*. The snare drum (S.Dr.) part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, marked with *f*. The first staff is a grand staff with a treble clef and a whole rest. Measure numbers 91 are indicated at the start of each system.

Score

Ecuador Sapikunamanta

San Juanito

Karen Toapanta y José Toapanta

$\text{♩} = 120$ **Estribillo**

Voice
 Acoustic Guitar 1
 Acoustic Guitar 2
 Piano
 Electric Bass
 Violin I
 Violin II
 Quena
 Snare Drum
 Bombo

mp
mp
mf
mp
mp

Ecuador Sapikunamanta

2
7

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. *mf*

E.B. *mf*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

S.Dr. *mf*

mf

Ecuador Sapikunamanta

3

Voz

Ha - wa - ur - ku - ku - na - pi

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.Br.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Ecuador Sapikunamanta'. It features a vocal line (Voz) and instrumental parts for Acoustic Guitar 1 and 2, Piano, Electric Bass, Violin I and II, and Snare Drum. The music is in 3/4 time and B-flat major. The vocal line starts at measure 14 with the lyrics 'Ha - wa - ur - ku - ku - na - pi'. The instrumental parts begin at measure 14 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part includes a chord progression: C, A7, Dm, Dm, Dm, Dm, F, F. The electric bass part follows the same chord progression. The snare drum part has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Ecuador Sapikunamanta

4
22

in - tik - rik - cha - rin _____ all - pa - ma - ma - ñu - kan - chik -

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Ecuador Sapikunamanta'. It consists of several staves. At the top, there is a vocal line with lyrics: 'in - tik - rik - cha - rin _____ all - pa - ma - ma - ñu - kan - chik -'. Below the vocal line are two acoustic guitar parts (Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2) with rhythmic accompaniment. The piano part (Pno.) and electric bass part (E.B.) provide harmonic support with chords: C, C, Dm, Dm, Dm, Dm, F. The violin parts (Vln. I and Vln. II) and a string ensemble (S.Dr.) are present but have no notes in this section.

Ecuador Sapikunamanta

5

29

man su - mak - mi - kuy - ta - ka - ra - shka ñu - kan - chik - ki - chwa - shi -

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Ecuador Sapikunamanta' on page 5. It features a vocal line with lyrics: 'man su - mak - mi - kuy - ta - ka - ra - shka ñu - kan - chik - ki - chwa - shi -'. The instrumental parts include two acoustic guitar parts (Ac.Gtr. 1 and 2), piano (Pno.) and bass guitar (E.B.) parts with a chord progression of F, C, C, Dm, Dm, Dm, Dm. There are also staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and a string drum part (S.Dr.). The S.Dr. part shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Ecuador Sapikunamanta

7

43

ya - chay - cu - na - ka kaw - say - man - ta - ya - cha - chish - ka

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Ecuador Sapikunamanta

8

Estríbillo

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Ac.Gtr. 1**: Treble clef, B-flat key signature, 8 measures of whole rests.
- Ac.Gtr. 2**: Treble clef, B-flat key signature, 8 measures of whole rests.
- Pno.**: Treble clef, B-flat key signature, 8 measures of chords: B₇, B₇, F, F, C, A₇, Dm, Dm.
- E.B.**: Bass clef, B-flat key signature, 8 measures of chords: B₇, B₇, F, F, C, A₇, Dm, Dm.
- Vln. I**: Treble clef, B-flat key signature, 8 measures of whole rests.
- Vln. II**: Treble clef, B-flat key signature, 8 measures of whole rests.
- S.Dr.**: Two staves. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The bottom staff shows a bass line with eighth notes.

Measure numbers 50 are indicated at the beginning of the Pno., E.B., Vln. I, Vln. II, and S.Dr. staves.

Ecuador Sapikunamanta

10

Coro

66

E-cua - dor - ta - ki - ku - na - huan - ku - shi - kush - pa - tu - shu - shun - chi tu - kuy - ku - na - ku -

Ac.Gtr. 1 *mp*

Ac.Gtr. 2 *mp*

Pno. *mp*

E.B. *mp*

Vln. I

Vln. II

S.Dr. *mp*

mp

Ecuador Sapikunamanta

11

71

yay - wan E-cua - dor-ta - ki-ku - na - huan - ku - shi - kush - pa - tu - shu -

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. **Dm Dm Dm B_b B_b Dm**

E.B. **Dm Dm Dm B_b B_b Dm**

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Ecuador Sapikunamanta

12

77 Voz

- shun-chi tu-kuy - ku - na - ku - yay - wan ki - chwa - shi-mi - ku -

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Ecuador Sapikunamanta

13

84

na - ka a - mak - mish - ki - mi - u - ya - rin a - ma - kun - ka - ri -

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Ecuador Sapikunamanta' on page 13 of a larger work. It begins at measure 84. The vocal line features the lyrics 'na - ka a - mak - mish - ki - mi - u - ya - rin a - ma - kun - ka - ri -'. The accompaniment includes two acoustic guitar parts (Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2), a piano (Pno.) and electric bass (E.B.) part with a chord progression of F, F, C, C, Dm, Dm, Dm, Dm, and staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Sitar/Drum (S.Dr.). The Sitar/Drum part shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Ecuador Sapikunamanta

14

Estribillo

92

shun - chi ñu - kan - chik - ay - llu - ku - na - da

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Ecuador Sapikunamanta

100

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

mf

f

mf

mf

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Ecuador Sapikunamanta' on page 15. It features seven staves. The first two staves are for Acoustic Guitars 1 and 2, both with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is for Piano, with a treble clef and a key signature of one flat, containing a sequence of chords: F, F, C, A7, Dm, Dm, Bb, Bb. The fourth staff is for Electric Bass, with a bass clef and a key signature of one flat, containing the same chord sequence as the piano staff. The fifth and sixth staves are for Violins I and II, both with a treble clef and a key signature of one flat. The violin parts are mostly rests, with a forte (*f*) section starting in the final two measures. The seventh staff is for Snare Drum, with a double bar line and a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The number '100' is written above the first measure of each staff.

Ecuador Sapikunamanta

16

108 **D.S.**

ki - chwa - shi-mi-ku-

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno. **F F C A₇ Dm Dm Dm Dm**

E.B. **F F C A₇ Dm Dm Dm Dm**

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

Ecuador Sapikunamanta

17

116

na - ka a - mak - mish - ki - mi - u - ya - rin a - ma - kun - ka - ri -

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, the vocal line features the lyrics: "na - ka a - mak - mish - ki - mi - u - ya - rin a - ma - kun - ka - ri -". Below the vocal line are two acoustic guitar parts, Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2, both in treble clef. The piano part (Pno.) and electric bass part (E.B.) are shown with chord diagrams: F, F, C, C, Dm, Dm, Dm, Dm. The violin parts (Vln. I and Vln. II) and the Sitar/Drum (S.Dr.) parts are also present, with the S.Dr. part showing a complex rhythmic pattern.

Ecuador Sapikunamanta

18

124

shun - chi ñu - kan - chik - ay - llu - ku - na - da

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

S.Dr.



Kampak Ilatik kuyarik

Valórate a ti mismo

@karentoapanta

Créditos

Autoría y Composición:

Karen Toapanta

Composición musical y letras

Concepto y desarrollo del proyecto

Equipo de Trabajo:

José Toapanta y Sayri Toaza

Traducción y adaptación de letras al kichwa

Revisión:

Mgs. Luis Eguiguren

Introducción

La riqueza cultural de Ecuador se refleja en su diversidad lingüística y musical. Este cancionero, titulado "Kampak llatik kuyarik" (Valórate a ti mismo), busca celebrar y aportar a la preservación de la lengua y cultura kichwa a través de cinco composiciones musicales, la intención es resaltar la belleza de los géneros tradicionales ecuatorianos y al mismo tiempo reivindicar el papel de la mujer indígena en nuestra sociedad.

Cada canción es un homenaje a la cotidianidad y la lucha de la mujer kichwa-hablante, poniendo de manifiesto su realidad y una voz a su historia. Este proyecto es un esfuerzo por fomentar el aprecio y el respeto por nuestras raíces culturales, al mismo tiempo que contribuye a la difusión de la música en lengua kichwa en diversos medios.

La autora de este cancionero, apoyada por un equipo bilingüe, ha plasmado en estas páginas su conocimiento y amor por la música ecuatoriana, creando letras y melodías que buscan inspirar y elevar la autoestima de la mujer indígena. Con esta obra, esperamos no solo entretener, sino también educar y fortalecer la identidad cultural de las futuras generaciones.

Bienvenidos a un viaje musical que celebra nuestras raíces y nos invita a valorar lo que somos.

Conclusiones

Dentro de la música nacional ecuatoriana, son extensas las composiciones y géneros musicales ecuatorianos que se han utilizado, pero son muy pocas las composiciones en lengua kichwa. La composición de cinco temas de géneros tradicionales ecuatorianos en Kichwa representa un esfuerzo significativo para revitalizar y promover la lengua kichwa a través de la música.

A pesar de que en el Ecuador existen medios de comunicación, son pocos los que transmiten música en kichwa. Por lo tanto, es importante trabajar en la difusión de esta música, contribuyendo a mantener viva esta lengua materna de los pueblos indígenas del país. Este proyecto contribuye a la preservación de la cultura y la identidad indígena ecuatoriana, brindando un espacio para que estas expresiones sean escuchadas y valoradas.

Para mantener esta lengua, se podría incluso poner requisitos que comprometan tanto a los medios de comunicación como a los músicos, universidades, comunidades y ciudadanía a la difusión de esta, utilizando recursos académicos, visuales, audibles e incluso este trabajo de composición. De esta forma dejar un legado a las futuras generaciones por medio de la música.

Este trabajo no solo tiene un valor artístico, sino también educativo y social. Las composiciones pueden servir como material didáctico en instituciones educativas, ayudando a fomentar el aprendizaje del kichwa y el aprecio por la música tradicional entre las nuevas generaciones.

La composición de estos temas tradicionales en kichwa enriquece el panorama musical ecuatoriano y aporta hacia la construcción de una sociedad intercultural, fomentando el reconocimiento y la valoración de la lengua y cultura kichwa.

Referencias

- Ángel Azuero. (2019). Significatividad del marco metodológico en el desarrollo de proyectos de investigación. *Revista Arbitrada Interdisciplinaria KOINONIA*, 8.
- Ayestarán, L. (1957). A propósito del nacionalismo musical. *Centro Nacional de Documentación Musical*, 5-7.
- Chase, G. (1947). Fundamentos de la cultura musical en latino-américa.
- Claudia Vélez de la Calle. (s.f.). Las historias de vida, fundamentos y metodología para la investigación educativa y social. *Revista Fundación Universitaria Luis Amigó*.
- Fidias Arias . (2012). Proyecto de investigación: introducción a la metodología (5° ed.). Caracas: Espítome.: <http://tesisdeinvestig.blogspot.com/2011/06/marco-metodologico-definicion.html>. Recuperado el 24 de 09 de 2021
- Fidias Arias . (2012). Research project: introduction to scientific methodology (5th ed.). Caracas: Espítome.
- Franco Y. (2011). Research Thesis. Methodological framework. Venezuela.
- Franco Y. (2011). Tesis de Investigación. Marco Metodológico. Venezuela. Recuperado el 24 de 09 de 2021, de <file:///C:/Users/HP/Downloads/Dialnet-SignificatividadDelMarcoMetodologicoEnElDesarrollo-7062667.pdf>
- Goetz, J. y. (1984). Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. . Madrid : Morata, S.A .
- Harts Ecuador. (17 de 09 de 2021). *Ecuador Top 100*. Ecuador: GráficosEcuador. Obtenido de <https://www.chartsecuador.biz/charts/ecuador-top-100/>

Ley Orgánica de Cultura. (30 de 12 de 2016). Ley Orgánica de Cultura. Quito, Pichincha, Ecuador. Obtenido de <https://iberculturaviva.org/wp-content/uploads/2015/05/Ley-Orga%CC%81nica-de-Cultura-APROBADA-Y-PUBLICADA.pdf>

López, H. (2020). *La andadura del español por el mundo*. Madrid: Taurus. Obtenido de <file:///C:/Users/HP/Downloads/la-andadura-del-espantildeol-por-el-mundo-humberto-loacuteppez-morales.pdf>

Manual de trabajos de titulación. Carrera de música. (2020). Quito: Escuela de música de la Universidad Hemisferios.

María Gamez. (20 de 09 de 2021). Objetivos de Desarrollo Sostenible. *Objetivos y metas de desarrollo sostenible*. Obtenido de <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/>

Nestor Guestrin Oderigo. (1966). *La guitarra en la música Sudamericana*. Buenos Aires: Universitaria Buenos Aires.

Noticias ONU. (19 de 07 de 2021). La pandemia aumenta la desigualdad entre géneros: en 2021 sólo el 43% de las mujeres tendrá trabajo. Obtenido de <https://news.un.org/es/story/2021/07/1494512>

Octavio. (24 de 09 de 2013). *KERCHAK*. Obtenido de La música nacionalista. Escuelas nacionales del siglo XIX: <https://kerchak.com/la-musica-nacionalista-escuelas-nacionales-del-siglo-xix/#:~:text=%20Caracter%20de%20la%20m%C3%BAsica%20nacionalista%20%201,aristocr%C3%A1ticas%20y%20burguesas%20como%20la%20son%20ata,...%20More>

Pascual Moreno. (2005). El profesorado de E.F. y las competencias básicas en TIC. Capítulo III. Universitat Rovira I Virgili. Departamento de Pedagogía.

Quecedo, R., & Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, 5-39. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/39219263_Introduccion_a_la_metodologia_de_investigacion_cualitativa

Rosario Quecedo, & Carlos Castaño. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, núm. 14, 5-39.

Samaniego F. (2008). Ecuador en la memoria del mundo . *Artes Gráficas Señal Impresañal Cía. Ltda.*, 40.

Sousa, V., Driessnack, M., & Mendes, I. (15 de 6 de 2007). *REVISIÓN DE DISEÑOS DE INVESTIGACIÓN RESALTANTES PARA ENFERMERÍA. PARTE 1: DISEÑOS DE INVESTIGACIÓN CUANTITATIVA*. Recuperado el 24 de 09 de 2022, de docplayer: <https://docplayer.es/13058391-Revision-de-disenos-de-investigacion-resaltantes-para-enfermeria-parte-1-disenos-de-investigacion-cuantitativa.html>

Universidad Hemisferios. (2020). Manual de trabajos de titulación. Carrera de música. Quito: Escuela de música de la Universidad Hemisferios.

Valmi Sousa , Martha Driessnack, & Isabel Mendes. (2007). *REVISIÓN DE DISEÑOS DE INVESTIGACIÓN RESALTANTES PARA ENFERMERÍA. PARTE 1: DISEÑOS DE INVESTIGACIÓN CUANTITATIVA*. Recuperado el 27 de 04 de 2021, de www.eerp.usp.br/rlae

Vélez de la Calle, C. (s.f.). Las historias de vida, fundamentos y metodología para la investigación educativa y social. *Revista Fundación Universitaria Amigó*.

Vicente Salas Viu. (1945). Allende y el nacionalismo musical . En V. S. Viu. Chile : Revista musical chilena.

Villamar, Claudio Viteri. (2017). El nacionalismo musical en el Ecuador-Enfoque en el compositor Gerardo Guevara. *Alternativas*, 6 .

Yépez, F. (3 de 6 de 2011). Tesis de Investigación. *Marco Metodológico*. Venezuela.
Recuperado el 20 de 05 de 2023, de
<http://tesisdeinvestig.blogspot.com/2011/06/marco-metodologico-definicion.html>