

La música y las formas

un recorrido por la
cosmovisión andina

LOS APUS^{colección}

Primera edición: agosto de 2015

© *La música y las formas. Un recorrido por la cosmovisión andina*
Patricia Pauta Ortiz , 2015

ISBN: ISBN- 978-9942-20-158-4
Derecho de autor: CUE- 002229

© LOS APUS
Casa de la Cultura Núcleo del Azuay
Presidente Córdova 7-89 y Luis Cordero

Concepto editorial: Cristóbal Zapata
Diseño: Bernardo Zamora Arízaga
Impresión: Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay

Cuenca, Ecuador, 2015

La música y las formas

un recorrido por la
cosmovisión andina

patricia pauta ortiz

LOS APUS^{colección}

La cosmovivencia andina

La armonía de los sonidos, creados a partir de la sabiduría y destreza de los músicos, son el resultado de la continuidad y el bienestar, de la realidad y sacralidad, de principios y costumbres de un pueblo considerados como un todo, y son el producto del sincretismo cultural dentro del cual nos manifestamos en la actualidad, tal cual ocurre con la cosmovivencia y cosmovisión andina.

La investigación de Patricia Pauta nos permite conocer desde la magia de los sonidos de la música andina hasta las manifestaciones actuales, así como los aportes que proceden de los saberes ancestrales y los diversos grupos humanos que han forjado nuestra cultura, para unir y vincular la sociedad.

Este estudio toma como referente la expresión musical de los pueblos andinos, la gran variedad de instrumentos musicales, sonidos, ritmos, melodías, composiciones e interpretaciones que caracterizan a la cultura andina como la síntesis de un proceso de intercambio, asimilación, apropiación, sustitución, reinterpretación e invención del aporte de marcados aspectos culturales. La música no solamente está constituida por una secuencia de sonidos organizados e intencionales, ejerce fuerte impacto en el ser humano y su entorno debido a sus múltiples funciones emocionales, físicas y mentales. Los instrumentos musicales encontrados en las tumbas ancestrales que corresponden a la época prehispánica como: flautas, tambores, representaciones líticas y cerámicas, son testimonio de la importancia de la música para los pueblos andinos de aquella época, y es a partir de esta evidencia y desde la perspectiva etnomusicológica que Patricia Pauta inicia su investigación, partiendo de deducciones y analogías, y del aporte de ciencias como la organología, iconografía, arqueología, antropología, psicología y sociología, entre otras.

Continúa la investigación con la presencia de los incas, quienes en menos de un siglo conformaron el Tahuantinsuyo, cuyo territorio, para el año 1500, abarcaba los Andes y la costa del Pacífico, desde el sur de la actual Colombia hasta el centro de Chile y la parte norte de la Argentina. Su cosmovisión se expandió sobre las culturas dominadas y dio origen a una nueva mitología presidida por la deidad Wirakucha o Viracocha, interpretado como el creador del Sol y de la Luna, asociado al principio monoteísta que le otorgaron los colonizadores católicos y no al principio cíclico y holístico andino.

Es durante este periodo que Patricia Pauta recupera información gracias a la vigencia de la tradición oral y al rescate de innumerables instrumentos musicales que permiten tener un acercamiento a las características de la música prehispánica, al manejo de variadas escalas, así como a diversas gamas de sonidos musicales que no se ajustan a la escala cromática occidental, lo que permite pensar que los músicos de estas culturas debieron hacer uso de sistemas microtonales en sus instrumentos, evidenciados en las flautas con representaciones antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, que todavía son objeto de estudio.

El estudio hace referencia a la época europea que trajo consigo nuevos conceptos de arte y expresiones musicales, las mismas que se sincretizaron con las expresiones culturales nativas. La imposición de los conquistadores influyó en la expresión musical, que contenía características especiales para cada celebración, con diversidad de melodías, ritmos, ritos, danzas, cantos e instrumentos. Paulatinamente, los conquistadores fueron imponiendo sus costumbres y creencias, generando un sincretismo religioso y celebrativo que se evidencia y conserva hasta la actualidad como el Corpus Christi —que fusiona la celebración católica del Cuerpo de Cristo— y la celebración andina de Inti Raymi o fiesta en honor al sol.

Otro componente cultural que enfoca el estudio de Pauta es el de los afros, esclavos provenientes de diferentes latitudes de África, traídos por los colonizadores europeos desde las primeras épocas de

la conquista. Este grupo humano influyó en el mundo indígena, tanto como el español, naciendo la cultura afroecuatoriana que tiene su epicentro en Esmeraldas, y la indohispana-afroecuatoriana cuyo foco es el Valle del Chota, en la Sierra. Como consecuencia de este mestizaje surgieron nuevas formas musicales que hoy sustentan el cancionero afroecuatoriano.

Continuando la investigación se evidencia que este proceso musical necesitó de aliados, por un lado, los instrumentos musicales que fueron surgiendo según las necesidades del ser humano y evolucionando en su proceso dinámico, detallando los más representativos dentro de la clasificación de Hornbostel y Sachs: idiófonos, aerófonos, membranófonos, cordófonos y electrófonos. El otro aliado, músicos y compositores pertenecientes a dos vertientes: los académicos, aquellos que tienen una formación teórica o práctica musical escolástica, que han aportado con sus obras e interpretaciones al gran repertorio ecuatoriano, y los no académicos, cuya educación musical o ejecución instrumental o vocal la obtienen con autoformación, dependiendo de su oído como medio de aprendizaje. Pertenecen a esta categoría solistas, dúos, tríos, bandas y grupos, destacados por su gran habilidad en la interpretación de instrumentos andinos.

Invitamos a nuestros lectores a encontrarse con una gran variedad de ritmos y géneros, que corresponden a cada una de las categorías en que se pueden ordenar las obras, según características comunes de estilo compositivo y estructural, como también por la función que cumplen dentro de la cosmovisión del mundo andino, aporte que nace de la música y nos invita a conocer cuán inmersa está dentro de nuestra cosmovivencia, como uno de los elementos identitarios.

Tamara Landívar V.

(Curadora – Investigadora Fondo Nacional de Etnografía,
Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio del
Ecuador)

Introducción

En rasgos generales podemos caracterizar a la cultura andina como la síntesis de un proceso de intercambio, asimilación, apropiación, sustitución, reinterpretación e invención del aporte de marcados aspectos culturales provenientes de las culturas prehispánicas, hispana y afro, como la religión, las creencias, el idioma, las costumbres, las prácticas rituales, tecnológicas, artísticas, indumentaria, formas de pensamiento, etc., que se han sincretizado y dinamizado a través del tiempo y en la actualidad las vemos reflejadas en la forma de vida dentro del contexto psicosociocultural de nuestros pueblos de esta región.

Este estudio toma como referente el quehacer musical de los pueblos andinos que es fruto de la expresión del ser humano, puesto que la gran variedad de instrumentos musicales, sonidos, ritmos, melodías, composiciones e interpretaciones, están ligados a la cosmovisión, prácticas y costumbres que nos caracterizan.

Esta investigación, parte desde la perspectiva etnomusicológica, es decir el desarrollo de la música en su contexto sociocultural a partir de la época pre-incaica, fase que se ha construido con deducciones, analogías y el aporte de varias ciencias como la, organología, iconografía, arqueología, antropología, psicología, sociología, etc., cuya base se sustenta en la investigación de utensilios domésticos y artefactos musicales encontrados en tumbas antiguas (adornos, flautas, tambores, representaciones líricas y cerámicas de músicos, instrumentos musicales y escenas gráficas de la vida diaria impregnadas en vasijas antiguas), son testimonio de que la música fue una parte importante de los pueblos andinos de aquella época.

La siguiente etapa corresponde a los incas, que conformaron en menos de un siglo el enorme imperio denominado Tahuantinsuyo,

cuyo territorio para el año 1. 500 abarcaba los Andes y la costa del Pacífico, desde el sur de la actual Colombia hasta el centro de Chile y la parte andina de la Argentina. Su cultura se expandió fácilmente sobre las tribus dominadas, y dio origen a una nueva mitología presidida por el dios Viracocha a quien se le atribuía el ordenamiento del mundo y la creación de sus primeros pobladores; siendo la Pachamama el núcleo de sus creencias.

Es durante este periodo cuando la expresión musical adquiere su real dimensión. La música, que no es únicamente una secuencia de sonidos organizados, tiene fuerte arraigo en la psicología humana, tanto en el que la produce como en el que la percibe. En ella están involucrados efectos salvadores, maléficos, sanadores, conductuales, actitudes, sentimientos, etc. Hemos recuperado esta información gracias a la vigencia de la tradición oral y al rescate de innumerables instrumentos musicales que nos permiten tener un acercamiento a las características de la música prehispánica, al manejo de variadas escalas, así como también a diversas gamas de sonidos musicales que no se ajustan a la escala cromática occidental, lo que permite pensar que los músicos de estas culturas debieron hacer uso de sistemas microtonales en sus instrumentos musicales, como lo demuestran las flautas con representaciones antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, que todavía son objeto de estudio.

Continuando con el análisis de la influencia cultural que dio origen a la música andina, la música europea trajo consigo nuevos conceptos de arte y otras expresiones musicales, las mismas que se sincretizaron con la expresión cultural indígena. Los conquistadores influenciaron en el quehacer musical prehispánico, es decir en las agrupaciones musicales asociadas a los rituales que congregaban a varias comunidades. La música contenía características especiales para cada celebración ya se trate de ceremonias religiosas, militares, agrícolas, de nacimiento o muerte, con diversidad de melodías, ritmos, ritos, danzas, cantos, instrumentos, etcétera. Paulatinamente, los conquistadores fueron

imponiendo sus costumbres y creencias a través de la enseñanza de la religión católica, adecuando las celebraciones indígenas a los festejos religiosos cristianos, y tomando las mismas características de ritos y cultos indígenas, dado que era la forma más fácil de obligarlos a aceptar la nueva religión. Como ejemplo citamos la fiesta de Corpus Christi, celebración religiosa de adoración a Cristo impuesta por los europeos en las festividades tradicionales del Inti Raymi en honor al Dios Sol.

El siguiente componente cultural lo conforman los afros representada por los esclavos negros provenientes de diferentes latitudes del África, quienes acompañaron a los colonizadores europeos desde las primeras épocas de la conquista. Poseedores de diferentes rasgos culturales, se mezclaron con el indígena o el español y dieron origen al zambo y al mulato, etnias que en el Ecuador se les conoce como la cultura afroecuatoriana, ubicada en la región de Esmeraldas, e indohispano-afroecuatoriana ubicada en el Valle del Chota, en la Sierra Norte. Como consecuencia de este mestizaje, surgieron nuevas formas musicales que hoy conforman el cancionero afroecuatoriano.

Esta investigación ha permitido encontrar una gran variedad de ritmos y géneros, que corresponden a cada una de las categorías en que se pueden ordenar las obras, según características comunes de estilo compositivo y estructural, como también por la función que cumplen dentro de la vida sociocultural e histórica de los grupos sociales.

Este proceso musical necesitó de aliados: por un lado, los instrumentos musicales que fueron surgiendo según las necesidades del hombre, y evolucionando en el gran proceso dinámico del quehacer cultural. En el desarrollo de este estudio detallamos los más representativos, siguiendo la taxonomía elaborada por Hornbostel y Sachs para clasificar a los instrumentos musicales del Ecuador: idiófonos, aerófonos, membranófonos y cordófonos.

El otro aliado lo conforman los músicos y compositores pertenecientes a dos vertientes: la académica, es decir aquellos

músicos que tienen una formación teórica y práctica escolástica, que han aportado con sus obras e interpretaciones al gran repertorio ecuatoriano, y los no académicos, cuya educación, ejecución instrumental o vocal la han obtenido como resultado de su autoformación, dependiendo de su oído como medio de aprendizaje. Pertenecen a esta categoría solistas, dúos, tríos, bandas y grupos musicales, muchos de los cuales se han destacado por su gran habilidad en la interpretación musical.



CULTURA ANDINA

El término “andino”

El concepto de lo andino es multifacético y polisémico, pues se utiliza para referirse simultáneamente a la ubicación geográfica, a la tradición cultural, a la identidad étnica y a la procedencia de personas.

En el marco geográfico el término “andino” nombra a la cordillera de los Andes que cruza el continente sudamericano, ocupando los espacios territoriales de seis países (Argentina, Chile, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y parte de Venezuela). Sin embargo, esta categoría espacial incluye además la costa occidental y por el lado oriental la región amazónica de algunos de estos países; caracterizando esta región por su variada topografía.

En cuanto a la tradición cultural, hace referencia a la existencia de grupos culturales que coexisten en el espacio andino, generando la posibilidad de identificar formas de vida y pensamiento ancestrales con influencia hispana, que sirven de sustento para poder plantear la existencia de la cultura andina.

El tercer aspecto indica una categoría étnica, es decir el término andino representa un proyecto de identidad e integración, que no solo se refiere a una “raza prehispánica pura” sino al ser humano que se siente identificado y arraigado en este espacio geográfico natural, social y cultural¹.

Finalmente, respecto a la procedencia de los individuos, “lo andino” se utiliza como gentilicio, es decir, es una denominación genérica para indicar el lugar del que vienen o al que pertenecen originalmente los sujetos procedentes del área andina.

¹ ESTERMANN, Josef, *Filosofía andina*, EDOBOL, La Paz, 2007.

Cultura andina

En rasgos generales podemos definir a la cultura andina como la síntesis del aporte de marcados aspectos culturales provenientes de las culturas prehispánicas, hispana y afro, como la religión, las creencias, el idioma, las costumbres, las prácticas rituales, tecnológicas, artísticas, indumentaria, formas de pensamiento, etc., que se han sincretizado y dinamizado a través del tiempo y actualmente las vemos reflejadas en la forma de vida dentro del contexto psico-sociocultural de los pueblos andinos, especialmente en la región que comprende el sur de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, y la parte norte de Chile y Argentina.

Porfirio Enríquez Salas señala que andino, originario o perteneciente a la cultura andina,

es aquel hombre y mujer ligado íntimamente a todas aquellas prácticas ancestrales relacionadas con el saber humano, de acuerdo a su tradición cultural, identificándose plenamente con ellas y recreando sus conocimientos y costumbres de generación en generación. Estas poblaciones originarias no viven cerradas en la autarquía, desde la colonia recibieron la influencia cultural occidental (religión católica, vestimenta, cultivos, crianzas, técnicas, etc.). La sociedad andina, también está insertada, de acuerdo a sus posibilidades, en la economía de mercado, y utiliza los elementos culturales del mundo moderno occidental, interaccionando dinámicamente y en forma cotidiana dentro de ella².

Para el ser humano andino tradición y modernidad no se contradicen sino se complementan formando una unidad.

² ENRIQUEZ, Salas Porfirio, *Cultura andina*, CARE, Perú, 2005.



Mapa de Sudamérica

Música andina

La música andina es el quehacer musical expresado en el contexto sociocultural de los pueblos y culturas que habitan la región andina, la misma que ha sido gestada a través del tiempo con el aporte de indígenas, mestizos, negros, y cuya característica principal es la mezcla dinámica de melodías y ritmos nativos con influencia española. La música está en constante innovación, mutación y reexposición, en un proceso en el que influyen diversos factores.

El primer factor a considerar es el paisaje. Muchos investigadores coinciden en que el entorno físico influye en la modalidad artística de los pueblos, es decir, “las características de un espacio geográfico influyen en nuestra sensibilidad humana y como consecuencia en la conducta de las personas y de la sociedad. Siendo lo geográfico

y topográfico una condición material y a la vez singular para el surgimiento de distintas culturas con cierta perspectiva de concebir el mundo”³.

Segundo Luis Moreno considera que la sierra andina presenta variados y bellísimos panoramas en cada provincia del Ecuador, con un clima agradable y suelos cultivables, y a la vez páramos yermos y desolados, “con más de un agente natural que influye directamente en el organismo humano y vuelve sensibles, melancólicos y apáticos a sus habitantes”. Son éstas las causas para que el aborigen de la región interandina, de manera instintiva, haya adoptado para sus danzas y cantares el modo menor (triste, quejumbroso y lastimero). Moreno aclara que, “pocas melodías de carácter religioso y algunas que debieron ejecutarse delante del soberano, están concebidas en el modo mayor”⁴. Es importante resaltar que las obras –tanto en modalidad menor o mayor–, son disfrutadas por cada comunidad andinas, pues en sus ceremonias y festejos se entonan yaravíes, yumbos, danzantes o sanjuanitos, lo cual demuestra que es su peculiar forma de expresión, y antes que conceptualizar la música, la vive, la siente y la recrea.

El siguiente factor por considerar es que la música –hecho inherente al ser humano–, en sus primeras manifestaciones fue la expresión instintiva y necesaria del hombre y está ligada al proceso del desarrollo cultural. Los primeros habitantes tuvieron que ir adquiriendo una capacidad de adaptación constante a través de la exploración y la destreza de su entorno, hasta lograr interactuar con la naturaleza en la que se desarrollaron, al punto de constituirse en un eje fundamental para entender el sentir de un pueblo.

Cuando nos referimos a la música andina debemos entender que es un término muy amplio que abarca diversos géneros, y que a su vez éstos incluyen una variada gama de ritmos, según el origen

³ ESTERMANN, Josef, *Op. cit.*

⁴ MORENO, Luis Segundo, *Historia de la música en el Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972.

y el destino que tenga: música étnica, música folklórica, música popular.

Música étnica

Se conoce con este término a la música que identifica a los diversos grupos étnicos. Aquí nos referiremos a los grupos indígenas y negros de la región andina. Es la que se escucha principalmente en los lugares donde se genera, aunque en la actualidad es difícil descartar la influencia musical hispana. Ejemplos de estas manifestaciones musicales se las encuentra acompañando las danzas tradicionales, por lo general vinculadas a las prácticas agrícolas y rituales.

Música folklórica

Este término fue utilizado por el inglés William John Thoms (1803-1885), para referirse al “saber tradicional del pueblo”.

En cuanto a la música folklórica es aquella que obedece a un hecho folklórico, para el investigador y folklorólogo brasileño Paulo de Carvalho Neto para ser considerado folklórico, un producto debe ser “anónimo, no institucionalizado, y eventualmente, por ser antiguo, funcional y preológico, con el fin de descubrir las leyes de su formación, en provecho del hombre”⁵.

Dentro del ámbito estrictamente musical, Carlos Ramírez Salcedo señala que la música folklórica tiene como características ser *incronometrable*, es decir, que no se rige a un compás ni regularidad de tiempo, ser *impautable*, en tanto no concuerda con los reglamentos de la escritura musical occidental; de ejecución *temperamental*, o sea que su “realización” se ajusta al contexto en el que se desarrolla, y de *transmisión directa*, pues pasa de generación en generación de forma oral.

⁵ RAMÍREZ Salcedo Carlos, *Apuntes de folklore*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Cuenca, 1985.

La música tradicional que cumple con ciertas características pertenecientes a este género, se la denomina *música de proyección folklórica*, la cual es interpretada fuera de los lugares de origen y/o en diversas zonas del mundo, por “grupos” musicales que visten atuendos típicos de diversas etnias.

Estos músicos interpretan melodías y ritmos con quenas, rondadores, pallas, zampoñas, charangos, guitarras, sonajeros y bombos, y también acompañados de instrumentos electrónicos (bajos, teclados, percusión, etc.). Entre los principales grupos pioneros de *proyección folklórica* destacan los conjuntos chilenos Inti Illimani, Illapu, Quilapayún, a los que siguieron Los Kjarkas, Jatari, Pueblo Nuevo, Víctor Jara, Intiñan, Ñanda Mañachi, Charijayac, entre otros.

El repertorio de estos grupos es variado, en su origen corresponden a la llamada “canción protesta” o “nueva canción”, y alternan con melodías típicas andinas como *El Cóndor pasa*, *Poco a poco*, *Canción y huayño*, *Virgenes del sol*, *Vasija de barro* y muchas otras. Algunas obras musicales dentro de este gran género se interpretan en quichua y aimara, siendo perceptibles varios fundamentos étnicos.

Cabe señalar que la característica musical de estos grupos es el virtuosismo en la interpretación de la gran variedad de instrumentos andinos, lo que ha permitido que se conviertan en agrupaciones reconocidas dentro y fuera del continente.

Música popular

Según César Santos⁶, con este término se conoce a la expresión musical proveniente del pueblo, de la gran masa de pobladores, destinada a ese mismo sector con diversas finalidades, y cumple funciones dentro de un contexto social, ya sea ritual, festiva,

6 SANTOS César, *La música popular. Recursos musicales del Ecuador actual*, t. II, Ministerio de Relaciones Exteriores, Quito, 2003.

educativa, romántica, protesta, etc. Son muchas las vertientes y variedades musicales que existen dentro de esta línea, lo que hace difícil plantear un concepto homogéneo en torno a ella.

Cabe señalar dentro de este gran género el aporte y la riqueza musical de dos líneas paralelas e interdependientes: la una generada por compositores con formación musical académica, y la otra por creadores empíricos de gran habilidad musical. Los registros y su continuidad en el tiempo se hacen a través de la memoria y en otros casos a través de la escritura musical o pentagrama.

Con el proceso del sincretismo musical, producto del aporte de elementos tanto locales como europeos, surgieron nuevos formatos populares, que a lo largo de la historia se fueron consolidando en géneros y estilos representativos del repertorio popular ecuatoriano: el yaraví, el cachullapi, el pasillo, el albazo, la tonada, el sanjuanito, la bomba y muchos otros más. Como ejemplos citamos las obras de Carlos Amable Ortiz, las obras de Francisco Paredes Herrera y un sin número de compositores que muestran en sus obras aspectos característicos de nuestra cultura mestiza.

Aportes culturales

Para ensamblar la historia andina, en su primera fase, es importante conocer diferentes aspectos de las culturas protagonistas del sincretismo cultural que nos caracteriza, cuya base es la concepción andina.

Existen importantes premisas extraídas de testimonios de investigadores, cronistas y musicólogos que son fundamentales para entender la historia prehispánica de los pueblos de esta región, premisas basadas en los conceptos y pensamientos sintetizados en la memoria colectiva de los pueblos andinos, que desde su conformación han sido reflejadas por el poder de la tradición oral y simbólica, y han sido plasmados en canciones, costumbres, rituales, proverbios, instrumentos musicales, artefactos, indumentaria, restos arqueológicos, como lo demuestra el complejo y altamente

codificado sistema de escritura de los incas. Al respecto, Burns William G.⁷ sugiere que los incas dominaban distintos sistemas mnemotécnicos de escritura que no necesariamente eran alfabéticos, sino pictóricos, jeroglíficos y simbólicos, tal es el caso de los *quipus* y *tocapus*.

Los *quipus* (código de nudos), son cuerdas de diferentes tamaños con múltiples nudos y diversos colores. En su *Exsul Immeritus* el Padre Blas Valera⁸, clasifica los quipus de este modo:

-*Capacquipus* o *quipus reales*, utilizados para la “escritura”, dotados de un sistema fonético silábico, también se les denomina *quipu literario*, puesto que permitía escribir textos;

-*Pachaquipus* o *quipus calendario*, utilizados para el cálculo del tiempo y

-*Cequecunas* o *quipus social-administrativos*, empleados para la organización del espacio regional y del Imperio

Estos quipus eran utilizados únicamente por la nobleza, para registrar de modo ideográfico-fonético-silábico textos y cantos sagrados como el canto Pachamama, el canto Sumac Ñusta, etcétera.

Los *tocapus* (símbolos e ideogramas simétricamente ordenados) son pequeños cartuchos realizados sobre tela en el ropaje de los nobles, o pintados sobre *qeros* (vasos de arcilla o madera decorados con incisiones y pintura), y ocultan una simbología lingüística aún no decodificada en su totalidad. Los *tocapus* resultan una forma de escritura de carácter sagrado con grandes posibilidades; de hecho era una escritura muy flexible, que incluía una amplia gama de valores de lo sagrado y no estaba vinculada a la lengua quechua como los *capacquipus*, es decir quienes los leían no hablaban esa lengua⁹.

⁷ BURNS, William G., “Introducción a la clave de la escritura de los Incas”, *Boletín de Lima*, 1981.

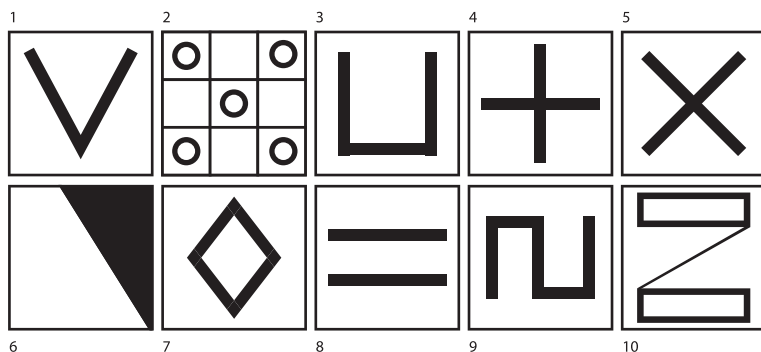
⁸ LAURENCICH Minelli Laura, *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo e Historia et Rudimenta Lingue Piruanorum*, Municipalidad Provincial de Chachapoyasa, CLUEB, 2009.

⁹ LAURENCICH Minelli Laura, *Op. cit.*

Las diez « letras » descifradas por William Burns Glynn, de las cuales algunas se asemejan a símbolos visibles en la pared del Sector I-A de Pusharo.



Representación de los Quipus, Guaman Poma de Ayala



- 1.JUNK:J
 - 2.YSKAI:LL,W,Y
 - 3.KIMSA:M
 - 4.TAWA:T
 - 5.PICHKA:R
 - 6.SOKTA:S
 - 7.KANCHIS:K,C,G,Q
 - 8.PUSAK:P
 - 9.ISKON:N,Ñ
 - 10.CHUNKA:CH
- © Thierry Jamin, 2007¹⁰

Diversas tradiciones musicales existieron en las culturas de la región andina antes de la conquista española, y aun antes de la civilización inca, muestra de esto son los artefactos musicales encontrados en vasijas y tumbas antiguas (silbatos, sonajeros y flautas), así como las representaciones de músicos e instrumentos musicales. La música ejerció un rol primordial en las ceremonias y rituales, constituyéndose esta práctica en una parte importante de la expresión cosmogónica de los pueblos andinos.

¹⁰ www.pusharo.com/los-tocapus-incas-pusharo-201.html

Es necesario aclarar la idea errónea de identificar a lo “andino” y lo “incaico” como sinónimos. Lo andino es un concepto más amplio que lo incaico por las siguientes razones:

–geográficamente lo andino traspasa el espacio físico ocupado por la cultura inca;

–étnicamente lo andino abarca no solo a la etnia inca sino a muchas etnias y culturas que han venido cohabitando esta región.

–históricamente lo andino antecede y sucede a lo incaico en el tiempo, puesto que el espacio andino ha estado poblado desde el periodo Precerámico hasta la actualidad, no así lo inca, que hace su aparición en el periodo de Integración y permanece en el tiempo en un lapso menor a un siglo.

La cultura inca fue una de las más sobresalientes de esta región puesto que recoge aspectos muy importantes de los grupos culturales que conquistó, de esta manera logró adoptar una específica concepción del mundo representada en el modo de vivir del ser humano andino.

Otro aspecto por entender es que los conquistadores se encargaron de generalizar el quechua y el aimara con fines evangélicos, y a la vez empezaron a transcribir estos dos idiomas mediante el alfabeto latino, tomando en cuenta sus características fonéticas, siendo ésta la razón de una gran variedad de expresiones lingüísticas que no lograron abarcar los amplios conceptos de la terminología originaria. Consecuentemente la traducción al idioma español en muchos casos limita la comprensión de palabras, frases, nombres y letras de canciones tradicionales.

La forma predilecta del hombre andino no es la palabra escrita ni el grafismo, sino el rito, la danza, el arte, el culto, su expresividad, el sentido artístico, su cotidianidad y simbología como representación de una cierta experiencia; el hombre andino siente la realidad más que conocerla y pensarla.

Cosmovisión

El término “cosmovisión” se refiere a la forma de entender e interpretar el mundo, ese gran todo que involucra la vida, los seres, el tiempo y el espacio en el que está inmerso el hombre, en relación a la cosmología que le ofrece una explicación mitológica y da sentido a todo lo relacionado con su ser; razón por la cual podemos hablar de las cosmovisiones que caracterizan a los pueblos de las diversas regiones; por lo tanto la cosmovisión se convierte en el eje que organiza el pensamiento mitológico.

La cosmovisión se manifiesta en las creencias, prácticas y valores de los pueblos, cuyo fundamento son los mitos que justifican y/o sancionan los aspectos relacionados al ser humano como la religiosidad, el sacrificio, las formas de vida, la interacción social, natural y sobrenatural. Estas manifestaciones son clara evidencia de la coherencia de su concepción del mundo con sus disposiciones éticas, estéticas y prácticas sociales. Bourdieu explica que “esta coherencia entre las formas y los comportamientos de esta sociedad en sus diferentes prácticas, son el resultado de la interacción circular entre estructuras internalizadas y externalizadas, es decir los individuos desde su infancia dentro de un grupo social internalizan formas de ser y concepciones del orden “natural” del mundo basándose en respuestas concretas a condiciones comunes objetivas”¹¹. Por lo tanto las definiciones adquiridas de la realidad, son las bases para la acción. Dicho de otra manera “la práctica social y las formas semióticas como el arte son productos de las disposiciones internalizadas”¹². Este particular explica el por qué a través de la música podemos conocer varios aspectos de un pueblo.

¹¹ BOURDIEU, Pierre, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1977

¹² BÉJAR Ana María, ROMERO R. Raúl, *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Rivas-Agüero, Lima, 1993.

Cosmovisión andina

Cuando hablamos de la cosmovisión andina, nos referimos a la interpretación del mundo por parte del pueblo andino en relación a la constelación del cielo austral, representada por “la Chacana”, o “Cruz del Sur”, formada por las estrellas Alfa, Beta, Gamma y Delta. Este símbolo era el referente para el estudio de la astronomía, pero además es la explicación de la cosmovisión de los pueblos prehispánicos de la región andina. La Chacana o “Cruz” significa, puente o paso.

Se trata de una concepción binaria del mundo: lo de arriba y lo de abajo, lo masculino y femenino, el Hanan y el Urin. La parte superior es el dominio de las cosas del cielo, la esfera de lo divino, y la parte inferior pertenece al ámbito de lo terrestre, a la “Pachamama” y a todo lo que mora en ella.



Cielo Austral

Luego tenemos otra subdivisión: la derecha y la izquierda, el día y la noche, el Sol y la Luna.

Otra representación es el “Tahuan” o número 4 que hace referencia a los 4 puntos cardinales, a las 4 estaciones del año, a los 4 elementos naturales: el agua, el aire, la tierra y el fuego. El “Tahuan”, también significa la complementariedad, correspondencia, relacionalidad y reciprocidad.

La Chacana es el elemento ordenador de la sociedad andina; es el reglamento que hace utilitaria la convivencia de pareja, de familia, de *ayllu*, de comunidad. Para el poblador andino, el universo o Pacha, tiene tres grandes dimensiones: la comunidad del *runa jaqi* (los humanos); la comunidad de la *waka* (las divinidades andinas) y la comunidad de la *sallqa* (la naturaleza silvestre).

Estos tres aspectos convergen en la chacra andina que es el centro de la vida cósmica y a la vez el templo del culto andino.

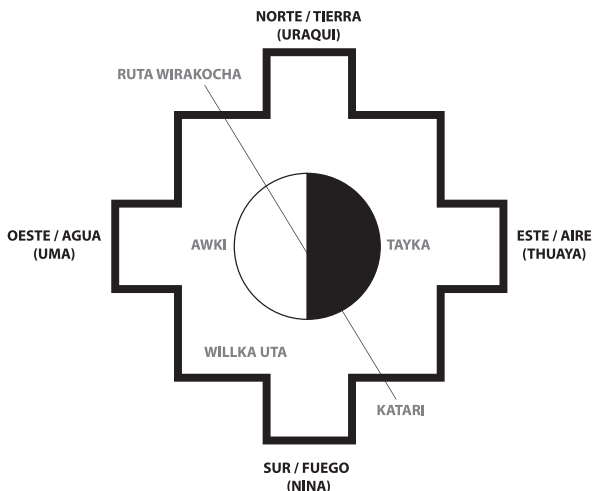
El pensamiento andino es un pensamiento colectivo, se organiza a partir de un sistema incluyente en el que todos los procesos coinciden en armonía, esto es el *Sumaq kawsay* uno de cuyos fundamentos se expresa así: “el todo en la parte, así como la parte en el todo”¹³. Un todo dinámico y equilibrado.

El antropólogo chileno Peter Wild, sostiene que “La cosmogonía andina se fundamenta en la unidad de la existencia y su propósito es la armonía, la integridad, la libertad y el reconocimiento de la identidad cósmica del ser humano y de cualquier ser”¹⁴.

Otro aspecto muy importante en el mundo andino es la relacionalidad del mundo visible y el mundo invisible, estas dos expresiones son inseparables y esto se lo puede explicar en su religiosidad, por ejemplo en los rituales de adoración al sol, a la luna, a la Pachamama, los mismos que no se refieren al objeto en sí, sino al potencial energético, esa fuerza generadora de vida que

¹³ MILLA Villena, Carlos, *Ayn*, Ediciones Amaru Wayra, Lima, 2004.

¹⁴ ABUFOM, Alejandro, *Un encuentro con el chamanismo incaico*, revista *Uno Mismo*, n° 158, Buenos Aires, febrero 2003.



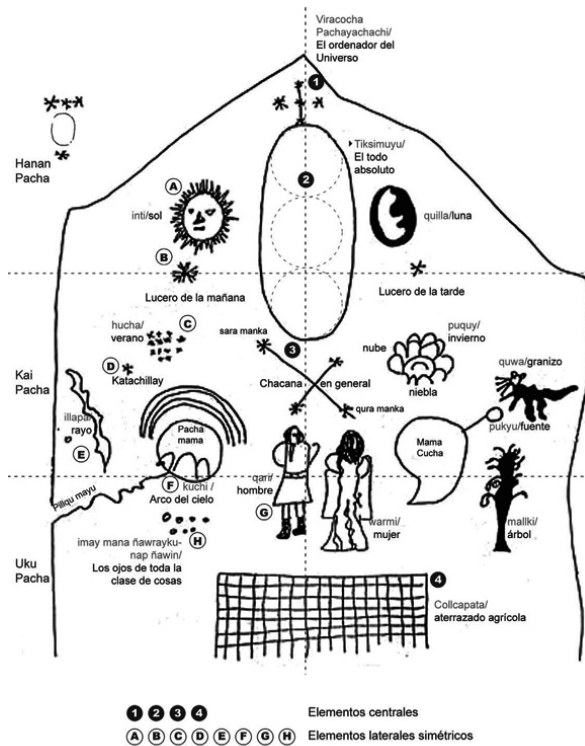
Chacana

no se ve pero que se siente, imprescindibles para la existencia, el *samay nunas* (aliento, energía, vida).

En la cosmovisión andina, la visión de la imagen del cosmos se basa en el grafismo denominado *Curicancha-Intihuasi*, encontrado en el Altar Mayor de Curicancha (“Patio de Oro”) en el Cuzco, que el cronista indígena Juan de Santa Cruz Pachacutic Yamqui Salcamayhua publicó en el libro *Relación de antigüedades deste el Reyno de Perú* de 1613, y que lo detalla como “luz y fuente de orden y conocimiento universal, símbolo del gran principio”¹⁵.

En esta representación gráfica, el Universo (Pacha) tiene la forma de una casa, lo que muestra la convicción andina de la integridad y la interacción de todo cuanto le rodea. Este nexo y vínculo de todo lo existente es una gran fuerza vital, en la que cada elemento tiene una función y se complementa. No se trata solamente de

¹⁵ PACHACUTIC Yamqui Salcamayhua, Juan de Santa Cruz, *Relación de antigüedades deste Reyno de Perú*, Crónicas peruanas, Lima, 1968.



Curicancha Intihuasi

símbolos o entes, sino que todo tiene su propia alma e interactúa: la música, la danza, los elementos ceremoniales, los personajes, la coca, la chicha, los instrumentos musicales, los colores, los olores, el tiempo, el espacio, el silencio, el grito, el animal, la planta, todo es un reflejo del macrocosmos, conjunto de la sabiduría colectiva acumulada y transmitida a través de las generaciones.



**INFLUENCIA CULTURAL
EN LA MÚSICA ANDINA**

Primeras manifestaciones culturales

En este transitar musical encontramos diferentes etapas, partiendo del comportamiento psicofisiológico del músico que se expresa a través de los ritos, la caza, y la necesidad de supervivencia (alimentación, protección, curiosidad, y la misma actitud imitativa en relación con la naturaleza). Fueron estas auténticas manifestaciones comunitarias las que motivaron al hombre a usar su cuerpo como primer instrumento, al golpear sus palmas, hacer chasquidos, dar golpes con sus pies o emitir sonidos con su boca. Más tarde utilizará instrumentos singulares que producen sonidos al entrechocarlos: piedras, palos, ramas, etcétera. Así se da origen a los instrumentos *idiófonos* (aquellos cuyo sonido se produce por golpe directo o indirecto), que generan las primeras formas rítmicas que acompañan a la danza, esta última producto de una necesidad social y espiritual, tanto así que la música y la danza se constituyen en una misma realidad, acoplándose armónicamente.

Más tarde, con el asentamiento del hombre, surgieron las primeras organizaciones sociales que a su vez dieron lugar a múltiples actividades, como la siembra, la cosecha, el trabajo comunitario, los ritos, la cura de enfermedades y el desarrollo de sus formas culturales. Todo este creciente avance requirió la creación de nuevos instrumentos sonoros y formas rítmicas, que dieron origen a diversos instrumentos musicales elaborados con materiales de su entorno natural.

Antiguas culturas del Ecuador

Al referirse a los términos Historia o Prehistoria, Mario Godoy afirma que “son convencionalismos culturales, subjetivos y variables. Se dice que la historia de la música se inicia cuando aparecen los documentos teóricos, o escritos en general. La música es un elemento fugaz; hay una música que jamás llegó a escribirse; una música que está yuxtapuesta y convive con la música escrita”¹.

Son limitadas las evidencias con las que se cuentan para obtener un mejor referente de la historia de la música en sus inicios. Ante este hecho, el investigador mencionado sugiere que se puede hablar de una “para-historia” de la música, que se construye a partir de la imaginación, deducción, analogía, y el aporte de ciencias auxiliares como la etnomusicología, organología, iconografía, arqueología, antropología, psicología, sociología, etc.

Para facilitar el estudio de este proceso musical, vale destacar que el espacio andino estuvo poblado –desde el periodo lítico hasta la conquista española–, por una gran variedad de etnias y culturas autóctonas, de las cuales resaltaremos –en forma abreviada–, los aspectos más importantes que se desarrollaron dentro de la siguiente periodización histórica planteada por el antropólogo Jaime Idrovo².

Periodo Precerámico o Paleoindio (12.000 - 10.500 a. C.)

Una de las teorías sobre la llegada del hombre a América, que goza de mayor autoridad y vigencia, señala que este hecho habría tenido lugar hace 45.000 años. Esta migración fundacional habría provenido de Asia, atravesando el estrecho de Bering, y habría

¹ GODOY Aguirre, Mario, *Breve historia de la música del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2005.

² IDROVO, Jaime, *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*, Imprenta Monsalve Moreno, Cuenca, 1987.

recorrido el continente, hasta llegar al territorio de lo que hoy es nuestro país, hace 12.000 años, aproximadamente.

De manera que el periodo Precerámico o Paleoindio comprende desde la aparición del hombre en el Ecuador (aproximadamente hace 12.000 - 10.500 a. C.), hasta la conformación de los primeros grupos humanos con características sociales y culturales estables.

Estudios realizados en sitios como El Inga (Provincia del Pichincha), en la Sierra norte, Chobshi al sur (Provincia del Azuay) y Cubilán (entre las provincias de Loja y Azuay), permitieron establecer el poblamiento de este sector de los Andes entre 8.000 y 10.000 años atrás³.

Las pocas evidencias que se han hallado con relación al poblador arcaico del Ecuador han revelado características de hombres cazadores y recolectores de frutas silvestres. Estos grupos nómadas organizados en hordas, plantaban sus campamentos durante periodos o generaciones, en un territorio que era la base de su existencia. En este contexto, la magia representaba el vínculo con lo concreto, al punto que los animales de caza debían estar conjurados, mediante una ceremonia de posesión, a través de la rítmica de movimientos, gritos y saltos que constituían una especie de danza. Es entonces cuando aparecen las primeras expresiones sonoras por parte de los hechiceros, quienes a través de un acto ritual reproducen en la danza la cacería del venado, por ejemplo, y se apropian en forma simbólica del animal.

El acompañamiento rítmico con las manos y pies, el sonido de los collares y brazaletes trabajados con conchas, huesos, dientes o semillas, y aun el uso de instrumentos sonoros de entrechoque (*idiófonos*), debieron ser parte esencial de sus ceremonias. Por ello hablamos de un conjunto rítmico de sonidos, con aplicación intencional, pero carentes de melodías.

³ TEMME Mathilde, *Cubilán. Dos estaciones precerámicas en el curso superior del río San Felipe de Oña (Provincias Loja-Azuay)*, Banco Central del Ecuador, Loja, 2009.



Collares de semillas (fotografía Patricia Pauta)

Formativo Temprano (3.500 - 1.500 a.C.)

A este periodo se le ha subdividido en Formativo Temprano y Formativo Tardío. El primero está representado por las culturas Valdivia, Machalilla y Chorrera (todas de la Costa) y posiblemente algunas culturas del Alto Chinchipe (Provincia de Zamora), con dataciones de aproximadamente 5.000 años, que son actualmente tema de estudio⁴.

Se lo llama de este modo porque aquí se empezaron a formar las primeras culturas del Ecuador, es decir hubo ya varios asentamientos que indican una sedentarización que permitió el desarrollo agrícola. Al mismo tiempo se logró domesticar ciertas especies de animales

⁴ COLLIER Donald, MURRA John, *Reconocimiento y excavaciones en el austro ecuatoriano*, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca, 2007.

generadoras de carne, leche y lana principalmente. Las comunidades aumentaron y aparecieron los primeros núcleos de población, que dieron origen a la especialización del trabajo. Los ritos y los cultos sustituyeron a la magia, y fue éste el comienzo de la aparición de los dioses como intermediarios entre el hombre y su expectativa de supervivencia. Al volverse fundamental la invocación a las divinidades nacientes, mediante cánticos acompañados de ritmos y melodías, surgió la necesidad de obtener nuevos instrumentos musicales.

Gracias al intercambio comercial que se intensificó en este periodo, los grandes caracoles marinos de la costa se propagaron en la sierra. Estudios datan este hecho hacia el 2.000 a. C., en Narrío (Provincia del Cañar). De manera que las conchas marinas conocidas como *trompetas*, *pututos* o *quipas* llegaron a constituirse en instrumentos muy valiosos y de gran significado que se utilizaban en ceremonias religiosas. También se los consideraba como símbolos de la fertilidad masculina y servían como ofrendas a los dioses.



Caracol marino (*Quipa*) (fotografía Patricia Pauta)

El uso de la arcilla permitió la fabricación de instrumentos que representaban a los *idiófonos* y *aerófonos*, elaborados con materiales aprovechados de la naturaleza: calabazas convertidas en sonajeros, caracoles transformados en trompetas, etcétera.

Los instrumentos musicales empezaron a adquirir diversas finalidades; por ejemplo, las trompetas que servían para el culto se usaban también para la comunicación, los instrumentos rítmicos eran empleados para agradecer e invocar a los dioses y espíritus. A pesar de la evolución sustancial en el carácter mismo de los sonidos y los instrumentos, en esta etapa cultural de los pueblos agroalfareros del Ecuador no es posible hablar de un concepto musical.

Formativo Tardío (1300-500 a.C.)

En este período se produce un desarrollo cultural de los diversos grupos ya establecidos y de culturas nacientes como La Tolita,



Representación cerámica de músicos,
Museo de las Culturas Aborígenes
(fotografía Patricia Pauta)



Botella silbato antropomorfa,
Museo de las Culturas Aborígenes
(fotografía Patricia Pauta)

Daule y Tejar, Jama-Coaque, Guangala y Jambelí en la costa, y en la sierra: Cotocollao (Quito), Narrío (Cañar), Challuabamba, Pirinkay y El Carmen de Gualaceo (esta últimas en Azuay), Putushio en Loja, Alausí y Cebadas en Chimborazo. Es el apogeo del arte cerámico de la región andina, la dedicación a la agricultura, la metalurgia, el tallado de madera y el uso de piedras finas para adornos. A través de las esculturas se plasmó en arcilla imágenes de músicos con flautas de pan, ocarinas y tambores.

El quehacer musical, generó el aparecimiento de nuevos instrumentos musicales, como las primeras representaciones de flautas verticales en ceramios antropomorfos.

Las botellas-silbato comunicantes fueron otro aporte importante, puesto que estos artefactos sonoros son portadores de gran significado cosmogónico, en tanto cada recipiente representa la tierra y el cosmos respectivamente. La interacción de estas dos cámaras a través del líquido vital que es el agua, generan un



Botella-silbato Cultura Chorrera, Museo de las Culturas Aborígenes
(fotografía Patricia Pauta)



Flautas de hueso, Museo de las Culturas Aborígenes (fotografía Patricia Pauta)

equilibrio representado en el sonido que se produce por el empuje del agua sobre las columnas de aire contenidas en el interior de la botella. Esta melodía resultante del movimiento pausado y continuo emula el canto de un ave, cuya forma está representada en la pieza. La elaboración de este objeto cerámico requiere de amplio conocimiento organológico.

Otra característica de este periodo es la embocadura hundida, llamada “canal de insuflación”, localizada en el extremo superior del instrumento, como lo demuestran las flautas verticales trabajadas en hueso, característica andina que se mantiene hasta la actualidad.

Desarrollo Regional (500 a.C. y 500 d.C.)

En este período las culturas intensifican la comunicación gracias a la navegación que propicia intercambios culturales y comerciales. Los pueblos nativos incrementaron conocimientos cosmogónicos similares a los procesos abiertos por las culturas de Mesoamérica –de allí la relación que han establecido los arqueólogos entre las culturas de Centroamérica y Sudamérica– que contribuyeron a la creación de técnicas de navegación como lo hicieron las culturas

Bahía y Jama Coaque. En el ámbito ritual se construyeron nuevas infraestructuras como santuarios ceremoniales, lo que demuestra la gran importancia del culto en estos pueblos. Es entonces cuando el Sol y la Luna se convierten en protagonistas de la religiosidad andina, y al mismo tiempo es notoria la presencia de animales míticos (felinos, serpientes y aves), características que denotan su presencia en varios instrumentos musicales.

La cerámica alcanzó un alto nivel artístico, prueba de lo cual son las botellas- silbato de dos y tres cámaras, policromadas hasta con siete colores simultáneos. Además son notorios los personajes híbridos, dioses y semidioses, de los cuales el más importante estaba concebido como un ser humano. Los rituales y ceremonias a estas deidades fueron muy intensos, y estaban precedidos por yachak o shamanes que utilizaban las hojas de coca y otros alucinógenos para alcanzar estados de trance y conexión con el mundo espiritual.

En este periodo se utilizan los metales en la artesanía y el comercio. Sobresalen el oro, la plata, el cobre y el platino; de este último se dice que la cultura Tolita fue la primera en el mundo en trabajar este metal precioso. Todos estos metales se usaron en la elaboración de variados objetos, entre ellos los musicales y ceremoniales.



Silbatos ornitomorfos, Reserva Arqueológica del Museo Pumapungo-Ministerio de Cultura y Patrimonio (fotografía Patricia Pauta)



Shamán ,Reserva Arqueológica del Museo Pumapungo-Ministerio de Cultura y Patrimonio (fotografía Patricia Pauta)

En el campo religioso proliferan las estatuillas antropomorfas, zoomorfas, ornitomorfas y fitomorfas, de uso ritual.

El desarrollo social de un pueblo está íntimamente ligado al desarrollo cultural, y la música es un factor importante dentro de este proceso. Con el avance tecnológico, económico y vial de los pueblos andinos, la música fue alcanzando mayores logros, adquiriendo un carácter múltiple y conceptual. Ya no se trata solamente de instrumentos unitonales que acompañan al movimiento marcando el ritmo, o utilizados exclusivamente para la comunicación; ahora indican un ordenamiento de los sonidos obedeciendo a una escala tonal, lo cual se puede apreciar en la diversidad de flautas de pan y otras verticales. Además de estos instrumentos fueron surgiendo otros con el aprovechamiento de técnicas alfareras como el moldeado; así se fabricaron silbatos y



Campanas metálicas, Museo de las Culturas Aborígenes, (fotografía Patricia Pauta)

flautas tubulares conocidas como *ocarinas*, cada vez más complejas, que se sumaron a los instrumentos elaborados con materiales vegetales de diversas clases de bambú.

También están presentes instrumentos de percusión como *litófonos* (instrumentos sonoros de piedra), el carapacho de tortuga, y muchos *idiófonos* mejorados, que dan complejidad a la música, lo que demuestra la gran preocupación por parte de los músicos para desarrollar sus técnicas de composición, interpretación y construcción de instrumentos musicales.

Otra manifestación artística fue el uso de la pintura plasmada en los instrumentos y representaciones cerámicas, que refiere episodios rituales y ceremoniales. En este periodo se conformaron los pueblos pertenecientes al Reino de Quito: las comunidades puruhá, cañari y la cultura panzaleo.



Botella-Silbato Zoomorfa, Museo de las Culturas Aborígenes (fotografía Patricia Pauta)



Quipas y huayllacos, Museo de las Culturas Aborígenes, (fotografía Patricia Pauta)

Periodo de Integración (500-1532 d. C.)

En este periodo hubo grandes avances técnicos, se construyeron montículos o tolas, y canales de drenaje. En la sierra se propagaron las terrazas de cultivos con sembríos de maíz, se aplicaron el conocimiento y la interpretación de los ciclos celestes en la agricultura y la pesca; construyeron viviendas, centros ceremoniales y tumbas, construcciones en las que combinaban la madera, la paja y la piedra. Los terrenos inclinados se aprovecharon mejor debido a su desarrollo tecnológico que les permitió construir terrazas. También eran pueblos religiosos que creían en la vida más allá de la muerte.

En cuanto a la estructura social de estos pueblos, estaban representados por jefes tribales, como los curacas, personajes que ejercían gran poder sobre los pobladores. Esta jerarquía tenía el apoyo de la élite sacerdotal, quienes oficiaban los grandes rituales y ceremonias.



Sonajero cerámica, Museo de las Culturas Aborígenes (fotografía Patricia Pauta)



Spondylus, Museo de las Culturas Aborígenes (fotografía Patricia Pauta)

El comercio en esta época se intensifica, generando gran desarrollo en los diversos centros urbanos. En este periodo surge un sistema monetario, dando origen a una especie de moneda en forma de hachas, y también utilizan la concha *spondylus* cuyo nombre quichua es *mullu*, con este mismo fin de intercambio. Cabe destacar que en la zona central andina y en el altiplano el *mullu* era considerado indispensable como talismán, para provocar la lluvia, propósito fundamental en los pueblos dependientes de la agricultura⁵. Con este fin mágico (evitar la sequía que siempre amenazan los cultivos alto-andinos) se empleaban pedazos triturados o en polvo para ofrecer a los dioses. En otras ceremonias que se relacionaban con la fertilidad la concha era empleada en forma íntegra. Esta función demuestra la enorme importancia económico-ceremonial que tuvo este elemento natural.

Es evidente el desarrollo tecnológico, sobre todo la producción

⁵ COLLIER Donald, MURRA John, *Op. cit.*

artesanal a través de técnicas como el laminado, la amalgama de oro y cobre remachado y repujado; instrumentos de sacudimiento como sartales de caracol, metalófonos, *tincullpas* y cascabeles – generalmente trabajados en cobre–; también se utilizan la plata y el platino, que más tarde favorecerán la construcción de instrumentos musicales variados⁶.

En la cerámica vale destacar la decoración con pintura negativa y franjas de sobrepintura roja o amarilla, aquello que Jacinto Jijón y Caamaño denominó *horizonte Tuncahuán*, influjo mesoamericano que se puede evidenciar en toda la sierra ecuatoriana y en parte de la costa, sobre diversos objetos cotidianos y musicales.



Objetos metálicos: Cascabeles y Sartales de Cobre y Oro, Museo de las Culturas Aborígenes (fotografía Patricia Pauta)

⁶ Godoy menciona que en las tumbas de Sígsig (Provincia del Azuay), se han encontrado en el ajuar funerario flautas de oro y rondadores.

Proliferan los pitos, ocarinas en forma de caracoles marinos; los aerófonos alcanzan otras características logradas en periodos anteriores, tanto en sus formas como en su expansión sonora. También se destacan los sonajeros de cerámica, se continúa utilizando tambores pequeños y grandes, de madera y otros de cerámica; en la sierra abundan las flautas verticales y horizontales, de hueso y arcilla.

De la época preincásica se han rescatado algunos instrumentos que nos permiten conocer ciertos indicadores que nos permiten aproximarnos a sus timbres, sin que ello signifique que se pueda reproducir melodías auténticas, puesto que se desconoce la verdadera magnitud de la actividad musical que se desarrolló en ese contexto histórico.

De la gran variedad de culturas que se desarrollaron en este periodo de Integración, podemos destacar a la etnia cañari, quienes continúan manteniendo y preservado su legado.



Grupo de músicos cañaris (fotografía Patricia Pauta)

Etnias preincas

Los cañaris

En las provincias designadas actualmente como Azuay, Cañar, norte de Loja y sur de la provincia de Chimborazo, habitaban los llamados *cañaris*, dispersos en diversos grupos, como lo sugiere Federico Gonzáles Suárez al decir que provenían de distintos troncos étnicos, los mismos que estaban articulados por lazos culturales comunes como religión, cosmovisión, lengua, tradiciones, costumbres, etc., supeditados a jefes o señores locales que ocupaban cargos administrativos jerárquicos⁷.

La palabra “cañar” tiene diversas procedencias y acepciones: de una planta denominada “cáñaro” que se encuentra en toda la geografía cañari; para Jesús Arriaga la palabra *canari* proviene de *can*, que significa serpiente, y *ara* (loro o guacamaya); González Suárez descompone el nombre como *kan-ah-ri* y lo traduce como “estos son de la culebra”; en cambio Miguel Moreno Mora traduce como “descendientes de la culebra”; además en quiché *kan* significa “serpiente”, *ah* y *r* “culebra”.

El Dr. Benigno Malo señala que según el sacerdote Glauco Fernández de Córdova, en España, en las estribaciones de la Sierra Nevada (a pocos kilómetros de Granada) existe una antiquísima población anterior al descubrimiento de América llamada “Cañar”. Por otro lado, “cañar” es palabra castellana que significa “sitio poblado por cañas”, mientras en Andalucía “cañari” es un adjetivo que expresa “hueco como caña” y en quichua significa “servidor doméstico, o el que recoge productos del suelo luego de la cosecha”⁸.

Los cañaris jugaron un papel protagónico en los gobiernos de los monarcas incas desde Tupac Yupanqui, y en el engrandecimiento

⁷ CORDERO Iñiguez Juan, *Historia de la Región Austral del Ecuador desde su poblamiento hasta el siglo XVI. Primera parte*, Municipalidad de Cuenca, 2007.

⁸ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.

del imperio del Tahuantinsuyo, puesto que la gran sabiduría y tenacidad de esta etnia fue aprovechada por los incas, que en forma de mitimaes controlaron ese poder. También fueron una de las etnias aliadas de los españoles durante las guerras de conquista y consolidación del poder de la corona tras el colapso del imperio inca⁹.

Existen diversas expresiones musicales que han sido transmitidas por los cañaris, como “El Baile del Tucumán” o “Baile con Cintas”, donde los danzantes entretejen un colorido y profuso listón en torno a un mástil, bailando al ritmo de alegres melodías. Se trata de una antigua tradición española, que fue insertada en las festividades de los cañaris y muy asimilada por esta cultura. En época de los mitimaes esta práctica fue llevada al Noreste de Argentina y se la conoce como “Baile Cañari”¹⁰.

De acuerdo al aporte de varios cronistas e investigadores, se les considera a los cañaris como legítimos protagonistas de un patrimonio cultural valioso y complejo; sin embargo por razones de poder y conquista los términos inca e indio se han generalizado y a todo lo prehispánico se le ha designado con estos dos términos, siendo importante entender que cañari es la base étnica de un amplio mestizaje cuyas prácticas están inmersas en el contexto sociocultural actual de la región andina¹¹.

Dentro de la cosmovisión cañari¹², luego de Pachacamac, la Luna era su principal divinidad, pues veían en ella “el privilegio de invadir los dominios del sol, pues también asoma en el día, mientras que el astro rey no lo puede hacer de noche; además la

⁹ REINOSO Hermida Gustavo, “¿Quiénes fueron los cañaris durante el incario y en la conquista española?”, Academia Nacional de Historia, Cuenca, 2006.

¹⁰ CORDERO Iñiguez Juan, *Op. cit.*

¹¹ PAUTA Ortiz Patricia, “Música en la fiesta de los toros de Girón”, Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, Universidad de Cuenca, 2010.

¹² CORDERO Palacios Octavio, *El quichua y el cañari. Contribución para la historia precuencana de las provincias azuayas*, Cuenca, 1924.

luna puede ocultarse en los eclipses”¹³. En este fenómeno cósmico, podemos relacionar otra práctica musical que se mantiene hasta nuestros días en varios sectores rurales que continúan siendo habitados por los cañaris, quienes responden al eclipse con gritos y alaridos, dando fuertes golpes en objetos que producen gran sonoridad, e interpretando diversos instrumentos musicales como quipas, sonajeros y bocinas hasta cuando la luna regresa a su estado natural.

Mito de las wakamayas

En cuanto a su etimología *wakamaya* proviene del término kichwa-cañari: “waka” que se traduce como “protectora”, “madre” o “diosa”, mientras que “maya” se traduce como “única”¹⁴.

En uno de sus mitos se dice que fueron dos wakamayas, quienes se relacionaron con dos hermanos cañaris y dieron origen al pueblo cañari.

El mito cuenta que durante el gran diluvio, únicamente dos hermanos lograron sobrevivir refugiándose en la cima del cerro Wacay-ñán que significa “Camino del Llanto”. Finalizado el diluvio estos hermanos salían diariamente a buscar alimentos sin ningún éxito, pero al ingresar a su cueva, siempre encontraban comida lista para servirse.

Decidieron averiguar quién la preparaba. Así, mientras el uno salió a buscar provisiones el otro se quedó en la cueva expectante. Al atardecer observó con gran sorpresa que dos wakamayas, con rostro de mujeres, ingresaban a la cueva con cestos llenos de comida. El hombre logró atrapar a una de ellas, se casó y tuvieron seis hijos, tres hombres y tres mujeres. Tomando amistad los hombres con las wakamayas, el menor de ellos se casó y tuvieron diez hijos los cuales formaron dos territorios: *Anansaya* o banda de arriba, y *Urinsaya*

¹³ CORDERO Iñíguez Juan, *Op. cit.*

¹⁴ CHACÓN Zhapán Juan, *Guacha opari pampa: plaza donde se originó la gente cañari; Paucar-bamba llanura florida*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 2005.

o banda de debajo, y es de esta parte inferior de donde se dice que somos descendientes los cañaris¹⁵.

Mito de la serpiente o leoquina

Cuentan nuestros mayores que cierto día, una pareja caminaba en dirección a las comunidades de Achupallas y Jubal, ubicadas al noroeste de la actual provincia del Cañar, donde se encontraron con una laguna en medio de un paisaje y decidieron tomar un descanso allí.

El esposo salió a explorar el lugar mientras ella se quedó a preparar los alimentos. Pero al regreso el esposo ya no encontró a su mujer, la buscó por los alrededores de la laguna, avisó a sus familiares lo acontecido, la buscaron por todas partes pero no encontraron rastro alguno de la mujer.

Cada vez más preocupado, el hombre no comía y cada vez que dormía soñaba que su mujer pedía auxilio para que la rescatara. Todos los días el hombre buscaba y preguntaba a las personas que transitaban por el lugar.

Un día apareció un viajero al que le preguntó, dándole todas las características de la mujer, entonces el viajero le contó que un medio día, encontró a aquella mujer en medio de una laguna, envuelta por una serpiente.

El esposo comunicó a los familiares sobre la noticia, quienes se dirigieron a rescatar a la mujer. Al llegar al lugar, en verdad encontraron a la mujer tal como lo había contado el viajero y la rescataron.

El mito cuenta que al pasar el tiempo esta mujer dio a luz un hijo que crecía aceleradamente, se hizo un gran hombre, disponía de muchos conocimientos y era muy hábil para cualquier actividad.

15 LANDÍVAR Ullauri, Manuel Agustín, *Ibid.*

De acuerdo a este relato, se cree que la serpiente que cubría a aquella mujer engendró un hijo que fundó la estirpe de los cañaris, y luego de procrear al primogénito entró en la laguna y desapareció. Varias lagunas se disputan ser la sede de este acontecimiento mítico: la actual laguna de Culebrillas en el cantón Cañar, Jacarín en el cantón Déleg, la laguna de Buza en el cantón San Fernando y la del Sígsig en el sur Oriente de la provincia del Azuay. Lo cierto es que esta deidad cañari habita en las lagunas, por eso se la denomina *leoquina*, que en lenguaje cañari significa “serpiente escondida en la laguna”¹⁶.

Los incas

Los incas iniciaron la conquista de nuestro territorio hacia 1460, en esta parte austral del Ecuador se encontraba la etnia cañari, cuya zona era designada en su idioma como Guapondélig (“Llano grande como el cielo”). Aquí los incas edificaron la ciudad de Tomebamba, bajo las órdenes del príncipe Túpac-Yupanqui, durante el reinado del emperador Pachacutec, y se convertiría en la segunda ciudad más importante del Tahuantinsuyo. Aquí nació su hijo Huayna Capac, quien enfrentó un levantamiento general de las poblaciones de la sierra ecuatoriana, sometidas con gran dificultad luego de varios años de guerras y alianzas.

A lo largo de noventa años, los incas lograron consolidar un gran imperio; su exitosa expansión llegó a ocupar una extensión de 3 000 000 de kilómetros cuadrados. Según los cronistas, este imperio, denominado “Tahuantinsuyo” (reino de los cuatro *suyos* o regiones), estaba formado de la siguiente manera: Chinchaysuyu al norte, Collasuyu al sur, Antisuyu al este y Contisuyu al oeste. El centro de esta división era el propio Cusco. Este imperio se extendía hacia el norte hasta el río Angasmayu, en el nudo de Pasto en

¹⁶ LANDIVAR, Manuel Agustín, Contribución a Mitos y Leyendas en el Azuay y Cañar, Revista de Antropología, 3. Cuenca 1971.



Tahuantinsuyo

Colombia; hacia el sur, hasta el valle central de Chile entre los ríos Maule y Bío Bío, y desde el litoral del Pacífico hasta la ceja de selva del Amazonas y las zonas de Tucumán y Mendoza, en el noroeste argentino. De esta manera, el estado imperial se convirtió en un estado panandino, con una población de más de diez millones de habitantes pertenecientes a centenares de etnias diferentes.

El esplendor y crecimiento de este imperio se debía además del aporte de las otras etnias, a la eficaz administración de los bienes naturales. Los indígenas quipucamayus (intérpretes del código de nudos) usaban los quipus para registrar el monto de la oferta y la demanda. Guamán Poma de Ayala afirma que en el Imperio los quipus cumplían una fundamental función de registro de



Chasqui

hechos históricos y de ritos mágicos¹⁷. En ciertas regiones se los sustituía por un sistema de muescas talladas en trozos de madera, o por placas de piedra o madera perforadas, en la que se disponían guijarros, granos o habas. La numeración quichua, que es decimal, no pasa de 100 000. Por su lado, los aimaras tenían un sistema de numeración por seis.

Las provincias estaban ligadas por una magnífica red de caminos y un rápido servicio de correos humanos llamados *chasquis*, mensajeros entrenados desde su adolescencia. Esos correos se reconocían desde lejos por el plumero blanco que llevaban en la cabeza, y hacían notar su presencia tocando una trompeta quipa. La estructura vial estaba articulada alrededor de una gran ruta troncal conocida como Capac Ñan o Camino del Inca, que unía la frontera norte del territorio con su extremo sur, pasando siempre por Cusco, lo que facilitó la comunicación.

¹⁷ GUAMAN Poma de Ayala, Felipe, *Nueva crónica y buen gobierno*, John V. Murra y Rolena Adorno, eds., traducción del quechua por Jorge L. Urioste, México D.F., Siglo XXI, 1980.



Capac Ñan

La economía incaica se basaba en un control eficiente de la producción a través del monopolio del Estado sobre la minería, la metalurgia y la orfebrería, la elaboración de tejidos finos, de cerámica y de una parte importante de la ganadería de camélidos. Además, las cosechas producidas en una gran extensión de las tierras de cada provincia, (las llamadas “tierras del Sol” y “tierras del Inca”), reservadas al estado, se las almacenaba en grandes depósitos para su distribución posterior.

En cuanto al idioma, se dice que éste fue uno de los mayores obstáculos debido a que los nuevos gobernantes se encontraban con una gran variedad de dialectos; no menos de setecientos según el Padre Acosta. Sin embargo, hay tres lenguas que los españoles calificaron de “generales”, dominantes en el apogeo del imperio: el

quichua, el aimara y el uru. Sólo las dos primeras se han mantenido hasta nuestros días¹⁸.

La cultura inca se expandió sobre las tribus dominadas, imponiendo su lengua y creencias: “el imperio incaico siempre ha sido una cultura imperialista y opresora que pretendía imponer su idioma (el *runa simi*), su religión, su organización y cultura”¹⁹. Al respecto, Louis Baudin señala que para unificar el Imperio, los incas respetaron las creencias de los pueblos sometidos, adoptaron ciertas costumbres y se limitaron a imponerles un dios superior a los otros como es el Sol. Este autor también rescata de las crónicas que

el célebre inca Pachacutec, tras una reunión de sacerdotes y de sabios, habría preguntado cuál era el más poderoso de los dioses, a lo cual se le respondió que era el Sol. El soberano habría pronunciado entonces un gran discurso para explicar que el Sol, obligado a trabajar cada día como un obrero para iluminar y calentar la tierra, expuesto a ver su tarea contrariada o aniquilada por las nubes y la caída de lluvia, no podía ser el “Señor de la Creación”. Había terminado afirmando que el Ser supremo creador era Viracocha²⁰.

De esta manera, se consolida una mitología dual encabezada por Pachacamac o Viracocha, hacedor de la Pacha, es decir, del cosmos, la tierra, y el hombre; señor de todo lo que existe, que venía a constituir el dios de la aristocracia y por otro lado el dios Sol, deidad más cercana y visible, dios del pueblo²¹.

¹⁸ BAUDIN, Louis, *La vida cotidiana en el tiempo de los últimos incas*, Hachette, Buenos Aires, 1976.

¹⁹ ESTERMANN, Josef, *Op. cit.*

²⁰ BAUDIN, Louis, *Op. cit.*

²¹ ESTERMANN, Josef, *Op. cit.*



Dios Viracocha (Perú) Foto cortesía de Roberto Ochoa

Es Pachacutec quien ordena erigir dos estatuas de Viracocha en oro macizo, y las habría mandado a colocar en los dos templos del imperio. Estas estatuas tenían un rostro humano y estaban cubiertas de vestidos.

A través del rito ceremonial los incas hacían presente el orden cósmico y lo divino. El monarca, como hijo del Sol, era quien presidía las ceremonias más importantes, apoyado por el sumo sacerdote. Estas ceremonias estaban acompañadas por los “tañadores”, educados para dar música al rey y a los señores vasallos, puesto que a los indígenas se los ha reconocido como destacados flautistas. La flauta vertical llamada quena, sea de hueso o caña, era la más importante; venía después la flauta de pan, hecha con tubos de caña, madera, metal, pluma o arcilla, de diferentes tamaños, sola o yuxtapuesta. Garcilaso de la Vega cuenta que estos músicos tenían

...instrumentos hechos de cana con cuatro o cinco canutos atados a la par, cada canuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de

órganos. Estos canutos atados eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos, y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un canuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia, unas veces subiendo a los puntos más altos y otras bajando a los bajos, siempre en compás²².

Otros instrumentos utilizados por los incas fueron: el pingullo, el pífano, diversidad de flautas verticales y flautas transversas conocidas con nombres variados. El sonido de la quipa convocaba a las fiestas rituales del Sol y otras de carácter social, los cascabeles de cobre, de plata o de cáscaras de habas gigantes, enhebradas como collares y llevadas en los tobillos generaban diversos ritmos para acompañar sus danzas. Otros instrumentos de gran utilidad para esta cultura fueron los tambores y tamboriles de piel de llama; se sabe que las letras que acompañaban a cada melodía estaban compuestas en versos medidos; unos simples, otros poéticos, otros belicosos y a menudo religiosos.

Los incas construyeron templos dedicados a su dios, en los que desarrollaban servicios religiosos, ceremonias políticas y procesos de dirección administrativa, acompañados con la interpretación musical. En el Ecuador se destaca el templo de Ingapirca, que mandó a construir Huayna-Capac con la técnica característica de esta etnia que consistía en unir piedra con piedra en perfecta amalgama, tal cual otras edificaciones del Cusco. Las construcciones incas fueron construidas en su mayoría sobre las edificaciones de los pueblos conquistados.

²² VEGA de la, Inca Garcilaso, *Los Comentarios Reales de los Incas*, Editores de Cultura Popular, Lima, 1967.

Características de la música prehispánica

La forma de enseñanza musical fue por transmisión oral de generación a generación.

Su música se basa en la escala pentatónica (de cinco sonidos), aunque según el musicólogo Segundo Luis Moreno la pentafonía no es el único sistema musical indígena, sino que existieron sistemas anteriores como la bifonía, trifonía y tetrafonía, (por relacionar a términos musicales occidentales). Lo que permite deducir que fueron escalas que se siguieron empleando durante la consolidación del imperio inca.

La bifonía es la práctica musical de la tónica y su quinta. Este sistema, el más antiguo de todos, está vigente aún en la región oriental ecuatoriana, según algunas cantilenas que se escucha en ciertos grupos étnicos.

BIFONIA



La trifonía consiste en las tres notas de la tríada perfecta mayor o menor, presentada en forma melódica:



La tetrafonía en mayor está formada por la tríada correspondiente, más la 6ta de la fundamental. Tiene la forma del acorde de 5ta justa y 6ta mayor. La tetrafonía en menor se compone de las cuatro notas del acorde de 3ra y 7ma menores:

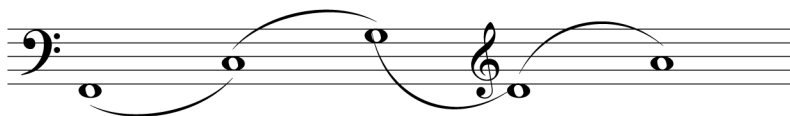


En los dos casos, tanto en mayor como en menor la tetrafonía está constituida por notas idénticas. Para distinguir la modalidad es preciso fijarse en el carácter de la melodía y en la nota final del periodo, que es la que determina plenamente el modo. Todos estos sistemas están fundamentados en la tríada perfecta, mayor y menor, que tiene su origen en la naturaleza, es decir, en la resonancia de un tubo o de una cuerda tensa puesta en vibración.

Las dos notas de la bifonía son –como las dos columnas del acorde–, la tónica y la dominante (notas extremas), con la 3ra sobreentendida, que es la que determina la modalidad; de manera que las melodías de tal sistema de línea quebrada y monótona se prestan a interpretación en sentido mayor o menor, indistintamente.

La trifonía y la tetrafonía, cuya formación sobre la tríada perfecta queda explicada y comprobada, dan origen a melodías vigorosas en el modo mayor. Por otro lado, las del menor son lánguidas y tristes.

En cuanto a la pentafonía, cabe señalar que la mayor parte de la música andina de tradición oral se funda en una escala de cinco sonidos, que por la disposición particular de sus notas carece de semitonos y tiene en lugar de éstos dos intervalos de tercera menor. Tiene base científica y se funda en una nota grave, que es la tónica de la escala del modo mayor, a la que se agrega una serie de cuatro quintas ascendentes, de esta forma²³:



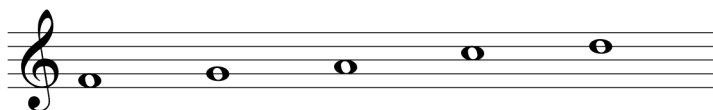
²³ MORENO, Luis Segundo, *Historia de la música en el Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972.

Colocadas en orden sucesivo, las notas producen esta escala que corresponde a la pentafonía mayor. Carece de los grados cuarto y séptimo; esto es, de aquellas notas que en la escala diatónica moderna forman semitono con los grados inferior y superior, respectivamente:



Para formar la escala pentafónica menor, se desciende de la tónica de la pentafónica mayor una tercera menor, como en la escala moderna; esto equivale a que el sexto grado de la relativa mayor efectuará un movimiento de octava descendente.

Escala Pentafónica mayor:



Y su relativa menor:



La escala pentafónica menor carece de los grados segundo y sexto, es decir mi y si, que son las mismas notas que faltan a la pentafónica mayor, de manera que tampoco contiene semitonos,

sino que al igual que la otra en su lugar hay dos intervalos de tercera menor.

La frecuencia de la escala sol-mi-re-do-la, caracterizada por los intervalos de terceras menores (do-la) son los que terminan normalmente estas melodías.

Debe tenerse en cuenta la curva descendente de las melodías, y los grandes saltos de intervalos en el curso del desarrollo musical.

Los instrumentos que utilizaban los incas eran flautas (pingullos, quenas, payas), ocarinas, sicus, cuybi (silbato simple de cinco sonidos), sonajas, *tinya* (especie de guitarra); *huayrampuro* (zampoña), *huayllaco* (flautón), *huancari* (tamborcillo de baile), cascabeles, raspadores y tambores. Segundo Luis Moreno habla de un cordófono, el *paruntsi*, que consistía en un arco de madera flexible con una cuerda tensa de pita o cabuya, encontrado en la provincia de Imbabura.

Estudios arqueológicos realizados en los Andes muestran el material con el que se fabricaron estos instrumentos: los *chilchiles* (especie de sonajas y cascabeles) eran de metal de cobre o aleación con oro; otros sonajeros como las *schachas* eran de cáscaras y semillas. Los pututos o quipas ecuatorianos se fabricaron de conchas marinas; los tambores, con membranas de cuero de llama; las flautas verticales, de huesos de animales o cañas; las flautas de pan con tubos de caña, madera o metal, plumas o arcilla; las trompetas, de tierra cocida, madera o calabazas.

Los investigadores cuentan la existencia de varios tipos de temas musicales, que se interpretaban según la ocasión: cortesanos (para el Rey y los señores vasallos); populares, amorosos (de placer o de pesar); épicos (para cantar sus guerras y hazañas), religiosos, y los ligados a los cultos agrarios.

Fueron estos últimos los de mayor trascendencia, ya que en la descripción de las fiestas del incario se ligan la música con la danza, y estas dos a los ciclos ecológicos que determinaban el calendario festivo del Imperio. Los ritos agrarios estaban oficializados, lo que daba gran valor a la música. Las danzas populares fueron

innumerables y muchas de ellas exigían a menudo trajes según la temática, acompañados con pinturas en el rostro o máscaras.

Hasta la actualidad, en las comunidades aymaras y quechuas de la región andina, las danzas autóctonas son parte importante en las ceremonias de veneración a la Pachamama. Las fiestas han conservado su significado ritual: música y danza no solo representan la interrelación del pueblo indio con su tierra, sino expresan la unión de los integrantes de las comunidades participando en las diversas ceremonias, como ritos de unión, fertilidad, sacrificios, agradecimiento, súplica etc. Para ejemplificarlo, describiremos a continuación algunas danzas que perduran hasta la actualidad en distintas comunidades de la región andina.

Danzas tradicionales

La Danza del Cuchunchi

Esta danza cañari, conocida también como “Danza de la Esquina”, es una ceremonia compuesta por varios movimientos, cada una con diferentes significados llenos de magia y colorido, vinculados a la noche nupcial. La ceremonia ritual habla de la transición del mozo-joven a *tayta*-comunero y de *wambra*-señorita a *mama*-esposa; representa el ciclo de la vida conyugal, con órdenes que deben cumplir las personas que danzan, de acuerdo a la letra de la canción. El Achik Tayta y la Achik Mama son los personajes centrales de este baile, alrededor de ellos se recrean una serie de rituales, padres y hermanos de los recién casados se convierten en actores secundarios. El *kinti* (picaflor), la *chicha* (bebida sagrada), el *chukurillo* (roedor mítico), el *atuk sara* (una suerte de jabón natural), la *chawar chilpi* (cabuya) y el agua son los elementos más importantes dentro de este ritual. Al tratar de tomar del piso el *pilchi* (vaso de barro) con chicha, con los brazos cruzados hacia atrás, en el baile los danzantes imitan al kinti, ave andina que para los cañaris simboliza la fertilidad (trasmite el polen de las flores), el trabajo, la

rapidez, la fuerza y el equilibrio, mientras los acompañantes hacen augurios para que el primer hijo de la nueva pareja sea varón. La chicha de jora –bebida ritual indígena que propicia la fertilidad– está representada en el néctar que toma el colibrí.

Durante el baile se le coloca ofrendas (hoy remplazadas por ceras) al *chukurillo* (deidad o tótem cañari, talismán conyugal, estimado por su picardía y vivacidad), y se le pide un deseo.

Otro símbolo presente en este ritual es el *atuk sara*, que al igual que el *chawar anku* simbolizan el aseo, que es una prueba de feminidad, ya que a la mujer cañari se la conoce por su habilidad para lavar con estas plantas. Por su parte, el agua es símbolo de pureza, limpieza, y representa la supervivencia del *ayllu*²⁴.

La Huagra Danza

La huagra danza representa una disputa ritual entre los danzantes de Biblián y Juncal, en la provincia del Cañar. Los primeros aparecen como los protagonistas del conflicto. La huagra danza es el símbolo del poder y la fuerza representados en el cuero de la res, su coreografía se caracteriza por amplios desplazamientos.

Danza del Jawuay

Esta danza tiene lugar en las provincias del Cañar y Azuay, tanto su música como su coreografía se efectúan en honor a la cosecha e imitan a diversos animales. En época prehispánica se dice que tenía una duración de treinta o cuarenta días de minga entre cosecha y siembra; tiempo que permitió la participación de más de cuatrocientos integrantes, un grupo de actores, cada uno de los cuales desarrollaba su propio rol entre portadores y segadores de trigo: los cuidadores pastan a sus animales, los quiperos danzan y tocan sus quipas, agradeciendo a la Pachamama por la cosecha.

²⁴ <http://comunacanariecuador.blogspot.com>

El danzante es el máximo exponente de este baile ya que canta y baila varias modalidades alrededor de la gavilla, sus danzas más destacadas son el curiwingue, la bunga, la culebra, el arrayan, sus pasos son saltados en la fiesta; las mujeres también son parte del acto, mientras sus maridos cortan y juegan en la gavilla, ellas preparan la mejor comida y bebida.

La Danza del Borrego

Los danzantes se visten de ovejas y forman un rebaño. Adelante del grupo va un pastor con un bastón. Estos danzantes hacen varias figuras hasta que ingresan súbitamente los bailarines, que tejen y destejen los paños largos del pastor, quien luego los recogerá para rematar la danza formando con ellos una cruz.

Hay muchas otras danzas que se practican en las comunidades del resto de la región andina como las de Perú y Bolivia en las que se puede evidenciar diversos aspectos cotidianos relacionados a su concepción, como la danza lenta y solemne de los pastores de llamas que se desarrolla al son de la música dulce de las flautas, alrededor de esos animales adornados con campanillas y arcos, cubiertos con telas fabricadas con su propia lana; la danza de los *pulis pulis* que recuerda la caza y captura de los pájaros que llevan ese nombre (quienes tomaban parte en ella debían estar adornados con plumas). Esta danza acompañaba antiguamente una de las ceremonias más importantes del año: la entrega de los canales de irrigación al jefe del ayllu. Como muchas otras, tenía un sentido mitológico y estaba consagrada a la divinidad de las aguas.

Además, la danza de la labranza, donde cada uno lleva una azada, y donde los guerreros hacen un simulacro de combate. La simulación es más evidente en la danza de las papas, puesto que las mujeres sostienen sus mantos a dos manos agitándolos como si derramaran la semilla en el suelo.

La más célebre de las danzas campesinas es la danza de la huaillia, cuyos pasos, menudos y precipitados, dan la impresión de

que los pies golpean el suelo para emparejar la tierra después de la siembra²⁵.

Segundo Luis Moreno presenta algunas danzas, y además registra en notación musical las melodías que las acompañan.²⁶

Danza de las Curiquingas

Entre los cañaris, la curiquinga era un ave sagrada, y por lo

Pinguillo



Tamboril



The image displays two musical staves. The first staff, labeled 'Pinguillo', features a treble clef and a 2/4 time signature. The melody begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff, labeled 'Tamboril', also has a treble clef and a 2/4 time signature. Its melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff for both instruments shows a consistent rhythmic pattern of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.

tanto se le dedicaron danzas rituales que han sufrido cambios como resultado del sincretismo. Los danzantes se disfrazan colocando un copete de cáñamo en su cabeza, y sus alas y el rabo están adornados con papel de vivos colores para imitar las plumas del ave. La coreografía de esta danza está representada por parejas disfrazadas de aves, que danzan entrelazando las piernas entre sí, dando saltos y moviendo su cabeza y las alas mientras emiten onomatopeyas; quien hace de patrón tiene un chicote en la mano para cuidar de

²⁵ BAUDIN, Louis, *Op. cit.*

²⁶ MORENO, Segundo Luis, *Op. cit.*



Danza de la Curiquinga
(fotografía Patricia Pauta)

que las aves no salgan del espacio acotado para su desplazamiento, y al terminarse la música corren por alimento hasta donde se encuentra el patrón, y toman la posición de empollar. La melodía que acompaña esta danza lleva su mismo nombre, y es una frase con ritmo de sanjuanito, interpretada por músicos que tocan el pingullo y el tamboril. En tiempos del Inca Roca, a mediados del siglo XIV de nuestra era, se creó en el Cusco la primera Escuela Real, en la cual los amautas o yachac (sabios, filósofos) cumplieron con la función de registrar y transmitir los ritos, preceptos, poesía y canto. Gracias a esta labor las representaciones con carácter de pantomima se sumaron a las danzas indígenas, que describían escenas mitológicas, acontecimientos históricos y de la vida cotidiana. Se conoce también que el inca Pachacutec (1438-1471) ordenó a sus yanaconas y mamaconas la recopilación de canciones que relataban la historia de sus antecesores, que se transmitía en la

escuela a los jóvenes nobles de Cusco²⁷.

La parte más importante de la enseñanza musical en la región andina, estaba relacionada con el ritual y la cosmovisión que regía estos pueblos. Tanto los aspectos musicales como el rito y la poesía estaban íntimamente relacionados entre sí.

El aprendizaje, construcción de instrumentos, creación y ejecución musical, estaban normados ritualmente y en ellos intervenía con frecuencia el uso de sustancias psicoactivas que generaban patrones de aprendizaje y modelos de creación, transmisión y participación totalmente diferentes a los conocidos por la cultura hispana.

Todo este quehacer artístico acompañó la vida cotidiana de los incas en los días de fiesta, organizados en el calendario agrícola.



Diablo Huma
(fotografía Patricia Pauta)

²⁷ PÉREZ, de Arce José, “La Música en América Precolombina”, en *Sonidos de América*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, 1995.

La música y el instrumental de los Andes prehispánicos estuvieron siempre presentes en los acontecimientos más importantes de la vida y la muerte del poblador andino, como la “polifonía multi-orquestal”, caracterizada por la improvisación y la diversidad de orquestas que participaban, reguladas por normas rituales de cada época y lugar. Este sistema musical demuestra la gran complejidad que alcanzó la música andina en aquella época, ligada estrechamente a sistemas rituales de enorme trascendencia.

Durante esta época se construyeron complejos arquitectónicos en lugares naturales estratégicamente escogidos, de acuerdo a la posición de los astros, además muchos de ellos contaban con espacios favorecidos por la acústica en los que se desempeñaba el acompañamiento musical: la onceaba Colla, esposa de Huayna-Capac (muerto en 1525), escuchaba su orquesta de cien flautas pincollori en un lugar especial llamado pincollonapata, diferente de otros en que el coro femenino cantaba los haravíes; por su parte,



Templo Coricancha, Ollaytaytambo, Perú (cortesía Roberto Ochoa)

los coros antifonales que actuaban en los templos, aprovechaban la capacidad reverberante de las grandes máscaras²⁸.

En las sociedades prehispánicas existía la casta de músicos cortesanos que se encontraban al servicio de los rituales. La creatividad y destreza era el mayor desafío de los músicos, puesto que debían componer música para cada ocasión, según el calendario festivo, además debían enseñar música con disciplina, ligado a la eficacia ritual y la comprensión de los instrumentos como objetos sagrados y representativos de estados emocionales. Esta labor musical nos revela una gran sabiduría y una aplicación práctica y funcional en torno a los sonidos, que no se conoce en su totalidad.

La conquista española

El fin del imperio inca llega con el arribo a las costas ecuatorianas de los primeros conquistadores españoles en el año 1526. Según el calendario inca esta cultura estaba viviendo el final del cuarto ciclo y un nuevo ciclo debía llegar, es decir el 5to, ciclo, y con él, el retorno de Viracocha (el Dios organizador del universo). Este antecedente confundió a los bravos incas, que al mirar al hombre blanco y barbado sobre su caballo, la asociaron como una sola figura mítica, que fue aceptaran sin mayor resistencia. A esto se sumó otra premisa que fue la guerra civil entre Huáscar y Atahualpa, incidente que los había debilitado²⁹.

Mientras Atahualpa, quiteño de nacimiento, se instaló en Cajamarca, ciudad intermedia del Tahuantinsuyo, los conquistadores, encabezados por Francisco Pizarro, que habían oído del imperio inca como una tierra rica en oro, se dirigieron en una embarcación hasta las costas de Manabí, acompañados por el piloto Bartolomé Ruiz. Allí, en la Isla del Gallo, Pizarro citó a

²⁸ PÉREZ de Arce, José, *Op. cit.*

²⁹ ANDRADE Reimers Luís, *La verdadera historia de Atahualpa*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1989.

trece hombres, entre ellos a Sebastián de Benalcázar, quien siguió hacia el norte hasta llegar a Quito, donde dominó a Rumiñahui, el último general de la resistencia.

A estas tierras, los españoles trajeron extrañas armas de fuego no conocidas por una comunidad que se apegaba a la naturaleza; una variedad de enfermedades que devastaron a gran cantidad de indígenas; otras costumbres y formas de vida; un idioma distinto; una religión que los indoamericanos no comprendían, una cultura diferente, cuya organización social se basaba en el individualismo, distinta al sistema incaico caracterizado por un sistema social de beneficio comunitario.

Con los conquistadores llegaron, además, otras formas arquitectónicas; las ciudades se construyeron a partir de modelos cuadrangulares en cuya plaza mayor se edificaba el templo católico, sea catedral o iglesia. A los diversos pueblos ecuatorianos se los dotó de muchos templos coloniales con características barrocas, que adquirieron fama por sus decorados interiores, realizados en piedra, mármol, adobe y madera, templos unas con grandes e impresionantes cúpulas, púlpitos, retablos y altares tallados, bañados en pan de oro, donde lucían gran cantidad de pinturas y esculturas.

Los diversos y sincréticos modelos y diseños fueron traídos y propuestos por los españoles, dirigidos por los sacerdotes con la participación de mano de obra indígena, quienes aportaron iniciativas artísticas y técnicas locales. Este quehacer cultural provocó una nueva realidad, síntesis de un mestizaje cultural que caracteriza nuestra cultura y que lo podemos apreciar hasta hoy.

Las órdenes cristianas (clero regular y clero secular) impusieron sus creencias adecuando a las celebraciones indígenas adscritas a los equinoccios y solsticios, los festejos religiosos cristianos, los cuales readaptaron las características de ritos y cultos indígenas; estrategia eficaz para que los indígenas acepten la nueva religión. Como ejemplo podemos citar una melodía autóctona religiosa, registrada por Segundo Moreno, que probablemente fue un himno al Sol o

a otra deidad principal de los indígenas, que los misioneros usaron como primer número de los siete que conforman la serie de “La Pasión” que se canta en Semana Santa³⁰:

"LA SENTENCIA"

Andante

U yay chu - ri cu - na cris - ti - a - nos

cash pa ca, U yay tu cuy shun - go Igle - sia ma ma - ta

*Uyay, chiricuna
Cristianos cashpaca,
Uyay tucuy shungu
Iglesia mamata
Paymi camachicum
Juchayuc runata;
Shutimpac shimini
Paipac rimashcaca
Jesuspac pasionata
Uyaichi huacashpa
Casnami huillacun
Paipac quipucama*

Si acaso cristianos
sois, hijos del alma
oid a la Iglesia.

El hombre culpable
por ella se salva
verdadero es siempre
cuanto ella declara
llorando de Cristo
la Pasión sagrada,
oíd; sus cronistas
así lo relatan.

Otro ejemplo es la fiesta de Corpus Christi, festividad religiosa de adoración a Cristo, sobrepuesta a las festividades tradicionales del Inti Raymi (“Fiesta del Sol”). Cabe mencionar que en la época incaica había dos celebraciones ceremoniales muy importantes: el

³⁰ MORENO, Luis Segundo, *Op. cit.*

Inti Raymi (21 de junio), fecha en la que agradecían al dios Inti, y el Capac Raymi (21 de diciembre), en la que festejaban su punto culminante. Todo lo concerniente al sol tuvo gran significado; he aquí las Intipunku (“Puertas del Sol”): en cada atardecer el sol “muere” y cada amanecer importa su renacimiento.

En la cultura inca, los fenómenos de transición o cambio astronómico como los solsticios, fases lunares, eclipses, el amanecer y el atardecer, tienen una importancia simbólica excepcional, representan el equilibrio y la complementariedad del cosmos.

Navidad, Inocentes, Año Nuevo, Semana Santa, son igualmente fiestas traídas por los conquistadores e impuestas en los festejos de solsticio de invierno (cambio de estación). También durante las celebraciones del equinoccio de primavera, a las que los españoles les dieron el nombre de Carnaval, donde los músicos



Fiesta del Inti Raimi, Ingapirca (fotografía Patricia Pauta)

se recreaban con sus manifestaciones artísticas de carácter popular europeo.

Cultura afro

El tercer gran componente de nuestra diversidad cultural lo constituyen los afros, quienes hacen su arribo al continente debido a la necesidad de mano de obra para la industria, una vez que los colonizadores habían diezmando a la población indígena. Millones de indígenas murieron, en Sudamérica las víctimas ascienden a más de seis millones, por efecto de los excesivos maltratos físicos y psicológicos y por las enfermedades traídas por los europeos. De esta manera la falta de fuerza laboral para las minas o las grandes plantaciones de caña de azúcar, algodón, etc., justificaron el tráfico de esclavos africanos, traídos a partir de las primeras décadas del siglo XVI hasta fines del siglo XIX. Los afro poblaron diversas zonas de América en calidad de esclavos, unos pocos, internándose en las montañas para evitar el sometimiento. En Ecuador esta etnia se asentó primordialmente en la provincia costeña de Esmeraldas, y de allí continuaron hacia el valle andino del Chota, donde desarrollaron una singular expresión musical basada en sus convicciones, que conjugaba su quehacer artístico con las vertientes indígenas y europeas.

Una de las teorías de la llegada de los negros al valle del Chota, hace referencia a los descendientes de un naufragio en las costas de Esmeraldas en octubre de 1553, quienes siguiendo por las orillas del río Mira, llegaron al valle de “Coangue” o Chota, y otros negros llegaron al mencionado valle huyendo de los maltratos que recibían en las minas de Barbacoas e Iscuandé. En la época colonial, los jesuitas fueron propietarios de las haciendas del Chota, y en varios de estos latifundios trabajaron negros esclavos, sobre todo en las moliendas de caña de azúcar.

Los esclavos negros provenientes de diferentes latitudes del África poseían también diferentes rasgos culturales. A la hibridación



Grupo de música “Papá Roncón” (fotografía Patricia Pauta)

de lo indígena, lo africano y lo europeo se le conoce como cultura afroecuatoriana asentados en la costa de Esmeraldas e indohispano-afroecuatoriana ubicada en la sierra del Chota. Las nuevas formas musicales creadas por estas culturas son: la marimba, el amorfino, la zamba, el bambuco, la caderona, el andarele, el chigualo, el fabriciano, la canoita y la bomba, que conforman el cancionero afroecuatoriano; su repertorio incluye alegres y movidas danzas, así como arrullos, alabaos y chigualos, piezas religiosas a los santos católicos y a los muertos.

En sus bailes expresan la condición de vida a la cual se los sometió; la inconformidad se traduce en sus ritmos y movimientos enérgicos. Se dice que el negro al bailar arrastra los pies como indicando el peso de los grilletos en los tobillos que soportaron durante la esclavitud.

La marimba es el instrumento característico de los costeños y la bomba (instrumento y género musical) lo es de los negros de la sierra andina. También reproducen instrumentos con materiales que les brindaba el suelo americano, como calabazas vaciadas, hojas de árbol y penco; además de los citados, la variedad de tamboriles y sonajeros como las maracas y el guasá, elementos en base a los cuales se construye una sonoridad muy particular en cada uno de estos asentamientos.

Grupos étnicos como los awas, chachis y tsáchilas (colorados), manifiestan su sincretismo cultural al emplear algunos instrumentos musicales tradicionales entre los negros (marimbas, cununos, guasás); manteniendo estos grupos culturales cierta similitud en su repertorio (Torbellinos y Aguas), sin perder su propio idioma.

Para finales del siglo XX, el consumo de la música afro se incrementa, reiterando su espacio dentro del repertorio ecuatoriano.



SINCRETISMO CULTURAL

Se conoce como sincretismo a la combinación de elementos culturales de distintas culturas que se asocian en un proceso hasta llegar a una síntesis resultante de la mutua influencia¹. Esta es la nueva realidad natural del mestizaje, entendido más allá de consideraciones étnicas o raciales sino como la combinación dinámica y dialéctica de dos o más visiones del mundo. Así, en la conquista de América prehispánica se combinaron aspectos de la cosmovisión andina con elementos del pensamiento europeo y afro. Como producto sincretizado aparece un nuevo sistema con características yuxtapuestas que se pueden advertir en el ámbito filosófico, político, religioso, arquitectónico, artístico, etcétera.

Desde la época prehispánica, las distintas culturas del área andina se asociaron y se transformaron, como sucedió con la cultura inca que asumió muchos aportes de culturas anteriores y coetáneas. Sin embargo es a partir de la conquista que se suscita un real “choque cultural”, debido a las concepciones antagónicas de cada una de las culturas involucradas, ocasionando un largo proceso de asimilación, transculturación, apropiación hasta llegar al sincretismo, que es una característica del arte en América desde la época colonial, en el cual se asociaron elementos de la cultura hispana con aspectos de las culturas locales, como es el caso del barroco americano.

Cabe señalar que el sincretismo cultural puede excluir ciertos valores éticos de una cultura.

¹ josemariar.blogspot.com/2011/06/sincretismo.html

Sincretismo musical

Luego de la llegada de la cultura hispana hacia el continente, los europeos –conocedores de la gran importancia del quehacer musical en la región–, emplearon la estrategia de intervenir en la música de los pueblos nativos, es decir en las agrupaciones orquestales y en los sistemas musicales asociados a los grandes rituales estatales, que congregaban a varias comunidades, y que contenían especiales características para cada celebración –ya sean de carácter religioso, guerrero, funerario, de trabajo, de siembra y cosecha, o de nacimiento–, con diversidad de melodías, ritmos, ritos, danzas, cantos, instrumentos, etcétera. La resistencia indígena por mantener sus tradiciones y melodías transmitidas en forma oral, así como la extraordinaria capacidad de adaptación de los pueblos y sus culturas, se tradujeron en procesos de cambio, asimilación, sustitución, reinterpretación e invención en el encuentro de dos mundos que se fusionaban a pesar de sus diferencias.

Es importante señalar que nuestros aborígenes no fueron receptores pasivos, sino que hubo un intercambio cultural dinámico que se demuestra a través de todo un proceso musical sincrético, resultando difícil determinar con precisión cuáles fueron los primeros ritmos y géneros musicales que irrumpieron desde Europa hacia esta zona, por las siguientes razones:

–la música religiosa de pequeños y amplios formatos la introdujeron los misioneros católicos. Estas órdenes religiosas tenían conocimiento de la escritura musical, técnicas compositivas e interpretativas, y de la organología (construcción de instrumentos musicales);

–la música popular europea vino con los españoles que formaban parte de los ejércitos para las expediciones de conquista, entre ellos marinos, campesinos e iletrados y

–la música negra la introdujeron los esclavos africanos que fueron traídos por los colonizadores europeos desde las primeras épocas de la conquista.

En cuanto a la presencia de instrumentos musicales en esta región andina, los principales aportes de este grupo cultural fueron la guitarra, el arpa, el violín y el piano. A Cabello Balboa se atribuye haber traído una vihuela; a Samuel Fritz, la introducción del violín en la región oriental.

La socialización del repertorio musical se le atribuye al grupo del “clero regular” conformado especialmente por dominicos, jesuitas, franciscanos y agustinos, que tenían la tarea de evangelizar, enseñar a leer, escribir y la instrucción musical.

Los religiosos Fray Jodoco Rique y Fray Francisco de Morales fundaron en 1555 la Escuela de Artes y Oficios San Andrés, destinada a la educación de los naturales (indios) e hijos de los españoles². Al principio no se enseñaba más que la doctrina cristiana, lengua castellana, música y canto. Fueron Gaspar Becerra y Andrés Lazo los primeros maestros españoles que enseñaron el canto gregoriano y polifónico, y a tañer chirimía, flauta y teclado.

Desde el principio se pusieron de manifiesto las aptitudes de los indígenas para la música y el canto, y al cabo de poco tiempo estuvieron capacitados para dirigir la enseñanza en la escuela. Estos eran los instructores: Diego Gutiérrez Bermejo, maestro de canto, tañido de teclas y flautas; Pedro Díaz, profesor de canto, órgano y tañido de flautas, chirimía y teclas; Juan Mitima (de Latacunga), experto en canto y tañido de flautas y sacabuches; Cristóbal de Santa María (de Quito), especialista en trompetas y canto. Tal fue la habilidad de los nativos que en un informe de 1568 de la Escuela San Andrés se dice: “De aquí se ha henchido la tierra de cantores y tañadores desde la ciudad de Pasto hasta Cuenca”³.

Como resultado de todo este proceso de enseñanza-aprendizaje se registran obras que datan del siglo XVI como motetes, canzonetas

² MORENO Agustín, *Los franciscanos en el Ecuador. Fray Jodoco Rique y la evangelización de Quito*, en *Historia de la Iglesia Católica en el Ecuador*, Tomo I, Quito, 2007.

³ COBA Andrade, Carlos Alberto G., *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, Vol. 1, Instituto Otavaleño de Antropología, 1981.

y misas compuestas en la catedral de Quito⁴. En cuanto a la música popular resulta difícil identificar el momento en que aparecieron nuevas danzas, instrumentos y géneros musicales, puesto que es en un proceso de tiempo que se genera la aculturación y sincretismo musical entre las manifestaciones indígenas, negras y europeas. Segundo Luis Moreno considera al “costillar”, “el toro rabón”, “el alza que te han visto”, “el amorfino”, “la puerca raspada”, “el pasillo”, etc., como piezas ecuatorianas eminentemente criollas. Estos géneros provienen de una dinámica continuidad de mutación y reexposición con clara incidencia de la música popular europea, mientras que en “el sanjuán”, “la tonada”, “el danzante” y “el yumbo”, se destaca más la influencia indígena, debido sobre todo al uso de la escala pentafónica.

La labor de la enseñanza musical académica a inicios de la Colonia fue encomendada a las órdenes cristianas; sin embargo este aporte no ha sido el único gestor de desarrollo musical en el país, los procesos de creación e interpretación musical popular continuaron en forma espontánea. Los autores de gran cantidad del repertorio popular son partícipes de ambas corrientes; por una parte los músicos empíricos y por otra los músicos formados en centros educativos especializados quienes han contribuido en el sincretismo musical utilizando elementos de la música tradicional con formas “universales”, característica que continúa.

Análisis musical en el mestizaje

El europeo del siglo XVI, en su afán de conquista, describió –desde su punto de vista de conquistador– los sonidos asociados a la ritualidad indígena como “música demoníaca”, además de “horrible, destemplada, lúgubre, primitiva, carente de polifonía, de contrapunto y armonía”. De ahí que las melodías y danzas indígenas estuvieron en su mayoría prohibidas por las autoridades

⁴ VARGAS, José María, *El arte ecuatoriano*, J.M. Cajica Jr. S.A., Puebla, 1960.

religiosas católicas, e incluso algunos instrumentos de carácter ritual fueron destruidos. Bernal Díaz del Castillo (c.1492- c.1581), cuenta que los europeos al referirse al “sonido de los indígenas los describía como espantable... el maldito atambor y otras trompas y atabales y caracoles y daban muchos gritos y alaridos... entonces sacrificaban nuestros compañeros”⁵.

Desde la perspectiva hispana de principios de la colonia fue difícil comprender los parámetros que regían la música de América de aquella época. Tanto las polifonías producidas por la interpretación simultánea de las orquestas, como el empleo de la improvisación, el uso intencional de las disonancias, la compleja elaboración de los instrumentos musicales para alcanzar timbres e intervalos sonoros que no se ajustaban a los formatos de la música occidental, así como también los efectos sonoros que se consiguen con características propias de la interpretación tanto vocal como instrumental de las etnias prehispánicas, generó un juicio de valor despectivo por parte del conquistador europeo.

Tanto la arqueología como el legado de la tradición oral que se mantiene en el seno de las expresiones étnicas permiten continuar realizando estudios que nos aproximan a comprender estas formas de expresión, como patrimonio que también nos representa y que parte de ello pervive hasta la actualidad con nuevas resignificaciones.

En la región andina son innumerables los instrumentos musicales de viento como flautas con detalles de formas antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas, e hibridaciones, que develan gamas de sonidos musicales que incluyen distancias de semitono y más pequeñas como microtonos, así como también sigue siendo objeto de investigación las diversas secuencias de sonidos que empleaban en sus prácticas musicales.

Otras diferencias entre la música de América prehispánica y la europea de aquella época, son las posibilidades melódicas de laúdes, guitarras y violines, y en la combinación de varias

⁵ VEGA de la, Inca Garcilaso, *Los comentarios reales de los incas*, Editores de Cultura Popular, Lima, 1967.

melodías coordinadas en el pulso, pero melódica y rítmicamente independientes, que dieron como resultado la polifonía europea⁶. Las flautas americanas, en cambio, se adaptaron en agrupaciones al unísono, reunidas en competencias de evitar la coordinación, lo que resultó en la polifonía americana.

Los instrumentos de cuerdas como el arpa, los violines y la guitarra por sus características de producción y manejo de sonidos fueron apropiados y adaptados por las diversas etnias de la región andina, y a su vez inspiraron a la creación de nuevos cordófonos como el charango. La inserción de instrumentos de instrumentos de cuerda motivó la realización de ensambles como bandas y orquestas adaptándolas a técnicas propias de interpretación.

Otra característica que tuvo su desarrollo fue el cambio de función de los instrumentos de cuerda. A diferencia de la música europea de la época, que utilizaba vihuelas, laúdes y demás instrumentos de cuerda polifónicos (es decir, hechos para producir varias voces tejidas en una trama concordante), en los cordófonos el indígena americano emplea acordes, y el mestizo privilegia la melodía y el rasgueo para reproducir la armonía latente a su música. En otros casos se dio un cambio de tambor a guitarra y violines, aquí, las funciones que se traspasan son las de acompañamiento a la voz o a las flautas. De hecho, los quechuas nombraban a las guitarras y vihuelas como *tinya* (tambor)⁷.

En forma paulatina otros instrumentos musicales fueron incorporados a estos pueblos americanos como las flautas y el tambor español, la marimba africana, y posteriormente la banda militar, que dio paso a la creación de la banda de pueblo, que hasta la actualidad es parte del gran componente musical de los pueblos.

Además de los instrumentos musicales, también se incorporaron nuevas técnicas de composición e interpretación. Los misioneros

⁶ PÉREZ, de Arce José, *Op. cit.*

⁷ PAUTA, Ortiz Patricia, "Transculturación Musical en la Fiesta del Señor de las Aguas de Girón", *Revista Musicológica Carlos Vega*, No 27, Buenos Aires, 2013.

religiosos que debido a su labor, tenían contacto permanente con los indígenas y mestizos, comprendieron que la música era un componente fundamental en el contexto sociocultural, razón suficiente para incorporar los diversos aspectos musicales en los sistemas más desarrollados de la región andina. Así, establecieron escuelas de música para difundir de forma eficiente el arte europeo, siendo sorprendente la facilidad con la que los indígenas aprendían un sistema musical que les era extraño, dotando de orquestas y coros a los diversos pueblos, y de compositores que a los pocos años ya estaban elaborando villancicos, música polifónica en cuatro partes, misas, motetes⁸. Verbigracia: en el Perú, hacia el año 1560, había en Cusco una orquesta de flautistas indígenas que interpretaban cualquier pieza polifónica.

A pesar de las diferencias culturales los europeos encontraron registros musicales semejantes a los occidentales (contralto, soprano, tenor y bajo en las orquestas de flautas), especialmente en el sur andino. Este concepto estaba recién formalizándose en la Europa de 1500, y despertó el comentario de muchos cronistas, como Garcilaso de la Vega en el Cusco: “como un conjunto de violas, las antaras vienen en varios registros”⁹.

En diversos documentos coloniales se encuentra con cierta frecuencia relatos que hacen referencia a la “armonía”:

...en los ejemplos de música inca transcrita a notación europea en las nuevas escuelas de música de la época, se indica una similitud de escalas, fórmulas rítmicas y giros melódicos. Pero además se encuentran similitudes en los sistemas armónicos de la música, un tema que tradicionalmente se ha postulado como exclusivo del desarrollo europeo posterior al 1600. Como se menciona, muchas melodías mesoamericanas y andinas revelan un indiscutible sentido armónico latente en base a fórmulas cadenciales básicas, análogas

⁸ VARGAS José María, *Op. cit.*

⁹ VEGA de la, Inca Garcilaso, *Op. cit.*

a la aparición de conceptos de armonía en las flautas múltiples mesoamericanas, quinientos años antes que en Europa¹⁰.

La música es uno de los elementos culturales que ha mantenido las tradiciones prehispánicas que sobreviven en el contexto sociocultural de las fiestas en las comunidades andinas, donde se conserva su sistema tímbrico, orquestal y ritual, con polifonías multi-orquestales hasta la actualidad, cuya relación con el pasado prehispánico está comprobada por la antropología. Al ejecutarse y escucharse, la música tradicional sobrepasa la distancia temporal, tal cual señala Ricoeur “no es un intervalo muerto, sino una transmisión que es generadora de significado”¹¹. De ahí que la tradición puede ser únicamente entendida como algo que está siempre en movimiento; en otras palabras, la tradición es viviente, está constantemente siendo creada y recreada por los individuos.

¹⁰ PÉREZ de Arce, José, *Op. cit.*

¹¹ SIMONETT, Helena, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, 2004.



EXPRESIÓN MUSICAL ANDINA

La América precolombina estaba poblada por culturas que desarrollaron grandes adelantos técnicos y científicos, tal como lo evidencian los sistemas de numeración, el grafismo, el calendario, las técnicas de construcción arquitectónica, los sistemas agrícolas asociados a los sistemas hidráulicos y cósmicos etc., legados culturales que son parte del patrimonio de la humanidad. Igual importancia tiene la música, pues a través de sus propias cualidades y características sonoras influye en todas las dimensiones del ser humano: fisiológica, emocional, intelectual, social y espiritual, que desarrollada en su contexto temporal y espacial ejerce un fuerte impacto tanto en el compositor, como en el ejecutor y en el que la escucha.

La voz

En sus primeras manifestaciones musicales, el hombre primitivo debió usar su cuerpo como elemento sonoro, emitiendo fonemas o sonidos. Cuando nos referimos a “sonidos” en términos musicales, nos referimos a aquellos que se producen con alguna intencionalidad, sea ritual, festiva, lúdica o anímica. Estos sonidos poco a poco fueron cambiando hasta alcanzar mayor sentido y fuerza para la comunicación y expresión a través del canto.

En América prehispánica, la voz humana fue un elemento musical muy importante, puesto que sobresalía más por su connotación que por su aspecto sonoro; por esta razón el canto está relacionado con la poesía y tiene un carácter funcional. En las comunidades andinas, desde épocas ancestrales, el canto y la música han sido componentes indispensables en las prácticas chamánicas

con varios propósitos: la usan para incursionar en la “otra realidad” y manejarse dentro de este mundo mítico.

El contenido lírico de los cantos es fundamental, pues está relacionado a los problemas específicos que el chamán intenta solucionar y cuya respuesta busca en las visiones y viajes por el mundo de los espíritus. El canto es el vínculo con los espíritus protectores, con los muertos y con todos los poderes sobrenaturales. Como ejemplo podemos citar los ritos curativos de los indígenas del Amazonas quienes “curan la enfermedad cantando”. Estas prácticas se inician generalmente con silbidos o sonidos de sonajas para invocar a los espíritus protectores. Una vez que el chamán siente la presencia de los espíritus, procede a ejecutar los cantos de curación, que son específicos para cada tipo de enfermedad, y cuyas letras metafóricas se refieren a ciertas energías y plantas escogidas para sanar al enfermo. Otros cánticos son adecuados para expulsar a los malos espíritus que provocan la enfermedad.

Una característica que se asocia al canto desde épocas ancestrales es que las mujeres canten en registro agudo y con glissandos o deslizamientos en la voz, técnica vocal que les permite aumentar su expresividad. mientras que los hombres lo hacen con voz muy grave.

“En el Templo de las Vírgenes del Sol, en Cusco, había un sector especial llamado Taquiaclla (“música escogida”) para niñas de entre nueve y quince años, seleccionadas en todo el imperio por su belleza física y vocal, además de que se las invitaba a tocar la flauta en banquetes, matrimonios y festividades de la corte”¹.

Según Mario Godoy, para entender los cantos ancestrales y la música del Ecuador conviene conocer la “oralidad”. Se entiende por oralidad a toda sonoridad musical; los ejes de la música de espacio oral son los siguientes:

–*causalidad instrumental*: formas reservadas al uso, según la edad, sexo, trabajo determinado o cuerpo profesional.

¹ PÉREZ de Arce José, *Op. cit.*

–*finalidad inmediata y explícita de la música como género oral*: procede de la voluntad de conservación del grupo social en el que se produce: cantos rituales, guerreros, festivos, etcétera.

–*cantos de circunstancia*: personales, colectivos, espirituales, de amor, dolor, cantos para la liberación de los oprimidos, etcétera².

En un capítulo anterior se describió la gran cantidad de idiomas y dialectos que se utilizaron en el actual territorio ecuatoriano, donde varios señoríos étnicos tenían su propia lengua: sarancé, cañari, puruhá, colorado, chachi, cuaiquer, cara, palta, quillacinga, etc. Muchas palabras han sido interpretadas, traducidas y adaptadas al español de una manera imprecisa, ambigua o incompleta, lo que ocasionó cambios en el léxico; a esto sumamos la aculturación y la modernización que también influenciaron en la nomenclatura musical.

Según los registros de varios cronistas como: Cieza de León, Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, Cristóbal de Molina y otros, hacen alusión a distintos géneros orales siempre acompañados de música, la cual facilitó la memorización de las letras. Sin embargo esta vinculación permitió a la vez a estos versos musicalizados asociarse a la actuación y coreografías, adquiriendo caracteres que se ajustaron a diferentes prácticas, ritos, ceremonias y fiestas; algunas de ellas perviven hasta la actualidad.

Para tener una mejor idea de lo que fue el canto ancestral andino, citaremos registro de canciones de Godoy como refernete:

Aravicu o aravec

También conocido como *aravico*, *arawij*, *arawikuj*, *arawikus*, *arahuikukuna*. Según Glauco Torres Fernández de Córdova³, los

² GODOY Aguirre, Mario, *Breve historia de la música del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2005.

³ TORRES Fernández de Córdova Glauco, *Diccionario kichua-castellano, yurakshimi-runashimi*, Vol. 1, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 1982.

himnos sagrados, compuestos generalmente por sacerdotes, que eran al mismo tiempo *arawikus* (*arahuikukuna*), y algunas veces por los propios monarcas, invocaban a Viraqucha, al Sol, al Rayo, a la Luna, a Pachamama –deidad que habitaba en estado inmanente el seno de la tierra– y a todos y cada uno de los demás *takas* (dioses) que en gran número existían en el Tahantinsuyo.

En la época de dominación incásica, es probable que el *aravicu* o *aravec* haya sido el encargado de perpetuar la historia y las tradiciones del pueblo, especialmente de los pueblos desarraigados, trasplantados, quienes expresaron en cantos la alegría, la tristeza, la inconformidad, el desarraigo. Según el cronista Ciesa de León aravicos eran poetas que componían piezas de acontecimientos históricos para cantarlos al Inca en algunas fiestas específicas⁴.

Juan León Mera habla de los aravicos como poetas que “celebraban las hazañas y virtudes” de Huayna Cápac, y “las maravillas de la naturaleza americana”. Además señala que los indígenas “parece que nunca separaron la poesía de la música”. Mera transcribió el poema *Atahualpa Huañi* (*Elegía a la muerte de Atahualpa*), escrito posiblemente por un cacique de Alangasí (población cercana a Quito).

Arahuí (*arawi, yaraví*)

Género de poesía de la literatura quichua. Este término ha sido escrito de diferentes maneras a través del tiempo, según Guamán Poma la escribe como *harawi* y dice que es un canto de amor, y según el cronista Bernabé Cobo lo caracteriza como canto funeral.⁵

El *arawi*, por razón de su propia etimología, era el nombre con que se conocía todo verso o canción. Tiene su origen en el verbo *aráwiy* (*arahuina*), que significaba “versificar”. Por *aravicu* se conocía

⁴ GUERRERO Gutiérrez, Pablo, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, tomo I, Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMUSICA), Quito, 2005.

⁵ GUERRERO Gutiérrez, Pablo, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, tomo II, Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMUSICA), Quito, 2005.

al versificador, es decir al poeta. Posteriormente este nombre (*arawi*) designó una forma de poesía amorosa en su expresión más pura; también abarcaba motivos ajenos al amor, y daba cabida a la alegría, a diferencia del yaraví colonial que solo reconocía la tristeza como contenido.

Huahuaki (*wawaki*)

Género de poesía quichua que se interpretaba principalmente en las festividades consagradas a la Luna, o durante las épocas en que había que resguardar las cementeras de los animales dañinos. También incluía temas como el amor frívolo, representado por el ingenio galante del hombre y la aparente posición defensiva de la mujer. Este género se cantaba en forma dialogada por un coro constituido por dos grupos de diferente sexo que interpretaban la melodía a manera de diálogo. Otra característica del *wawaki* era su breve estribillo, que a manera de exclamación se repetía después de cada verso y le daba belleza al conjunto. El *wawaki* se lo realizaba al borde de los maizales en donde se reunían los jóvenes de ambos sexos al ritmo de los cantos de la *qhashwa* (*kashua*) y el *wawaki*.

Kashua (*ghashwa*)

Género de poesía quichua. Era el canto y la danza de la alegría. Buscaba motivos de carácter festivo. Jóvenes de ambos sexos se reunían en las fiestas o en las noches junto a las cementeras, danzaban en ruedo y cantaban los versos de la *ghashwa* al son de la quena, el *wankar-tambor* y la *antara-zampoña*.

Taki (*taqui*)

Taki es una palabra quichua que en época ancestral se refería al canto y danza a la vez. El *taki*, estilo de verso cantado, se caracterizaba por una mayor amplitud temática, podía expresar

cualquier emoción o sentimiento, o simplemente algún signo o virtud de la naturaleza.

Taki es forma sustantiva del verbo *takina* (“cantar”, “componer versos”, “arrullar). *Taquiq* es el bailarín, o el que canta y hace bailar a los demás. Según el Padre Velasco (1727-1792), *taqui* significa Gran tambor, y los Taquicamas eran los músicos profesionales que se ocupaban de componer o enseñar canciones.⁶

Con el tiempo la palabra *taqui* se ha modificado, y ahora se la define únicamente como “canción, canto”.

Hayllis (*huaylli, jailli, ayllu*)

Es el nombre de una canción de triunfo, de victoria. Este género aparece en dos contextos diferentes: como una canción de guerra y como una canción agraria. El significado se ajusta a ambos es coronamiento de una batalla victoriosa o feliz terminación de los trabajos del campo.

Jahuay

Al igual que el *haylli*, el *jahuay* es canto de regocijo en guerras y chacras. Es un canto ritual de las cosechas. *Jahuay* significa “¡arriba!”, de modo que funciona como una suerte de arenga, que da ánimo o vivifica.

Canto del Mashalla (*yernito*)

En la etimología quichua, canto ritual del matrimonio, *tinquinacuy* o *casaray* en los Andes ecuatorianos. Sus estrofas fueron una larga letanía que enumeraba los deberes conyugales. En épocas pasadas lo cantaba la madre de uno de los contrayentes, o un cantor o cantora, quien con o sin acompañamiento musical –en representación de

⁶ VELASCO, Juan de, *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*, Vol. II, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1978.

los padres y padrinos—, iniciaba así la fiesta de la boda. Primero, el cantor saludaba a los presentes e iniciaba el canto aconsejando a los novios. Al final de cada estrofa, los acompañantes cantaban en coro: *Mashalla mashalla, cachunlla, cachunlla* (“yernito, yernito, nuerita, nuerita”). El número de estrofas era indeterminado, y sobrepasaba el centenar. La letra paulatinamente fue perdiendo su idioma original y se la cantó intercalando versos en quichua y en español. En las provincias centrales del Ecuador hubo hábiles violinistas y arpistas que interpretaban y entonaban este canto ritual.

Segundo Moreno presenta una clasificación de melodías que se cantan en las fiestas privadas indígenas: matrimonios, velorios y *huasi-pichay* (literalmente “barre la casa” y por extensión inauguración de la vivienda o nueva residencia)⁷.

Un ejemplo de canción de matrimonio es el *Mashalla*, melodía que cantan los padrinos de los novios con acompañamiento de arpa:

MASHALLA

Allegro ♩ = 120

Solo

Pues yate has ca - sa - do ten - dri - as ra - zón a - ho - ra cum - pli - rás con

tu - bli - ga ción En el santo es - ta - do que - le - gis - teis vos, ma -

ri - do y mu - jer ser - vi - reis a Dios Ma - sha - lla ma -

sha - lla ca - chun - lla - ca chun - lla_____

(Siguen más de 50 estrofas)

⁷ MORENO Luis Segundo, *Op. cit.*

En los velorios es el rezador (*acichador*) quien pronuncia continuos rezos y canta melodías fúnebres como ésta:

VELORIO

Andante ♩ = 72

Je - sus, Ma - ri - a ————— ya — yan - qui Je sus, Ma - ri - a

Llanto de las Indias

Las indígenas parientes del muerto acompañan el cadáver hasta el camposanto, llorando y expresando en términos muy tiernos su dolor, que desarrollan en forma melódica así:

LLANTO DE LAS INDIAS

Moderato ♩ = 92

Ñu - ca - ma mi - ta - mai - ma rin - gui U - shi - ta sa - quish - pa
 Ma - mi - ta mia ña don - de - te - vas? Te vas y de - jas - pa a

Ringui - ñu ca - ta - shi - tan - gui ¿Mai - pu tu - pa ri - shun?
 tu hija? Me de - jas bo - ta - ña ¿Dónde i re - abus - car - te?

Moreno señala que es característica de la raza indígena cantar en versos libres, con improvisación (lamentaciones), cambiando constantemente la línea melódica sobre la que se desarrolla. Así en el *huasi-pichay*, fiesta se celebra cuando los indios han terminado de poner la cubierta de una casa (práctica vigente no solo en comunidades indígenas sino en poblaciones mestizas de la sierra):

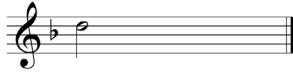
HUASIPICHAY

Andante ♩ = 76



Ben - di - to ya la - ba - do se - a

A lo que contesta la concurrencia:



¡Uh!—



INSTRUMENTOS MUSICALES ANDINOS

Organología

La Organología comprende el estudio de la historia de los instrumentos musicales, los instrumentos empleados en diferentes culturas, aspectos técnicos de la producción de sonido, construcción y clasificación musical. Esta ciencia nace en Europa a fines del siglo XIX, por la necesidad de conocer y sistematizar los diversos aspectos del mundo, y desde su principio fue cuestionada, puesto que parte desde una visión etnocentrista europea ¹.

Las antiguas culturas andinas han dejado su huella, perceptible hasta la actualidad, no sólo por los descubrimientos arqueológicos y antropológicos sino por las manifestaciones populares que



Niño cañari interpretando la Quipa (fotografía Patricia Pauta)

¹ AHARONIÁN Coriún, *Educación, Arte, Música*, Ediciones Tacuabé, Montevideo, 2004.

muestran un pasado aún evidente, que pervive en el contexto sociocultural de los pueblos.

La música andina está vigente y en constante innovación. El indígena ecuatoriano busca vivir en armonía con la madre tierra o Pachamama, fuerza vital de la naturaleza, que proporciona al hombre todo lo necesario para su sobrevivencia, y le brinda gran variedad de materiales para la fabricación de los instrumentos musicales. Desde épocas prehispánicas, la música fue parte de su cotidianidad, sin embargo, no se conoce el real alcance que llegó a tener en las funciones rituales, religiosas o festivas. Lo que sí se sabe es que nuestros antepasados fueron expertos conocedores de la acústica orgánica, lo que se puede demostrar en la gran gama de instrumentos musicales encontrados.

Los indígenas consideran que los instrumentos musicales son regalo de los dioses, por lo que a su vez estos instrumentos han sido el medio de acercamiento o comunicación con la divinidad, aplicando el principio de relacionalidad y reciprocidad propios de su concepción cosmogónica. En este contacto se ha fabricado una infinita variedad de instrumentos sonoros musicales, clasificados en base a diferentes criterios, cada uno con un valioso aporte. Citaremos la taxonomía sugerida por Mario Godoy,.

Principios ordenadores

Para el observador occidental, el mundo sonoro andino está gobernado por múltiples sistemas de oposición, mientras para el mundo andino tiene un sentido complementario:

1. Pareado: macho-hembra
2. Atracción o ahuyentadores
3. Alegría-tristeza
4. Protección, resguardo-ataque, destrucción, castigo
5. Silencio-palabra
6. Instrumental-vocal

7. Individual-colectivo
8. Monofonía-heterofonía
9. Mágico-profano

Las cuatro primeras categorías han sido verbalizadas por el indígena de los Andes ecuatorianos; no así las restantes².

Pareado: masculino, macho-paterno; femenino, hembra- materno

De acuerdo a la concepción de los músicos andinos, los instrumentos musicales se dividen en pares, macho-hembra. El equilibrio musical se logra mediante la combinación de elementos pares y opuestos. Para el indígena andino, lo masculino es agresivo, de movimientos rápidos y desconcertantes, de intenciones oscuras; en contraste a lo femenino que es tranquilo, envolvente, arrullador, inocente, ingenuo, maternal, es decir existe un principio de complementariedad.

Macho: la característica que determina al macho es el sonido grave (ronco), como es el caso del bombo o abanga, y los tambores. Igual resulta con el ayllacu (flautón de sonido grave) y la quena.

Hembra: la guitarra, el requinto, el bandolín, el charango, el violín (cordófonos transculturizados), por su sonido dulce (arrullador), incluso por su forma son considerados “hembras”. A veces estos instrumentos están adornados con pequeñas cintas en la cabeza (clavijero), y en los adornos predominan los colores del arco iris, especialmente rojo y amarillo.

Las flautas o rondadores, por sus sonidos, se clasifican en machos (sonido grave) o hembras (sonido agudo).

Las dulzainas o pífanos (flautas dobles), confeccionadas en hueso, tunda, o latón, son macho y hembra. La primera tiene siete orificios (macho) y la segunda cinco (hembra).

² GODOY Aguirre, Mario, *Op. cit.*

Instrumentos de atracción o ahuyentadores

Atracción: el rondín o armónica (transculturizado) es un instrumento muy apreciado por los indígenas de los Andes, considerado mágico por atraer a las mujeres. Igualmente características tiene el rondador de plumas de cóndor.

Las dulzainas confeccionadas con huesos humanos, dice el pueblo que atraían a la muerte.

Las bocinas, quipas, caracoles, sirven para convocar a la comunidad a las mingas, cosechas y levantamientos.

El tamboril, el rondador de carrizo, rondín y garrocha o garrucha (sonajero), atraen a las solteras y amigos; son instrumentos usados en la fiesta de carnaval.

Ahuyentadores: los chilchiles, sonajeros, campanas, sirven para ahuyentar a los espíritus malignos y para evocar a los espíritus del bien. Los curanderos los usan en la “limpia”.

El acial (látigo zumbador), y las hondas (aerófonos simples) sirven para ahuyentar espíritus, a las enfermedades, a los enemigos, curiosos, o foráneos de una fiesta.

Cronistas como Garcilaso y Guamán Poma de Ayala mencionan en sus crónicas que al “llamado” de su jefe (sonido de los tambores, *runa tinya*, hechos con la piel del vientre del enemigo muerto, y mucho mejor si el enemigo era de alto rango) alejaban al resto de enemigos, y servían para conjurar el granizo, la helada, o los peligros de los eclipses de sol o de la luna, y hacían procesiones en las que portaban armas y tambores.

La bocina huasichi, usada durante la construcción de una casa, se cree que ahuyenta a los malos espíritus. Las flautas de hueso humano asustan o alejan a los ladrones y enemigos. Los caracoles marinos (churos), las “trompetas” (bocinas) de “cabeza de perro”, por su intensidad sonora se creía que servían para espantar y destruir al enemigo.

Otros instrumentos que cumplen con esta función son los litófonos (piedras sonoras) que desde tiempos ancestrales eran

fabricados aplicando la sabiduría para dar la forma, el tamaño y la sonoridad respectiva a cada componente lírico que conformaban este grupo sonoro.

Alegría y tristeza

Llanto y canto: una de las características de la música en sus diferentes expresiones es que tiene la capacidad de provocar diversos estados de ánimo tanto en el músico que la produce como en el oyente; particular que ha servido para evadir la nostalgia y encontrar la alegría. El indígena se refugia en la fiesta, en la música y el canto y la voz humana el mejor instrumento musical para expresar los estados de ánimo.

Cronistas de la época colonial y autores contemporáneos se refieren al “llorar cantando” (yupakuy) de los indígenas, especie de rito de intensificación, que también se lo aplica desde tiempos de los antepasados con el propósito de comunicarse con el mundo de los muertos, costumbre hasta ahora vigente en algunas provincias andinas.

Como se ha planteado en capítulos anteriores, el indígena más que conceptualizar su realidad la siente y expresa, por esa razón él no dirá este instrumento es para música alegre y aquel otro para música triste; todo dependerá de la circunstancia, el rito y el contexto en el cual actúe. Hay en sus repertorios “tonos tristes” o “tonos alegres”. Es una creencia generalizada decir que la música que se interpreta con flautas elaboradas con huesos de humanos y animales, son yaravíes o música para llorar.

Protección, resguardo-ataque, rapto, destrucción, castigo

Protección: de diferentes maneras, la mayoría de instrumentos musicales sirven para proteger o resguardar a las personas. Para custodiar a los guerreros, antes, durante y después de las guerras se tocaba el tambor.

Ataque, rapto, destrucción, castigo: en la mitología chimboracense, es muy común la cita del cóndor raptor de guambas doncellas, animal que simboliza al “guambra” (joven) que baila y toca el rondador mejor de lo que tocan todos. La atracción que ejerce sobre las mujeres es propicia “el ataque” o “rapto”. El factor sexual masculino es “animalizado”, simbolizado en el ave de rapiña.

Diversos cuentos de la provincia de Chimborazo que evocan al cóndor (casi siempre músico), expresan la masculinidad agresora frente a la feminidad inocente e ingenua.

Se puede decir que el rondador, especialmente el de plumas de cóndor, cumple doble función: “atrae” y “ataca-rapta”.

Igual cosa ocurre con los caracoles marinos (churos), y algunas clases de bocinas o pututos (trompetas), que por su intensidad sonora (volumen) y su función convocante tenían una fuerza sobrenatural e incluso destructora: atemorizaban al enemigo y enriquecían el armamento de los hombres.

Continuando con los criterios de clasificación de los instrumentos musicales, tomaremos el utilizado por el etnomusicólogo Carlos Coba³, quien retoma la clasificación de Hornbostel y Curt Sachs, músicos que en 1914 establecieron –como ya hemos visto– una clasificación a partir de los principios acústicos: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, para posteriormente incluir los electrófonos; esta clasificación ha sido aceptada por los musicólogos, particularmente por aquellos que estudiaban culturas diferentes de la europea occidental.

Tomando en cuenta el quehacer musical indígena, y el aspecto organológico, es importante entender que tanto la arqueología como la tradición oral-auditiva siguen siendo los recursos que favorecen el estudio de la música prehispánica. Ejemplo de esto son los estudios realizados en innumerables instrumentos de viento como flautas con detalles de formas antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas, etc., en los que se pueden obtener gamas de sonidos

³ COBA, Carlos, *Op. cit.*

musicales que incluyen distancias de semitono o más pequeñas, lo que permite pensar que los indígenas debieron hacer uso de sistemas microtonales en su música, al igual que la pentafonía prehispánica con sus variantes mayores y menores⁴.

América prehispánica se caracterizó por una amplia variedad de instrumentos idiófonos de entrechoque, percusión y frotamiento, elaborados con materiales líticos (los litófonos), cerámicos y metálicos (sonajas y cascabeles fabricadas de oro plata y cobre), y otros fabricados de vegetales con variedad de cañas, calabazas y semillas como las schachas.

De origen animal son los pututos o quipas fabricados de concha marina; los tambores de diversos tamaños, desde el pequeño “tinya” (similar a las actuales cajas cañaris), el huancari (tamborcillo de baile), hasta el gigantesco “hatun tambor”, fueron fabricados con membranas de cuero de llama.

Un amplio espectro de instrumentos encontramos en los aerófonos de cerámica, caña, hueso y plumas (flautas pingullos, quenás, pallas, ocarinas, sikus, las flautas verticales, las flautas de pan, hechas con tubos de caña, madera o metal, plumas o arcilla); las trompetas de tierra cocida, madera o calabazas y material lítico. Segundo Luis Moreno habla de un cordófono, el paruntsi, que consistía en un arco de madera flexible con una cuerda tensa de pita o cabuya, encontrado en la provincia de Imbabura.

A través del rito ceremonial los incas hacían presente el orden cósmico y lo divino. El Inca, como hijo del Sol, era quien presidía las ceremonias más importantes, apoyado por el resto de la nobleza, la casta sacerdotal y los jefes guerreros. Estas ceremonias estaban acompañadas por los “tañedores”, instruidos para ofrecer música en todos los eventos sociales y religiosos⁵. A los indígenas se les reconoce como hábiles flautistas, quienes interpretaban una de las flautas verticales más importantes llamada quena, que

⁴ MORENO, Luis Segundo, *Op. cit.*

⁵ VEGA de la, Inca Garcilaso, *Op. cit.*

generalmente era de hueso o caña; otras flautas muy apreciadas fueron las de la familia de Pan⁶, es decir flautas horizontales que difieren en tamaños y pueden ser tocadas solas como las pallas y rondadores o yuxtapuestas como las zampoñas.

Otro particular relacionado a nuestro objeto de estudio es la presencia y función de la bocina, la quipa y el tuntui que se tocaban convocando a las fiestas rituales del Sol y otras de carácter social; actualmente esta función la realiza la chirimía con el redoblante.

La característica musical de los cascabeles de cobre, de plata o de cáscaras de habas gigantes –enhebradas a manera de sartales que eran llevados en los tobillos–, fue relevante en la música tradicional indígena desde épocas prehispánicas.

⁶ Se les atribuye este nombre por Pan, semidiós de los pastores y rebaños en la mitología griega. Portaba en la mano el cayado o bastón de pastor y tocaba la siringa, a la que también se conoce como Flauta de Pan.



INSTRUMENTOS IDIÓFONOS

Instrumentos idiófonos

Se dice que en los momentos de euforia, el hombre primitivo debió palmo-tear, brincar o saltar rítmicamente, y sus adornos (collares, de semillas secas, pepas, conchas, uñas, dientes de animales, narigueras, pectorales, tincullpas, etc.) dieron paso a lo que se conoce ahora como instrumentos musicales idiófonos¹. Del ritmo de la naturaleza el hombre derivó el ritmo musical. En sus inicios, la música de la época aborigen seguramente fue rítmica, ya sea por la facilidad de construir instrumentos idiófonos, o por ser el ritmo el primer elemento musical que capta el oído humano.²

Existe una gran gama de instrumentos especialmente diseñados para dar sonoridad o llevar el ritmo. Su variedad es muy grande, y se diferencian de una zona a otra y de acuerdo a las diversas épocas. Los sonajeros conformados por racimos de semillas, cápsulas frutales, dientes, pezuñas de animales u otros materiales, se conocen desde épocas tempranas hasta la actualidad, generalmente asociados al movimiento corporal y la danza.

En los pueblos prehispánicos de América, danza y música son inseparables, y ello explica que la gran mayoría de los instrumentos indígenas tanto rítmicos como melódicos estén asociados a la danza. La dinámica del sonido coordina y regula la intensidad de los movimientos.

A esta clasificación pertenecen los instrumentos musicales cuyo sonido se produce por golpe, ya sea directo o indirecto, por punteo o fricción:

¹ GODOY Aguirre, Mario, *Op. cit.*

² COBA, Carlos, *Op. cit.*

Clasificación general

1. De entrechoque

- palos- lanzas
- bastones
- ramas de árboles

2. De golpe

- tronco hueco con hendiduras (tuntui o tunduy)
- marimba
- triángulo
- litófonos

3. De sacudimiento

- sonajeros de uñas
- sonajeros de cápsulas frutales:
- shakap
- makich
- chilchil
- cascabel
- sonajero de metal
- sonajero de calabazas
(disecadas las pepas, el interior sirve de percusión)
- sonajeros de puros
- sonajeros tubulares:
- alfandoque
- guasá
- maracas
- cascabeles de bronce

4. De pisón

- lanzas y/o bastones

5. Raspadura

- mandíbula de animal
- güiro

Instrumentos idiófonos más representativos

Sonajeros de semillas

Son instrumentos idiófonos de sacudimiento, contruidos con semillas de nupi (fruto no comestible de la Amazonia) atadas a una reata a través de piolas, formando sartas de cuya cantidad dependerá la utilidad que se dé luego al instrumento. La medida está en relación al tamaño de las caderas (makish) de las mujeres o será más pequeño y de menor la cantidad si es para los tobillos (shakap) de los hombres; generalmente están adornados con alas y cuerpos de insectos secos, que al sacudir producen un agradable sonido uniforme, dando una característica de relleno sonoro a los ritmos y danzas con percusión.



Sonajero de semillas (fotografía Patricia Pauta)



Sonajero de semillas (fotografía Patricia Pauta)

Sonajero de pezuñas

A esta variante de sonajero se le conoce con el nombre de chacchas, generalmente usado en los grupos de música.

Se suelen tocar por pares, y se construyen a partir de pezuñas de animales (cabrito, oveja, cerdo) que se ensartan en manojos cosidos en tiras de reatas de colores. Se tocan a modo de sonajas, provocando entrechoque para generar el sonido cuya función es de acompañamiento rítmico de los grupos musicales andinos. Su existencia se remonta a épocas preincaicas.

Chilchil sonajeros

Los numerosos tipos de sonajas metálicas de los Andes están asociados al movimiento. Los chilchiles, especies de sonajas y cascabeles que producen gran ruido, hechos de bronce o de oro, se usaban en los tobillos y en las rodillas de los danzantes, quienes portaban al mismo tiempo una especie de cetro en la mano izquierda, cuyo extremo superior lo conformaba un conjunto de cascabeles. Durante el baile, por medio de movimientos de



Sonajero de pezuñas (fotografía Patricia Pauta)

los brazos y ciertos golpecitos en los muslos, producían ritmos agradables y variados. En diversos grupos culturales de los Andes centrales y meridionales son comunes otro tipo de sonajeros, campanillas y cascabeles metálicos, que generalmente están sujetos a la vestimenta y a los adornos corporales. En algunos museos de la ciudad se encuentran vestigios de cascabeles de oro, que por lo general eran parte del atuendo de los reyes incas.

Campanas metálicas

Las grandes campanas metálicas hacen referencia a sonidos rituales asociados a los movimientos de las llamas, ya que tienen su origen en el antiguo cencerro de madera usado al cuello de estos animales, en toda el área surandina.

Existían, incluso, sonajeros asociados al movimiento del viento como ambientación sonora. Es el caso de las campanillas atadas a las ramas de los árboles, ya fuera sobre tumbas o para marcar lugares de poder e invocar o anunciar la presencia de los espíritus y su voz.

Maracas

Tradicionalmente las maracas están confeccionadas con una calabaza seca, en cuyo interior se depositan piedrecillas o semillas (pepas de achira) que al sacudir producen un agradable sonido, aprovechado en los rituales del chamán, quien –generalmente bajo los efectos de plantas psicoactivas– puede alcanzar otros estados de conciencia. Su sonido –caracterizado por golpes simultáneos y continuos–, se ha esparcido por todo el continente.

Otra clase de sonajero es “la chaucha”, elaborada con vainas silvestres gigantes, que puede llegar a los dos pies de largo; se seca al sol y luego se llena con semillas o granos, cuya función desde épocas ancestrales es acompañar rítmicamente las melodías tradicionales andinas.



Maracas (fotografía Patricia Pauta)

El “Palo de Lluvia”, nombre con el que se designa a un gran bambú que llega a medir hasta seis pies de largo, cuyo sonido evoca la lluvia, de ahí su nombre. En cuanto a su elaboración, dentro de la caña se colocan decenas de palitos diagonalmente a través de huecos que se perforan, luego se añaden pequeños granos secos, piedritas o semillas, y se sella el bambú. Al voltear el palo de lluvia en diversas direcciones, dando suaves giros, los granos descienden y golpean los palitos atravesados, produciendo un peculiar sonido. Este instrumento ha sido utilizado adicionalmente con efectos relajantes y curativos.

Litófonos

Instrumentos de piedra, de entrechoque, utilizados por varias culturas ecuatorianas desde la época del Paleoindio (12. 000 a.C.) Son piedras cortadas en forma de destajos planos de diversos tamaños que generan sonidos cuando se entrechocan. Se colocan en conjuntos, ya sean colgadas una al lado de otra desde sus escotaduras, o en forma circular. Al producir el entrechoque –de forma directa o por acción del viento–, emiten sonidos, produciendo diversas alturas sonoras, por lo que se considera un instrumento musical,



Litófonos, Museo Culturas Aborígenes (fotografía Patricia Pauta)

también cumple la función de anunciador del clima, o de ahuyentar de los malos espíritus.

No sabemos si los músicos ancestrales tenían la intención de afinar cada piedra a una altura sonora específica o en secuencia, o si el número de piedras que formaban el instrumento se basaba en alguna razón funcional. Lo que sí se puede apreciar es un sonido fuerte y agradable.

Marimba

La marimba es un instrumento idiófono de percusión, del grupo de los xilófonos (del griego *xylon*: madera y *phonos*: sonido). A través de los chachis y los awa coaquer, la marimba tiene su baluarte en Esmeraldas, y en menor grado entre los tsáchilas-colorados de la provincia de Pichincha. La marimba, tiene una longitud aproximada de 160 cm, y está constituida por un teclado pentafónico, de 18, 24, o 30 tablillas de chonta, de diferentes tamaños, que descansan sobre la tela de una corteza llamada *damajagua*³ y unos soportes llamados *burros*.

³ La damajagua es un árbol perteneciente a la familia de las malváceas, de cuya corteza se fabrican sogas, redes y fibras de gran resistencia, utilizadas con diversos fines.



Marimba

Para lograr la resonancia de este instrumento, debajo de cada una de las teclas se acomodan tubos de caña guadua, a manera de flauta de pan. Su ejecución está habitualmente a cargo de dos músicos: el tiplero, que hace las partes agudas del tema musical, y el bordonero que hace las partes graves. El marimbero logra la sonoridad del instrumento al golpear sobre las tablillas de chonta, con unas baquetas o bordones de la misma caña, cubiertas en las puntas con caucho.

Tuntui o Tunduli

Este instrumento de percusión es de origen shuar y achuar, construido a base del tronco de un árbol selvático ahuecado. Posee un sonido sumamente agradable al oído humano. Su registro sonoro va de medios y bajos.

Por las características de su gran caja de resonancia, cuyo sonido puede ser percibido a gran distancia, este instrumento se lo utiliza como medio de comunicación.



Tuntui, Reserva Etnográfica del Museo Pumapungo-Ministerio de Cultura y Patrimonio (fotografía Patricia Pauta)

Güiro

Instrumento musical idiófono de frotamiento, conocido también como “guacharaca”. Está elaborado de una calabaza alargada, o caña guadua; en un extremo se le ha realizado unas hendiduras sobre las que se raspa rítmicamente, con un pedazo de hueso. Lo ejecutan grupos de música popular o de proyección folclórica.



Güiro de calabaza (fotografía Patricia Pauta)



INSTRUMENTOS AERÓFONOS

Aerófono es una palabra que proviene de los términos griegos *aero* (aire), y *fono* (voz o sonido). Dentro de la clasificación de Víctor Mahillon, ampliada por Erick M. von Hornbostel y Curt Sachs¹, los aerófonos son los instrumentos musicales cuya columna de aire se pone en vibración con el aliento para provocar su sonorización. Basado en ese esquema, el etnomusicólogo Carlos Coba clasificó los instrumentos musicales populares del Ecuador de esta manera:

Clasificación Instrumentos aerófonos:

a. Aerófonos libres

- zumbambico
- gemas
- piedra voladora
- látigo zumbador
- cerbatana o bodoquera

b. Aerófonos de libre interrupción

- wawa

c. Aerófonos de válvula

Trompetas rectas (bocinas)

¹ A fines del Siglo XIX, Victor Mahillon, curador de la colección del Conservatorio de Bruselas, fue uno de los primeros en clasificar los instrumentos de acuerdo al material y forma de producir el sonido, sin embargo estaba limitado en su mayor parte a los instrumentos occidentales usados en la música clásica. El sistema Hornbostel-Sachs es una expansión de aquel, y permite clasificar cualquier instrumento musical de cualquier cultura.

- bocina de guadúa
- bocina de huarumo
- bocina de illagua

Caracol

Cacho o cuerno

Trompetas compuestas:

- bocina de tunda
- bocina de churo
- bocina de huasichi
- bocina sigsazo
- bocina turu
- bocina quipa

d. Aerófonos vasculares con agujeros

- ocarinas
(antropomorfas, zoomorfas, totémicas, míticas, etc.)
- silbatos
(antropomorfas, zoomorfas, totémicas, míticas, etc.)

e. Instrumentos de soplo actuales

Flautas traveseras:

- tunda
- flauta de carrizo o zuro
- pinkui
- peem y/o puem
- pinkui punu

Flagelots:

- pingullo
- pífano
- chirimía
- wajía
- yakuch
- piat
- piapia

Flautas de Pan (rondadores):

Vegetales:

- rondadores de caballo chupa
- rondadores de flores de taxo
- rondadores de canutos de hojas de zambo

Arqueológicos:

- rondadores de barro cocido
- rondadores de piedra

Actuales:

- rondadores de ocho canutillos
- rondadores de quince canutillos
- rondadores de veinte a treinta canutillos

f. Hojas

- hojas de capulí
- hojas de lechero
- catulo de maíz
- hojas de naranja

g. Calabazas (o Puros)

- puros pequeños
- puros medianos
- puros bajos
- puros contrabajos

h. Pitos con agua

- en forma de gallo, de tortuga, de jilguero, de angelito, etc².

Instrumentos aerófonos más representativos

El canto de las aves, el murmullo de las fuentes, el silbido

² COBA Carlos, *Op. cit.*

con este fin están la achira, el capulí, el naranjo, catulo de maíz, lechero, palma de ramo, uña de gato, etc.

Otra clase de elementos utilizados como instrumentos aerófonos desde los primeros tiempos fue el empleo de algunos vegetales recortados como carrizo, tunda, bambú (en sus variadas especies), que suenan por la acción del viento generado por el músico. El hombre a través del tiempo ha ido expandiendo la capacidad sonora de esta familia de instrumentos hasta conseguir una infinita variedad de silbatos y flautas.

Flautas y trompetas

La instrumentación musical prehispánica está compuesta principalmente por flautas, trompetas e instrumentos rítmicos. La función de estos instrumentos fue diversa, por ejemplo las trompetas cortas se usaron generalmente para invocar a los dioses y a los espíritus, como anunciadores de ceremonias y fiestas; otros, como el caracol marino –muy apreciado en los Andes hasta la actualidad y cuya inserción en la Sierra ecuatoriana se debe al tráfico comercial practicado por las comunidades– servía para comunicar a diversos sectores de la comunidad.

Las trompetas cortas o caracoles además de su funcionalidad adquirieron carácter simbólico, puesto que muchos de ellos fueron colocados en la entrada de los templos. La compleja elaboración de estos instrumentos en cerámica además de demostrar su alcance organológico, es un referente para entender la necesidad y la importancia ritual y simbólica de estas trompetas. Por ejemplo cuando el Inca rey entrante tomaba posesión del trono, e invocaba a la divinidad diciendo: “...yo soy tu flauta, revélame tu deseo, comunícame tu aliento del mismo modo que la flauta, como lo has hecho con mi predecesor: me resigno enteramente a tu querer...”⁴.

⁴ VEGA de la, Inca Garcilaso, *Op. cit.*

Otro nombre con el que se conoció al caracol marino fue “churo mullo chasqui”, pues lo usaban los chasquis (los indígenas que llevaban y traían los mensajes registrados en quipus). Estos personajes –a manera de carrera de relevos– empleaban el sistema vial conocido con el nombre de Capac Ñan (“Camino del Inca”), y portaban un caracol para anunciar su presencia.

Origen de las flautas

Las flautas son instrumentos musicales muy antiguos, contruidos de muchas formas, tamaños y modelos, empleando materiales y técnicas diversas de acuerdo al proceso de desarrollo cultural de los pueblos: tibias de animales, huesos humanos, marfil, arcilla, piedra, caña, metal y madera.

Según los estudios arqueológicos, las flautas de pico fueron las primeras en aparecer, pues se las ha encontrado a menudo en las tumbas con la intención de que pudiera utilizarlas por el difunto en su nuevo estado. Es decir, que el empleo de las flautas cumplió un amplio espectro en sus diversas manifestaciones espirituales y cosmogónicas.

Entre los vestigios hallados por los investigadores se encuentran silbatos con pequeñas perforaciones laterales que sugieren ser orificios de obturación, en otras se destacan canales de insuflación. Posteriormente, hacia 1500 a.C. las flautas ya tenían características cercanas a las actuales.

Las antiguas civilizaciones, relacionaban las ideas flauta-falo-fertilidad-vida-resurrección; y asociaban esta variedad instrumental con ceremonias relacionadas a la fertilidad.

Dentro de la clasificación general de los instrumentos, las flautas tienen dos características esenciales:

- un tubo receptor de la columna de aire emitida por el músico y
- un elemento que ponga en vibración dicha columna accionada por el estratégico sopro variando la posición de los labios sobre el instrumento, lo que producirá el sonido.

Las flautas también se diferencian por el tipo de embocadura, puesto que la cantidad de aire que se pone en vibración es a través de:

–una boquilla o pico como en el caso de un pingullo

–un canal de insuflación como la quena

–un borde afilado de una flauta como la zampona

En cuanto a la forma de las flautas pueden ser:

–verticales o rectas cuando el orificio de entrada del aire se encuentra en la parte superior del instrumento,

–horizontales como en el caso de las flautas de Pan cuyos canutos sugieren una distribución horizontal.

–traversas cuando la embocadura está abierta a un costado.

–globulares como en el caso de las ocarinas, ya sean antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas etc.

A diferencia de las trompetas, las flautas permiten una gran expansión sonora. En América desde la época prehispánica, las flautas fueron las conductoras de la melodía con gran variedad de modelos caracterizadas por los materiales, diseños y colores; la diversidad tímbrica determinada por la variedad de agujeros y frecuencias sonoras, todo esto asociado a los diversos usos musicales –ya sea la interpretación individual o las agrupaciones orquestales–, han generado una producción musical de inigualable impacto.

La quena

Se denomina quena a la flauta tradicional de los Andes, cuya existencia se remonta a la época prehispánica. En sus orígenes era un instrumento que reproducía 3 y 4 sonidos, y estaba ligada a rituales y ceremonias religiosas. Desde la antigüedad se la fabricaba de diversos materiales como hueso, caña, cerámica, oro, plata, etc. Numerosos ejemplares hallados en diferentes períodos históricos, son testimonio de la importancia de esta flauta en los Andes. Como todas las flautas de América indígena, estos instrumentos sólo podían ser ejecutados por los hombres durante las celebraciones.



Flauta con canal de insuflación (fotografía Patricia Pauta)

Se trata de una flauta vertical que posee un canal de insuflación, cuyo sonido se obtiene ajustando el labio inferior al borde del tubo. De acuerdo a la intensidad de aire con que el músico ejecute, le permite obtener un rango de sonidos agudos y graves, que al soplar rápidas y delgadas corrientes de aire al centro del tubo, la longitud, intensidad y velocidad del aire produce diferentes tonos, mientras al cubrir los diversos agujeros se define la melodía. Su peculiar timbre le ha privilegiado como medio de expresión en la región andina.

Desde su origen hasta la actualidad, este instrumento experimentó un proceso de amplitud sonora, siendo más evidente en la época colonial, cuando se sincretiza adoptando la escala diatónica cromática con una amplitud sonora de hasta tres octavas, lo que posibilita la interpretación de obras de diversos géneros. Su timbre encierra matices ricos en colorido, que en complicidad con la maestría de las técnicas interpretativas logra convertirse en un medio de expresión de gran alcance.

En la actualidad las quenás se fabrican de caña o madera, y pueden tener incrustaciones de hueso o concha. Su cuerpo tiene seis agujeros en la parte delantera y un agujero en la parte posterior, generalmente se la afina en sol, particular que depende de la necesidad musical del intérprete. Sin embargo, este registro puede extenderse al uso de otras dos flautas que se derivan de la quena como la “quenilla” –más pequeña, angosta y de timbre agudo– que se afina en la o sol; y el “quenacho” –más grande, gruesa y grave–, cuya afinación generalmente se hace en mi o re.

Flauta Globular / Ocarina

El nombre de ocarina proviene de un instrumento italiano y por extensión se denominó a las flautas globulares arqueológicas de las antiguas culturas ecuatorianas.

Generalmente la ocarina tiene forma antropomorfa, zoomorfa o fitomorfa, tal cual las piezas que corresponden a la cultura Tuncahuán y la Tolita. La ocarina posee una embocadura y varios agujeros para la digitación, siendo factible obtener una variada gama de sonidos según la digitación y fuerza de aire con que se ejecute.



Flautas Globulares, Museo de las Culturas Aborígenes (fotografía Patricia Pauta)

Características de las Flautas

La familia de las flautas en América prehispánica fue muy variada, el trabajo organológico en estos instrumentos permitió un especial desarrollo en el aspecto tímbrico, puesto que los artesanos

vinculados con el arte de fabricar –provenientes de distintas culturas– alcanzaron gran pericia en la creación de diversos sistemas de boquillas, embocaduras, y tamaños de los aerófonos, propiciando una enorme diversidad tímbrica. Conocemos, por ejemplo, flautas que producen sonidos con características sombrías o alegres; timbres puros y simples, complejos y densos; timbres dulces, penetrantes, agudos, graves. Se han encontrado también flautas que producen con mínimo esfuerzo ruidos muy intensos como de viento fuerte, sonidos vibrados y otros imposibles de describir. Tampoco ha sido fácil determinar su funcionalidad.

En la región andina, la preocupación por el timbre de los aerófonos –ligada a su concepción cosmogónica– permitió crear sistemas automáticos de producción de sonido, como es el caso de la botella-silbato. También se exploró el tema de la superposición de sonidos, es decir la utilización intencional de la armonía como en el caso de las flautas dobles o botellas con dos o tres silbatos internos que al ser accionados por el aire o agua y aire producen esta gama de sonoridades y los intervalos sonoros que no se ajustan a la escala cromática occidental.

La botella-silbato

Instrumento musical simbólico que asocia la unión del cosmos con la tierra cuya interacción genera el sonido que metaforiza la armonía del “todo”. Se trata de una botella que posee dos cámaras internas trabajadas en cerámica de forma artesanal; dentro de las cámaras se coloca agua que al ser agitada –con ligeros movimientos del recipiente– genera presión y al escapar el aire produce una secuencia de sonidos agradables –a manera de melodías ocasionadas por las aves–, particular que demuestra un gran desarrollo acústico.

La botella-silbato aparece en la cultura Machalilla, cobra auge cultura Chorrera y continúa en la cultura Bahía.

Al respecto en las reservas arqueológicas de varios museos del Ecuador existen gran cantidad de botellas silbato de dos y tres cámaras y otras que muestran ingeniosas formas zoomórficas



Botella Silbato, Reserva Arqueológica del Museo Pumapungo-Ministerio de Cultura y Patrimonio (fotografía Patricia Pauta)

dependiendo la zona a la cual representan, generando diversas gamas de sonidos al ser impulsado el aire por la acción mecánica del agua en su interior, generando diversas sonoridades como: borboteos, respiraciones, burbujeos, silbidos en diversas alturas creando melodías básicas producto de los intervalos.

Posteriormente, la botella-silbato se extendió hacia el resto de la región andina. Pese al gran desarrollo y popularidad que alcanzó este objeto sonoro no conocemos el real alcance de sus funciones.

Las flautas dobles

Dos sonidos simultáneos no sólo se oyen como tal, sino que producen otros conocidos hoy como “diferenciales”, producto de alteraciones acústicas. Este principio sonoro se desarrolló en el área andina central, con el propósito de alcanzar nuevas frecuencias, y supone un control preciso de la desafinación entre dos sonidos



Flautas Dobles, Reserva Etnográfica del Museo Pumapungo-Ministerio de Cultura y Patrimonio (fotografía Patricia Pauta)

que se generan al mismo tiempo aplicado a las flautas dobles. Esta técnica permitió crear una variada gama de disonancias como las que producen algunas ocarinas de la cultura Tumaco-La Tolita.

Se considera que estos rangos disonantes de sonido, que se perciben como penetrantes y a la vez imprecisos, inestables, con gran cantidad de alteraciones acústicas, se realizaban para alcanzar otros contactos, a través de estados de conciencia en el ámbito ritual, en directa relación con la ingesta de plantas psicoactivas en el contexto de prácticas chamánicas.

Las actuales orquestas se organizan en registros de diferentes tamaños, correspondientes a relaciones consonantes como octavas y quintas, todas interpretan simultáneamente la misma melodía, con lo cual generan un timbre orquestal que se extiende en un espectro de varias octavas con un cierto grado de disonancia, otorgándole una peculiar textura melódica⁵.

Flauta traversa

La flauta traversa es una flauta tubular con canal de insuflación y agujeros de obturación, cuya interpretación se la efectúa en forma horizontal. Actualmente se fabrica de caña.

⁵ PÉREZ de Arce José, *Op. cit.*



Flauta transversa, Músicos Ñanda Mañachi (fotografía Patricia Pauta)

Pingullo

Es una palabra quichua con la que se designa a un instrumento musical de viento, especie de flauta vertical provista de boquilla, usada por los indígenas de la sierra andina; su aparición se remonta a épocas prehispánicas. Los primeros pingullos al parecer se fabricaron de hueso (canilla); también se fabrican de caña. Este instrumento es típico en las festividades relacionadas con los danzantes durante las fiestas de Corpus Christi que se celebran en algunas provincias de la sierra andina. Lo ejecuta un indígena,



Pingullo de hueso (fotografía Patricia Pauta)

quien además de bailar interpreta este instrumento de tres o más perforaciones, y al mismo tiempo toca un tambor grande denominado *huancar*.

En algunas fiestas se puede observar a varios pingullero –denominados danzantes– que interpretan estos instrumentos musicales. El uso del pingullo es exclusivo del sector indígena. En la zona austral de la sierra ecuatoriana hay un pingullo de grandes dimensiones al que se denomina *rucu pingullo*.



Pingullo (fotografía Patricia Pauta)

Chirimía

La chirimía pertenece a la clasificación de los aerófonos, puesto que utiliza el aire para sonar; su timbre es penetrante, fuerte y estridente, parecido al de la trompeta. Tiene forma cónica, y su cuerpo mide entre 25 y 28 centímetros de largo; en la parte más delgada del cono está la embocadura; posee generalmente siete agujeros (seis en la parte delantera y un agujero en el dorso), sin embargo existen chirimías de hasta nueve orificios. Generalmente se lo fabricaba de madera de guayacán y “madera de cerro”, mientras la embocadura de “casquete de bala” actualmente lo realizan con plata, este trabajo artesanal lo efectúa un joyero, puesto que debe ser soldado a una esfera o a una moneda de más o menos 2 centímetros de ancho, posteriormente se insertan unas lengüetas de carrizo.

El término *cheremía* o chirimía aparece en documentos coloniales del Colegio San Andrés (Quito); sin embargo, hasta la actualidad

este instrumento es característico de la zona austral en las provincias del Azuay y Cañar, donde, debido a su permanencia en el contexto sociocultural de la fiesta, se lo considera tradicional. Segundo Luis Moreno registra que: “algún español debió haberlo introducido a esta comarca, puesto que la chirimía es un instrumento de origen persa”.

En observaciones realizadas a varios “chirimijeros” (nombre que dan a los maestros que interpretan la chirimía en Girón) se puede apreciar diversos estilos musicales, empleo de melodías y diversas formas de interpretación, afinación y construcción; esto se debe a que los músicos fabrican su propio instrumento y lo adaptan al gusto, función y necesidad personal. Este particular ha permitido diferenciar variedad de chirimías desde tiempos coloniales; cada instrumento musical guarda su singularidad ya sea en su estructura como en su característica sonora. En otros casos, una aparente similitud exterior suele esconder una diversidad tímbrica.



Chirimía (fotografía Patricia Pauta)

Es importante resaltar la múltiple función que ejerce este instrumento ritual en el desarrollo de la fiesta, ya sea convocando a los priostes o miembros de una comunidad, debido a su radio de expansión sonora, o bien guiando y organizando las coreografías de la escaramuza.

Lenguajes sonoros

Desde épocas ancestrales, los lenguajes sonoros son importantes índices para identificar a los grupos sociales. Las distinciones estilísticas se sustentan en las escalas, tramas melódicas o timbres empleados, especialmente en las flautas –instrumentos que hasta el día de hoy, generalmente son fabricadas por los propios músicos, adaptándolos a su gusto y necesidad personal–. Este particular explica que de la gran cantidad de flautas de piedra preservadas desde tiempos precolombinos, cada una guarda su singularidad ya sea en su forma o en su sonido. En otros casos, una aparente similitud exterior suele esconder una diversidad sonora, como la multiplicidad de secuencias melódicas que caracteriza a las quenás de hueso –algunas de ellas afinadas intencionalmente a específicas alturas–, sin que se ajuste a la escala cromática, como por ejemplo las flautas de pan o sikus de caña andinas y las ocarinas⁶. Cada instrumento revela características de cada cultura de la que procede. Lo que podemos aprender de su sonido y técnicas de ejecución se limita a lo que es factible de averiguar a través de la investigación, tal como lo muestran los estudios y experimentos realizados con los instrumentos del Banco Central, Museo de las Culturas Aborígenes y otros museos. Los instrumentos musicales que fueron elaborados en el seno de las ancestrales etnias ecuatorianas muestran una compleja elaboración técnico-sonora que generan secuencias melódicas muy particulares, lo que denota la concepción de los músicos constructores por tratar de plasmar alteraciones acústicas en su quehacer organológico, como

⁶ *Ibid.*

lo demuestran las botellas silbato, ocarinas y diversidad de flautas, mismas que fueron dotadas por disposiciones de silbatos, canales de insuflación, boquillas, disposición de agujeros de digitación, sordinas, canales y cámaras de resonancia, que sumados a sus técnicas de interpretación, generaron una riqueza sonora que merece ser profundizada.

Es necesario considerar que la cultura inca en tiempos de su expansión, se impuso musicalmente sobre los estilos, sonidos y escalas regionales, como sucedió con la difusión de la escala pentafónica, generada con flautas de canutos o de cuatro agujeros (el número cuatro –tahuan– es importantísimo en la cosmovisión de las culturas preinca e inca), particular que fue asimilado por todo el pueblo andino prehispánico.

La familia pánica

Para entender el origen del nombre de esta familia de instrumentos es importante conocer la leyenda de Pan, semidiós de los pastores y rebaños en la mitología griega. Pan estaba perdidamente enamorado de la ninfa Siringa, quien no le correspondía. Una vez, mientras huía de Pan, se lanzó al río Ladón, donde quedó acorralada y pidió ayuda a sus hermanas las ninfas quienes, conmovidas, la convirtieron en un cañaveral. Se cuenta que, cuando llegó Pan, sólo pudo abrazar las cañas que se mecían por el viento y el rumor que producían le causó tal agrado que decidió construir un nuevo instrumento musical con ellas. Así, creó la flauta siringa, en recuerdo de la ninfa, para tocarla cuando la pasión y el deseo lo poseían. De allí probablemente que en varias regiones andinas se relaciona a las flautas de Pan (pánicas) con hechizos de amor.

Las flautas de Pan, constituyen algunos de los instrumentos más representativos de la región andina. Están presentes en gran parte de fiestas tradicionales, ceremonias, celebraciones, bailes, homenajes. Existe gran cantidad de variantes y nombres de



Dios Pan

acuerdo al tipo y uso que se les da. Las hay de una y de dos filas de tubos que combinan cañas cerradas en su extremo inferior con cañas abiertas a manera de resonadores, o en forma de escalera alterna (zig-zag), unas poseen bisel y otras no, también varían en la cantidad de tubos. Estos instrumentos son interpretados por solistas o por grupos de músicos.

Las antiguas culturas andinas han dejado su huella no sólo por los descubrimientos arqueológicos y antropológicos sino por las manifestaciones populares que muestran un pasado que hoy se manifiesta en sus símbolos, significados y tradiciones del contexto sociocultural de los pueblos andinos, poblados desde épocas prehispanicas por culturas que desarrollaron gran destreza tanto en la fabricación como en la ejecución de estos instrumentos.

Características

Las flautas de Pan se distinguen de todas las otras categorías de flautas por la presencia de varios tubos, ordenados en una o dos filas sobre un mismo plano recto o ligeramente curvo, que se soplan de manera vertical descendente por los bordes de los orificios

superiores. Cada tubo está previsto para producir un solo sonido, según su tamaño, y por lo tanto no tiene orificio lateral. El fondo de los tubos está obturado, lo que permite afinarlos rellenándolos hasta conseguir el sonido deseado.

El orificio de embocadura está situado al extremo del tubo. La técnica de embocadura se consigue al colocar el instrumento bajo los labios con naturalidad, y el aire se dirige hacia el borde opuesto del orificio. No poseen ninguna muesca, ninguna membrana ni pico. Los restantes modelos de flautas son todos fijos: para producir una melodía se abren más o menos los agujeros y se utiliza la presión del aire.

Estos instrumentos mantienen sus características prehispánicas, no sólo en lo referente a su construcción sino también por su rol social, relacionado con ceremonias, rituales, poderes mágicos, hechizos de amor, etcétera.

La gran capacidad creativa de los constructores de flautas pánicas se manifiesta en el surgimiento de instrumentos muy parecidos, pero completamente diferentes en escalas musicales, afinaciones e incluso interpretaciones. En Ecuador disfrutamos de dos escuelas diferentes: por un lado la étnica, claramente marcada por su afinación especial y su amplio y variado repertorio en la música pentatónica tradicional (en algunos casos acompañados por el tambor, redoblante o bombo); por otro lado, la escuela ligada al pueblo blancomestizo, que ha aportado la escala diatónica, generando distinta sonoridad.

La clasificación de las flautas pánicas comprende la zampoña (con su variedad de tamaños sonidos y nombres), el rondador, la palla, y la flauta de pan.

Rondador

El rondador tiene forma escalonada y sus cilindros están unidos en forma descendente según su tamaño. Luego de la fusión del quichua con el español se lo empezó a llamar rondador. Su forma



Flautas de Pan (fotografía Patricia Pauta)

de ejecución es particular, puesto que se soplan dos canutos al mismo tiempo generando una distancia de terceras, característica sonora de este instrumento.

El rondador es portador de un mundo de magia, leyenda e historia; algunas culturas, como la Jama Coaque (500 a. C.), y la cultura Bahía que también se desarrolló en el periodo de Desarrollo Regional, lo utilizaban en ceremonias religiosas y por esta razón se lo ve representado en estatuillas y figuras de cerámica de este periodo. Se cree que en aquellos años se los construía también de fibras naturales como la caña o el sigse.

Este instrumento representa el equilibrio entre el hombre, la naturaleza y el espíritu, conjugado por la imaginación del pueblo que habitó lo que hoy es Ecuador. No es difícil imaginar a la comunidad reunida en torno a la armonía emanada de sus cañas, rindiendo tributo a los venerados urcutaitas y a la Pachamama sagrada⁷

Desde épocas prehispánicas se fabricaron rondadores de huesos de animales adornados con piedras y corales. Es importante la labor de los músicos en la búsqueda de nuevos materiales que permitieran mejorar la expresión de sonido y creatividad. Cuando

⁷ www.terraecuador.net/revista%2013/rondador.htm-21k



• Rondador de alas de Cóndor (fotografía Patricia Pauta)

se lo construye de plumas de malku, el cóndor (pájaro de los dioses), señor dueño de los Andes, cuidador de la Pachamama y del Taitainti, se dota al rondador de una característica especial y se lo une a lo espiritual y místico. Al rondador se lo constituye un embajador de la música ecuatoriana, y su registro permite la interpretación de variados géneros musicales.

Afinación del Rondador en Mi menor



Palla

Palla es palabra quichua que significa “india noble” o “princesa”. Instrumento andino, pentafónico, la palla es un aerófono perteneciente a la familia pánica; generalmente se lo elabora con ocho canutos de material vegetal que puede ser el carrizo o la sada. El musicólogo Segundo Luis Moreno señala que es un instrumento parecido al rondadorcillo, un poco más grande, de cinco o más tubos graduados, de carrizo o tunda. Los indígenas lo conocían como *huaruntsi*, y los yumbos o danzantes los ejecutan con fines rituales en géneros y danzas del mismo nombre. Se ejecuta soplando los tubos en forma individual, es uno de los instrumentos que ha mantenido su carácter pentafónico.



Palla (fotografía Patricia Pauta)

Ejemplo de afinación de una palla

Afinación de la Palla



Zampoña

La zampoña, flauta pánica, es otro de los instrumentos representativos de la región andina; desde épocas ancestrales está presente en todo tipo de tradiciones, ceremonias, celebraciones, bailes, homenajes, etc. Existe gran variedad de nombres de acuerdo con el tipo y uso que se le dé, entre ellos el de *siku* o *antara*. Mientras zampoña proviene del griego, *siku* es de origen aimara, y *antara* de origen quechua.

Estamos ante otro instrumento antiguo, originalmente hecho de caña, cerámica y hueso, compuesto de varios tubos amarrados en dos partes: una mitad, llamada “ira” (“líder”), consta de seis tubos; la otra mitad, el *arka* (“acompañante”), tiene siete tubos, de forma tal que la escala se completa entre las dos hileras. *Arka e ira* cumplen con el principio de complementariedad de la cosmovisión andina⁸.



Zampoña
(fotografía Patricia Pauta)

⁸ Uno de los principios de la cosmovisión andina es la complementariedad en la cual todos los “opuestos” se complementan: hombre y la mujer; día y noche; luz y oscuridad. Estas fuerzas opuestas de la naturaleza representan la totalidad de las cosas.

Cuando la ejecución es alternada entre dos o varios ejecutantes se le llama “trenzar”. Este instrumento generalmente lo tocan dos personas de una manera intercalada. Se le llama *jaktasina irampi arcampi* (estar en acuerdo con *ira* y *arca*) cuando hay armonía.

La familia de los sikus es muy extensa y viene marcada principalmente por el tamaño del instrumento que van de 5 pulgadas a 5 pies. De esta manera partimos del menor, que recibe el nombre de *chuli*, seguido de las *maltas* (tipo de zampona) y por último las *zankas* y los *toyos*, que siendo los mayores dotan de sonidos más graves a la orquesta de *sikuris*.

–Toyos: sonido grave (su registro se extiende del re 1 al re 2).

–Zankas: una octava más alta que los toyos (su registro se extiende del re 2 al re 3).

–Maltas: una octava más alta que las zankas (su registro se extiende del re 3 al re 4).

–Chulis: una octava más alta que las maltas (su registro se extiende del re 4 al re 5).

Afinación de la Zampona

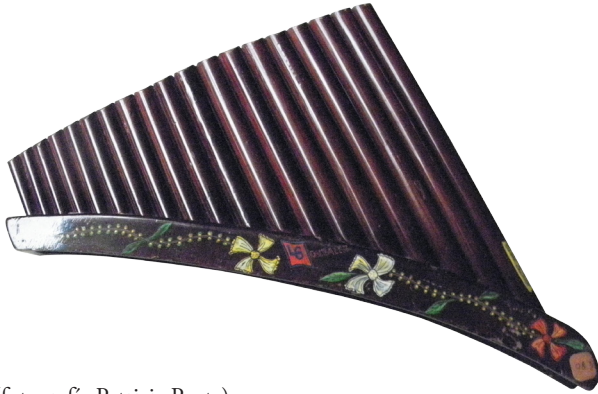


⁹Ejemplo de afinación de una zampona

⁹ www.correodelmaestro.com/anteriores2003/marzo/artistas82htm-29k

Antara

Instrumento musical aerófono, de origen precolombino, construido en cerámica, y posteriormente en madera y caña. Posee varios tubos, al igual que el resto de la familia pánica. Al parecer se introdujo en territorio ecuatoriano en el periodo incaico. En el museo Pedro Pablo Traversari existen varias antaras en la colección de instrumentos musicales, cuya particularidad es que tienen un mecanismo para producir semitonos. Por el encanto de su timbre y la posibilidad de ejecutar tonos y semitonos, este instrumento ha permitido producir una variadísima gama de melodías aun de corte clásico, y ejecutarse acompañado de una diversidad de instrumentos andinos y electrónicos, algo que ha causado gran impacto internacional.



Antara (fotografía Patricia Pauta)

Afinación de la Antara





INSTRUMENTOS CORDÓFONOS

En la América precolombina el uso de las cuerdas no fue un importante medio para el desarrollo melódico como ocurrió en el seno de otras culturas; sin embargo, por testimonios de algunos investigadores se conoce de la existencia de un arco musical prehispánico. Los instrumentos de cuerda traídos por los españoles han sido un gran aporte al mestizaje musical americano. En este proceso de inserción, estos instrumentos fueron derivándose y constituyéndose hasta formar parte del gran componente musical andino.

Los cordófonos encontraron gran aceptación en nuestros pueblos, y se enriquecieron con las técnicas de interpretación, composición y fabricación indígena, cuyo desarrollo ha marcado las vivencias de los grupos culturales andinos. Debido a la variedad de instrumentos de cuerda existentes y a su diversidad tímbrica, su expansión se ha generalizado.

A esta clasificación pertenecen los instrumentos musicales que poseen una o más cuerdas tensionadas, que al ponerlas en vibración ya sea por punteo, fricción o golpe generan el sonido. Las cuerdas suelen estar estiradas en puntos fijos y la sonoridad se produce a través de un resonador, que es amplificado por una caja de resonancia¹.

Clasificación de los instrumentos cordófonos

- a. Cordófonos simples de varas
 - tumank o tsayansur
 - paruntsi

¹ COBA, Carlos. *Op. cit.*

b. Cordófonos compuestos (laudes)

- kaer o kitiar
- violín folk
- guitarra
- bandolín
- requinto
- charango
- arpa

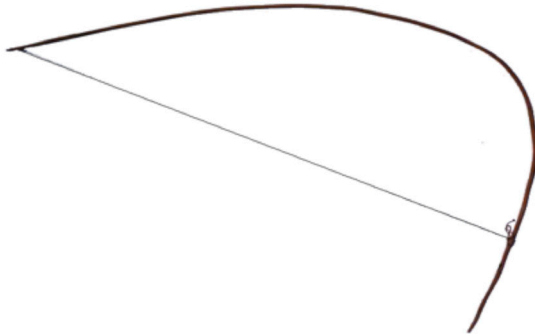
Características de los más representativos

Tumank o tsyantur

Según la mitología shuar, Nunkui había creado las plantas y entre ellas a Nankuchip. Etsa (el Sol) tomó una de ellas y construyó el arco musical. Etsa y Nankui quieren que los shuar sigan tocando el *tumank* (arco musical). Su música canta el amor a las mujeres, y es característica de los shamanes como medio de contacto con los espíritus.

Este instrumento propio de varios grupos indígenas ecuatorianos, tanto de la región norte de la sierra ecuatoriana como de la región oriental, era el “arco musical mono-hetero-acorde”. Consiste en una vara o rama de madera o de caña en la que se pone en tensión una fibra. Para su ejecución el ejecutante se lleva un extremo del arco a la boca –que actúa como caja de resonancia–, sosteniéndolo por la vara con la mano izquierda, mientras que con el pulgar de la mano derecha se frota la cuerda cuya vibración ocasiona resonancia que la boca capta y amplifica, produciendo un sonido particular que se utiliza como forma de comunicación. Este instrumento lo ejecutan estrictamente los hombres.

En la actualidad este instrumento es utilizado en varios ámbitos de la música contemporánea debido a su peculiar sonoridad, cuya capacidad tímbrica favorece la exploración debido a la mezcla entre el aire, la voz y las modulaciones que se provocan moviendo los músculos de la garganta y el estómago. Cabe señalar que



Tumank, Reserva Etnográfica del Museo Pumapungo-Ministerio de Cultura y Patrimonio

en la provincia de Imbabura, en las comunidades de Otavalo y Cotacachi, se registra un arco musical de características similares, conocido como *paruntsi*. Según algunos investigadores es el mismo *tumank* con otro nombre.

Charango

El charango es el cordófono más importante de ciertos sectores del área andina. De origen quechua y aymara, ha alcanzado dimensiones artísticas muy notorias y posee una atractiva singularidad: su forma de ejecución es redoblante, y se destacan los trémolos, que se realizan con el dedo medio o índice sobre todo el encordado. Su afinación más difundida es, comenzando desde la primera, *mi, la, mi (8), do, sol*.

El Charango puede afinarse en dos tonalidades: la menor y mi menor.

Aunque se originó en Sudamérica, el charango es un instrumento sincrético puesto que ha recibido el aporte hispano y se complementa con la destreza constructiva y técnica interpretativa de indígenas y mestizos. La parte posterior del instrumento se construía tradicionalmente con el caparazón de un armadillo, y en la actualidad se lo fabrica también con madera.



Charango

Violín

El violín es un cordófono compuesto, de cuerda frotada. Posterior a los laúdes, el violín nació en el siglo XVI paralelamente con la viola da gamba. El violín llega a América con los colonizadores y en Ecuador asume características andinas. Actualmente se encuentra vigente en el contexto de las fiestas tradicionales tanto en las comunidades indígenas como en las mestizas.

Los misioneros católicos socializaron las prácticas musicales entre los indígenas jóvenes y les enseñaron a cantar y a tocar algunos instrumentos como el arpa y el violín. Posteriormente, les enseñaron a fabricar estos instrumentos en forma rústica; fábrica que fueron mejorando hasta alcanzar la técnica enseñada (Luthiers) adecuándose siempre a los recursos disponibles de su medio.

Tanto los indígenas como los mestizos asimilaron el aprendizaje interpretativo del violín, impartido por los misioneros que desarrollaron la música, acomodando obras de carácter pentatónico, e imponiendo nuevas letras a las canciones para su propósito de evangelización, lo que dio paso a las hibridaciones culturales.

Proliferaron los instrumentos europeos, aceptados e incorporados en las diversas comunidades, aun en las indígenas, que a la par con los instrumentos autóctonos llegaron a dar la característica de la música que hoy conocemos como música andina; por ende, a este instrumento se le denominó “violín indígena”, y sobresale en velorios, ritos y fiestas, asociado a otros instrumentos. Así, en Cotacachi (provincia de Imbabura), durante las fiestas de San Juan, el violín indígena forma un grupo singular con el arpa; mientras en Girón (provincia del Azuay) se asocia con el redoblante y el bombo en un peculiar cambio de función donde este instrumento de cuerda genera un sonido rítmico².

En cuanto a las cuerdas y a la afinación, el encordado lo conformaban cuatro cuerdas: *mi*, la primera cuerda de tripa (víscera); *la* (segunda cuerda de tripa); *re* (tercera cuerda de tripa), y *sol* (cuarta cuerda de cobre). Entre los indígenas, las cuatro cuerdas son de tripa de gato o bien son cuerdas metálicas. El violín está afinado por quintas justas, aunque esta afinación no siempre es igual para cada intérprete de violín, unas veces está $\frac{1}{2}$ o 1 tono más bajo o más alto, en relación a su propio patrón musical.

La extensión normal del violín es desde el *sol* bajo hasta su octava superior *sol*. Sin embargo, el violinista andino se mantiene interpretando en el registro sonoro intermedio.

En cuanto al timbre, el violín posee una gran variedad de colores. Cada cuerda tiene su característica: la primera cuerda, llamada prima, es brillante, abierta, incisa y mordiente; la segunda cuerda es persuasiva y suave; la tercera es de una gran dulzura; y la cuarta cuerda tiene un timbre casi de contralto. El músico

² PAUTA Ortiz Diana, *Op. cit.*



Violín andinizado (fotografía Patricia Pauta)

andino al desconocer la técnica clásica de timbre de cada una de las cuerdas, llega a dar a sus canciones mucha expresividad, al punto de considerar que la capacidad de expresión está sobre la técnica.

Es necesario considerar que en la región oriental existe un cordófono compuesto, que pertenece a los laúdes, llamado *kaer*, que en shuar significa “violín”, o *kitiar* que significa “guitarra”. Tiene mango, cuello y caja de resonancia. Su ejecución es por frotación de arco. Por datos históricos que constan en la *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español* de José Chantre y Herrera, se sabe que los predicadores llevaron a la región oriental instrumentos musicales, entre ellos el violín, lo que genera la duda de si imitando al violín europeo los indígenas construyeron

el suyo propio, o si ya tenían este instrumento que a diferencia del extranjero, poseía solamente dos cuerdas: la primera es melódica y la segunda hace las veces de bordón, y utiliza un arco de frotación.

Guitarra

La guitarra es un cordófono de la familia de las cuerdas punteadas, cuya invención se atribuye a los caldeos, de quienes pasó a Persia y Arabia, y luego se difundió por toda Europa, estableciéndose en España bajo la dominación árabe³. Otra hipótesis señala que la crearon los asirios y griegos por influencia de la cítara romana. Además de estas adjudicaciones, en el siglo XV a.C. se encontró en un mural, en la sepultura de Tebas, a unas tocadoras de oboe, laúd y arpa.

Ya hemos dicho anteriormente que los fenómenos culturales tienen su origen y un proceso de socialización y dinamización; igual cosa sucedió con la guitarra, que de instrumento solista fue adaptándose y reinterpretándose en la sociedad con carácter colectivo; por consiguiente, es producto de un proceso sincrético, siendo asimilado hasta popularizarse, readaptado por el grupo que lo hace suyo, lo incorpora a sus propias características y va innovándolo de acuerdo a su contexto cultural, a sus necesidades expresivas, algo que sucedió con la mayoría de los instrumentos musicales traídos por los colonizadores. Así, por ejemplo, cuando la guitarra se incorporó a nuestra cultura asumió las siguientes características: el número originario de cuerdas eran cuatro, número central en la cosmovisión andina pues simboliza los cuatro elementos naturales, las fases de la luna, los puntos cardinales; las semanas del mes (en relación con el ciclo lunar y de éste con el solar), las estaciones del año (ligadas al ciclo agrícola), y cada una de ellas vinculada a la siembra, el crecimiento de los frutos, la cosecha y el tiempo de reposo.

³ COBA, Carlos, *Op. cit.*



- Guitarra, Fiesta al Señor de las Aguas de Girón (fotografía Patricia Pauta)

Otro aspecto importante de adaptación es el cambio de función que asumieron los instrumentos de cuerda, las guitarras hicieron las veces de tambores, acompañando a través de acordes a la melodía de las flautas⁴.

Arpa

Pertenciente a los cordófonos compuestos, el arpa está dotada de una caja de resonancia y se ejecuta con los dedos. Su origen se sitúa en las culturas egipcia, sumeria y hebrea. Al igual que otros instrumentos su implantación en América se debe a los colonizadores y religiosos en tiempos de la Colonia, puesto que las empleaban en los servicios eclesiásticos; sin embargo, su uso y función se fue ampliando, al principio fue un instrumento

⁴ *Ibid.*

ejecutado por la élite social y posteriormente pasó a ser parte de las festividades indígenas. El arpa se prestaba a la interpretación de diversos géneros musicales como rondallas, alzas, chilenas, costillar, sanjuanito, etc. Luego de la apropiación de este instrumento por parte de las comunidades indígenas, surgió la necesidad de construir sus propias arpas adaptando técnicas y materiales locales en base a modelos europeos y fueron interpretadas dentro de sus contextos de ritualidad y fiesta; así nació “el arpa criolla”.

Carlos Vega e Isabel Aretz, investigadores de la etnomúsica, de acuerdo a ciertas muestras señalan que en el Ecuador en tiempo colonial, se construyeron las más variadas arpas, cuya caja de resonancia era de caparazón de calabaza y de cocodrilo. Estas muestras están presentes en el museo Pedro Traversari (Casa de la Cultura Ecuatoriana). También existen las arpas que carecen de pedales y no tienen doble encordado, poseen caja de resonancia con



Arpa andinizada, Reserva Etnográfica del Museo Pumapungo-Ministerio de Cultura y Patrimonio (fotografía Patricia Pauta)

tres oídos; en la mitad de la caja de resonancia hay 33 perforaciones para embonar las cuerdas; el clavijero, el brazo, las clavijas de hierro y las patas. El clavijero puede estar en la parte superior o en la parte lateral. Las cuerdas son de tripa de gato y/o de acero, éstas últimas plenamente vigentes en fiestas tradicionales, entierros de niños, en las fiestas de San Juan y San Pedro, en Cotacachi.

En la citada *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español*, José Chantre y Herrera sostiene que en Santo Tomás de Andoas, el sacerdote Wenceslao Brayer enseñó a cantar la misa a media docena de niños, y a tocar el arpa en Quito a un mozo Andoa, costeándole todo lo necesario desde la misión. En otra parte se lee:

Un indio omagua, a quien los misioneros mandaron a Quito a que aprendiese a tocar el arpa, el mismo que acompañaba el canto con gracia, realce y consonancia. Y la historia narra de buenos arpistas en la provincia de Imbabura quienes propulsaron el arte de este instrumento, ejm: Francisco de la Torre, José Vacas Placencia, doña María Yépez, Mercedes Paliz, Aparicio Paliz y otros⁵.

Los constructores de arpas se encuentran en Imantag, Cotacachi, Atuntaqui, entre los más conocidos en la provincia de Imbabura; también los hay en Pichincha y Tungurahua.

⁵ COBA Carlos, *Op. cit.*



INSTRUMENTOS MEMBRANÓFONOS

Los membranófonos son instrumentos musicales cuya sonoridad se produce por medio de sus membranas, que pueden ser una o dos. Desde épocas prehispanicas las características de la música indígena de América del Sur estuvo representada por los tambores y sonidos del movimiento, ritmos que se encontraban asociados a las danzas, con bases rítmicas, tramas cortos, redobles, y acentos cambiantes, que en la actualidad acompañan a toda la música de tradición oral.

Clasificación de los instrumentos membranófonos

a. **De una membrana** (un parche):

- De fondo cerrado (zambomba)
- De fondo abierto (pandereta y cununo)

b. **Dos membranas** (dos parches):

- bombo
- tambora
- tamboril
- bomba
- caja
- cultrum

Características de los más representativos

Pandero y pandereta

El pandero y la pandereta son membranófonos de golpe directo, mientras el primero consta de un parche, la pandereta es un



Pandereta (fotografía Patricia Pauta)

membranófono de un parche con platillos o sonajas. Introducidos en América tras la Conquista, se desconoce su procedencia original. Se presume que puede ser invención de los hebreos, de los árabes, de los griegos o romanos. Sin embargo al Ecuador llegó con los conquistadores (misioneros) y se hizo popular dentro del grupo indomestizo. El pandero y la pandereta han alcanzado una importante expansión, al haber sido adoptados y reinterpretados por el pueblo, de manera que gozan de gran vigencia en la música tradicional y popular.

Cununo

Instrumento musical afro-ecuatoriano, de forma tubular, cerrado en un extremo con piel de animal tensada, por el otro lado abierto con vetas y cuñas de tensión; se toca con manos, palma y dedos, y se ejecuta sujetándolo entre las piernas. Este instrumento fue introducido en América durante la época colonial, con la llegada de los esclavos africanos traídos por los conquistadores. En el Ecuador lo interpretan las etnias afro, chachis y colorados.



Cununo, Reserva Etnográfica del Museo Pumapungo-Ministerio de Cultura y Patrimonio (fotografía Patricia Pauta)

El material del cuerpo del instrumento es de balsa, que es una madera liviana, también los fabrican de madera de guayabo y los anillos de piquigua; su forma es cilíndrica, la parte superior es más ancha que la base, variando las dimensiones. Según Coba, los cununos pueden ser macho y hembra, de acuerdo con el tamaño: el más alto es macho y el cununo más pequeño hembra. Pero según Mario Godoy, los cununos son macho y hembra por la clase de parche del instrumento: se llama cununo macho cuando el parche es de cuero de venado, y cununo hembra cuando el parche es de cuero de cabra.

Tambores

Sus propiedades sonoras y mágicas hicieron de los tambores un importante instrumento funcional, cuyo ritmo generaba fuerza y resistencia, por esta razón se los empleaba en las labores agrícolas, fiestas y en las guerras de los pueblos andinos, según lo testimonian los relatos de los cronistas. Además, el uso del tambor como instrumento rítmico para acompañar a las danzas, es una constante en todas las fiestas indígenas y campesinas del continente americano.

El tamaño de los tambores andinos varía de acuerdo a sus usos y funciones, el etnomusicólogo Carlos Coda clasifica en tres grupos los tambores aborígenes: grandes: (para las ceremonias, para generar fuerza en la guerra y para dar señales); medianos (usados en festividades) y pequeños (para inspirar el trabajo).



Tambores, grupo Nanda Mañachi (fotografía Patricia Pauta)

La premisa sonora de estos instrumentos se basaba en la repetición de fórmulas rítmicas sin mayores variaciones; luego, esta función rítmica alcanza una mayor complejidad en los rituales que siguen celebrándose en la región andina. En la orquesta instrumental formada por flautas, los tambores cumplen el papel de reforzar el pulso, facilitando la coordinación entre los flautistas; en los grandes rituales, la suma de ritmos básicos correspondientes a varias orquestas diferentes da origen a la polirritmia, un efecto sonoro en el que se conjugan varios ritmos. La suma de varias orquestas instrumentales, –cada cual coordinada interiormente, pero que evitan la coordinación mutua–, generan un resultado sonoro de compleja estructura con diversos niveles de ritmos, melodías, armonías y tímbrs.

Bombo

Instrumento membranófono de percusión. En la región andina se encuentran varios modelos, caracterizados por su potente y grave sonido, capaz de oírse a una legua de distancia. El bombo establece el ritmo y el pulso de la música. Generalmente se fabrican de madera de troncos ahuecados, y sus parches de piel de cabrito o de oveja son tensados mediante cuerda o cinta de cuero, en zigzag desde los aros. Se percuten con baquetas que en ocasiones van revestidas del mismo cuero y reciben el nombre de mazas.

Tambora

Con éste término se conoce a los tambores grandes (*huancar*) de tronco ahuecado, como de un metro de alto, de dos parches, que usan los indígenas de la zona andina. Este instrumento lo ejecuta el mismo músico que toca el pingullo.

Tamboril

Coba señala que el tamboril es un tambor pequeño de doble parche, fabricado de cuero de animal (mono, res, venado o borrego), que se tensa con cuerdas entrelazadas a uno o dos aros. Se toca con un mazo (conocido en la zona andina como *huactana*) o con baquetas hechas de madera.

Bomba

La bomba acompaña al ritmo musical homónimo típico de la etnia afroecuatoriana del Valle del Chota. Se trata de un tamborcito pequeño, construido ya sea de un tronco de árbol vaciado, con bulbo de penco de chaguarquero o con penca de cabuya, cuidadosamente seleccionados y beneficiados desde que la mata está tierna. En sus extremos se tensan dos parches que deben ser de chivo viejo, bien disecados y lavados con lejía –que se prepara con ceniza obtenida de la quema de espino del valle; con esto se asegura una buena duración o resonancia.

Caja

Los esclavos negros originalmente desarrollaron el cajón o caja y la cajita. En el primero, el músico se sienta en una caja de madera con un hueco en la parte de atrás, y golpea el frente con sus manos. A semejanza del cajón, la cajita está elaborada de madera pero es más pequeña y se ejecuta abriendo y cerrando la tapa al ritmo de la música, mientras se toca el instrumento con una varilla.

Es importante resaltar la presencia de la “caja cañari”, instrumento de percusión confeccionado a partir de madera o balsa, cubierto con piel de oveja u otro animal.



Caja músico Ñanda Mañachi (fotografía Patricia Pauta)

Kultrúm

Membranófono de golpe directo, timbal de América, el kultrúm mapuche es usado exclusivamente por el chamán. Al igual que otros tipos de tambores surandinos, el kultrúm encierra en su interior una serie de objetos mágicos que suenan al agitarlos, complementando el sonido del golpe. El kultrún representa para el chamán una parte de sí mismo, una prolongación de su ser que lo comunica con los espíritus protectores, que lo ayuda y acompaña en todas las actividades de su profesión.

En Sudamérica el *wankar* (en lengua aimara) o *tinya* (en quechua) –nombres con los cuales se distingue a los tambores– fueron de gran importancia, pues se les consideraba “dadores de vida”, especialmente los de doble membrana, usados hasta la actualidad sin mayores variaciones en su forma, cuya principal función es marcar el pulso de la danza mediante el uso de un percutor. En tiempos del incario estos instrumentos adquieren

gran importancia. Así por ejemplo en la ceremonia de Capac Raimi, nos relata Bernabé Cobo (1653), “hacían el son cuatro atambores grandes del Sol y cada atambor tocaban cuatro indios principales”¹. Al parecer, éste era el único instrumento musical tocado también por mujeres, como el “tambor grande que llevaba sobre sus espaldas un indio plebeyo y lo tocaba una mujer”. Entre los tambores de doble membrana había una amplia diversidad de tamaños, que correspondían a diversas funciones y sonidos.

¹ www.blogsperu.com/blog/17676/



**RITMOS Y GÉNEROS
ECUATORIANOS ANDINOS**

Los ritmos y/o géneros musicales tienen un proceso dinámico gestado a través del tiempo, vinculado estrictamente a la música de las diversas culturas que aportaron para su constitución desde la época prehispánica, pasando por la etapa colonial y republicana, hasta llegar a constituirse en un extenso y variado repertorio ecuatoriano, conformado por afluentes de las culturas indígena, negra, europea y norteamericana, lo que es notable en algunos géneros. Así, por ejemplo, según algunos músicos el germen del pasillo lo podríamos encontrar en el vals europeo, que dio origen también al vals criollo gran-colombiano y americano, que adquirirá sus propias características regionales en nuestro territorio, con ciertas influencias indígenas (pentafonía), españolas (acorde de contra-dominante, estilo del bolero español), hasta producirse modificaciones que lo individualizan como un género auténtico. Otro ejemplo es el “fox incaico”, que tiene nombre de un baile norteamericano de principios de siglo, aunque su ritmo se relaciona a una melodía indígena.

Como resultado de la combinación de géneros musicales suscitado durante los siglos XIX y XX, entre los diversos repertorios latinoamericanos, con influencia norteamericana y europea, se generó una nueva realidad ecuatoriana en el quehacer cultural con el apareamiento de otros géneros musicales, a la par que algunas expresiones de los siglos XVIII y XIX, como “el costillar” y “el toro rabón”, desaparecerían. De aquellos tonos y bailes mestizos antiguos hay que resaltar al *Guamán*, una pieza religiosa que contiene elementos musicales del “yaraví”. Para curaciones mágicas se conocía una canción con el nombre de “tono de las vacas”, que servía para alejar a las fuerzas malignas. También han perdido su

popularidad la “marcha fúnebre”, “la habanera” y “la chilena”.

Existen ciertos géneros musicales tradicionales que continúan teniendo fuerte incidencia sobre la conformación de lo que se conoce como música popular ecuatoriana, principalmente en la región serrana, como es el yaraví, del cual –según algunos autores– se extiende una importante ramificación: es la fuente del albazo y está relacionado con otros géneros mestizos como el *capishca*, el *cachullapi*, el “aire manabita”, “la tonada”, etc., e incluso con géneros musicales negros como “la bomba”. Algo parecido ocurre con el sanjuanito, ritmo de danza muy reconocido entre las diferentes culturas especialmente de la sierra, sin embargo con ciertas variantes se encuentra en el Chota, en Esmeraldas, y entre los quichuas del Oriente. También son representativos los ritmos de “yumbo” y “danzante”.

Criterios de clasificación de los ritmos o géneros musicales

A mediados del siglo XIX se utilizó la palabra “yaravies” para denominar a la primera colección pautada de música ecuatoriana de Juan Agustín Guerrero, que incluía diversos ritmos como sanjuanitos, albazos, alzas y danzas indígenas. Este repertorio fue amplificado por teóricos nacionalistas como Segundo Luis Moreno, Sixto M. Durán, Pedro P. Traversari, Luis H. Salgado, Francisco Salgado, Juan P. Muñoz, etc., quienes desde la primera mitad del siglo XX escribieron sobre aspectos relacionados a los géneros musicales, aportando valiosa información, a pesar de la diferencia de criterios que tuvieron con relación a ciertos términos, así por ejemplo lo que para unos era *cachullapi*, para otros era “rondeña”; lo que para unos era un “aire” (“aire de pasillo”, “aire de albazo”), para otros era “tempo” (“tempo de pasillo”, “tempo de sanjuán”).

Es a partir de los años cincuenta, que el compositor Gerardo Guevara propone el nombre de “ritmos” (ritmos de sanjuán, ritmo de pasillo, ritmos de albazo, etc.) debido a la marcada representación que caracteriza el ritmo en estas obras, siendo ésta la denominación

que se mantiene hasta la fecha, aunque no es la única.

La clasificación del repertorio musical, se ha venido realizando de acuerdo a sus aproximaciones ya sea por sus características:

- rítmicas, melódicas y armónicas,
- forma y estructura de las obras,
- tipo de instrumentos y accesorios tecnológicos que se emplea,
- impacto sociocultural y religioso,
- técnicas de aprendizaje, composición e interpretación
- época a la que pertenece
- lugar de procedencia

Al referirnos a la música andina, los géneros constituyen cada una de las categorías en que se pueden ordenar las obras, según características comunes de estilo compositivo, y de sus estructuras, como también por la función que cumplen dentro de la vida socio-cultural e histórica de los pueblos. Los componentes principales y los que determinan la pertenencia a un género musical son la unidad temática, la unidad estructural y la unidad funcional.

Características de cada género

El abago

Tanto el género musical como el baile llevan el nombre de “abago”; los danzantes se llaman “abagós”. Segundo Luis Moreno considera que es la más bella composición autóctona que él ha conocido, y la describe como melodía noble de movimiento moderado. Contiene una escala de ocho grados con modulaciones y giros melódicos de gran valor artístico. Se considera que no hay intervención de individuos blancos, ya que su carácter, estructura y modalidad son indígenas, siendo una de las más extensas entre las realizaciones autóctonas ecuatorianas. Además señala que tiene forma de cuadrilla, cada número se repite constantemente hasta

concluir la figura correspondiente y terminar con una pequeña coda. El movimiento mesurado se acelera un poco en el último número, cuyo ritmo de sanjuanito se halla revestido de melodía variada. Generalmente se ejecuta con pingullo de tres perforaciones y un tamboril tocados por el mismo intérprete.

En cuanto a su nombre, Moreno considera que no tiene traducción ni significado; posiblemente perteneció a una civilización artística de la provincia de Imbabura, “muy anterior y diferente a la de los incas”¹.

ABAGO

Allegro

Danza indígena, Colección: Segundo Luis Moreno

¹ GUERRERO, Pablo, *Op. cit.*

Aire típico

Con este nombre se conocen varias composiciones nacionales, interpretadas por los mestizos de la sierra, de carácter alegre, bailable y en tonalidad menor del género popular, como “el alza”, el *capishca* chimboracense, “la chilena”, “la guara cuencana”, “la rondeña”. El baile lo efectúa una pareja suelta y carece de una coreografía específica, más bien comparte la del albazo.

Su origen se localiza en la sierra ecuatoriana, y sus raíces parecen provenir de la música indígena y mestiza ejecutada en arpa, que se mezcló con el alza. Sus letras tratan de la relación afectiva de pareja, y suelen incluir situaciones ingeniosas y humorísticas. Según Gerardo Guevara, “El mejor ejemplo de aire típico, es el *Alza que te han visto*. Los aires típicos también se conocen con el nombre de guaras; hay varios músicos, especialmente en la zona de Cuenca, que mencionan este nombre.

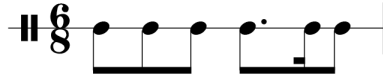
En la región litoral, los maestros Nicasio Safadi y Carlos Rubira Infante compusieron los aires típicos *Agüita serrana* (compás 3/4), *Lamentación indiana* (compás 3/4), *Delirio del indio* (compás 3/4) y *Qué mala fuiste* (compás 6/8), cuya denominación genérica proviene del carácter nacional de las piezas. Según el compositor Luis Humberto Salgado, sustenta que de manera impropia a los aires típicos se les llamaba “cachullapis”; reconoce, además, que algunos los denominaban también “rondeñas”.

En la provincia del Chimborazo, especialmente en la zona rural, se canta el *capishca* chimboracense *La venada*, composición musical en tonalidad menor con versos quichua-español, que es un tema propio para la cacería de venados (chacus). Este género musical es también análogo al aire típico; en este “ritmo regional” resulta singular el rasgado de la guitarra.

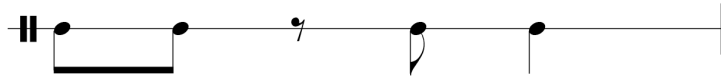
En este género predomina la tonalidad menor, y se escribe en compás de 6/8 y 3/4. El musicólogo Francisco Salgado Ayala (1880-1970) advierte que la fórmula rítmica del aire típico serrano es:

AIRE TIPICO

Fórmula Rítmica



En compás de $\frac{3}{4}$ es mucho más común; su base rítmica es así:

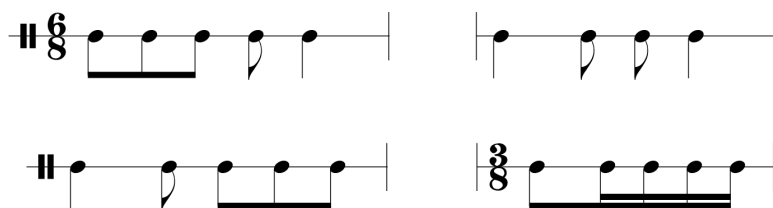


Albazo

Género musical, baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador, “albazo” significa “alborada”. Desde la época colonial, en un proceso de sincretismo va tomando forma con ciertas características, puesto que el albazo no solo se refiere a la composición musical, sino también a la música que acompaña las celebraciones con que se solemnizan las fiestas religiosas al rayar el alba.

Este género musical se lo escribe en compás de $3/8$, $6/8$ y en $3/4$, en tonalidades menores. Su tempo puede ser moderato, allegro-moderato o allegro. Utiliza como ritmos de base, principalmente, las siguientes fórmulas:

ALBAZO Fórmula Rítmica



La primera notación musical que se conoce del albazo data de 1865, y fue establecida por el compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886); la pieza titulada *Albacito* es una versión para piano².

Han sido los compositores de la región interandina los principales creadores de albazos; sus letras tienen generalmente

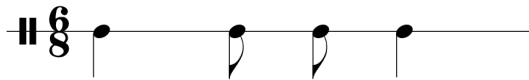
² *Ibid.*

una temática relacionada con los afectos y suelen relatar desamores, ingraticudes, decepciones, mediante coplas que se estructuran, en la mayoría de los casos, en cuartetos.

Relación del Albazo con otros ritmos

La rítmica del albazo se desprende al parecer del yaraví. Se cree que el albazo es el generador de algunos otros ritmos ecuatorianos, como el *capishca* azuayo, o *capishca* cuencano. Este ritmo se caracteriza por el rasgueo especial de la guitarra en tonalidad menor. Verbigracia: *Por eso te quiero Cuenca* de Carlos Ortiz

CAPISHCA Fórmula Rítmica



Su incidencia también puede estar relacionada con la bomba del Chota, por ejemplo: *Pasito tuntún* de Mario Diego Congo, *Río Chota* de Humberto Torres, *Tumbatú tuntún* de Mario Godoy.

Cabe mencionar que algunos músicos de Quito y Riobamba, hasta los años 50 del siglo XX llamaban al actual albazo “zamba”. Así, *El maicito* de Rubén Uquillas Fernández, o *Zamba, zamba* de César Baquero.

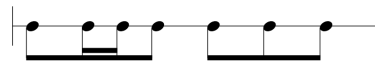
Por tradición oral, destacados músicos designan a algunos albaos antiguos con los nombres de “chilena”.

CHILENA

Fórmula rítmica de la Chilena o Tonada



Fórmula rítmica de la Chilena



Cachullapi

Cachullapi es un quichuismo compuesto por las palabras *cachu* (cacho, cuerno), y *llapi* (aplastado, aplanado). Género de música popular, se registra en compás de 6/8, similar al del albazo, de movimiento rápido. Se lo vincula con el músico y compositor Víctor Manuel Salgado, fundador del conjunto “Cachullapi” en 1940, grupo dedicado a la música popular andina ecuatoriana. Hacia los años sesenta, los hijos del maestro Salgado, con su orquesta “Salgado Jr.”, grabaron el famoso disco de larga duración *La hora del saltashpa*, de tono alegre y bailable. Desde entonces, en algunos sectores populares asocian el cachullapi al *saltashpa* (fusión de quichua y español: “saltando sobre la tierra”), o bien usan indistintamente estas categorías para referirse a los albazos, aires típicos, sanjuanitos, pasacalles, tonadas.

CACHULLAPI

Fórmula Rítmica



Andarele

Baile y música de los negros esmeraldeños. Se interpreta con marimba, bombo, guasá, cununos y es cantado por solista y coro. De acuerdo a los intérpretes y a la zona de localización existen variantes en el texto, así como en la línea melódica-rítmica de su música, pero su estribillo siempre se repite en coro después de cada verso.

El andarele es de las pocas danzas en compás binario simple del repertorio negro ecuatoriano.

Alza

Su base rítmica es igual a la del “aire típico”. En su repertorio predomina la tonalidad mayor con el estribillo que modula a tonalidad menor. Marcelo Beltrán, en su artículo “Ritmos ecuatorianos en guitarra”, opina que el alza tiene mucho en común con el aire típico puesto que el llamado “alza serrano” tienen el mismo tempo (negra=174).

Segundo Luis Moreno recopila algunas coplas del Alza, y sostiene que es un ritmo que ha perdido vigencia, también genera una descripción de esta danza criolla³.

Amorfino

Género musical propio de la zona rural de la costa ecuatoriana regional; baile de pareja suelta, de metro binario simple (2/4).

El amorfino se caracteriza por el “contrapunto”, pleito o desafío. Es una forma de decir versos –preferentemente cuartetos, algunos quintetos y hasta décimas–, asistidos por el singular “charrasqueo” o acompañamiento de guitarra. Su origen, posiblemente, está en la contradanza.

El dato más antiguo de éste género musical, lo consignó en 1712 el español Valdez Ocampo, quien escuchó en la región litoral (Bodegas Babahoyo) el tradicional amorfino *La iguana*. El músico manabita Manuel de Jesús Álvarez L. (1901-1958), recopiló una versión de este amorfino, publicada en 1929 en el folleto *El montubio y su música*. Desde sus orígenes en el amorfino están presentes el doble sentido y la alusión sexual. Su texto es este:

Si quieren saber, señores
la virtud de las iguanas
pues se suben por el tronco
y se bajan por las ramas...

³ MORENO Luis Segundo, *Op. cit.*

Estas malditas iguanas
se han comido mi habal
y ahora tengo el trabajo
de volverlo a resembrar

Si quieren comer iguanas
vamos al platanal
pues con los rayos del sol
se salen a calentar...

Si quieres comer iguana
¿por qué no me lo dijiste?...
en mi casa tenía una
¿por qué no te la comiste?...⁴

Según Lindberg Valencia, entre la población negra esmeraldeña se usa la denominación de amorfino para versos cantados o recitados entre un hombre que conquista con ellos a su pareja, y una mujer que esquiva con sus versos las proposiciones del varón, pero con movimientos coquetos lo invita a seguir galanteando:

Hombre

Qué bonita muchachita
Si su mama me la diera,
Para yo bailá esta noche
Y la mañana se la diera

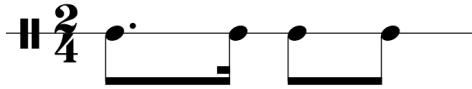
Mujer

Quítate de mi escalera,
porque el que pasa te ve;
si por bonito te quise,
por haragán te boté

⁴ GUERRERO Pablo, *Op. cit.*

AMOR FINO

Fórmula Rítmica



Anent

En la región oriental, desde épocas inmemoriales las manifestaciones principales de la música entre los shuar y achuar han sido el *anent* (canción mágica, ritual) y el *nampet* (canción y baile profanos). El Oriente además está poblado por cofanes, huaoranis, secoyas, sionas, etc., cada grupo tiene sus características musicales particulares. Entre estos pueblos, el proceso de aculturación se ha desplegado con lentitud, y es a partir de las últimas décadas que se evidencian cambios culturales significativos.

ANENT



Transcripción de Pierre Salinas.

El *anent* es una plegaria o súplica cantada, en relación a la fertilidad, la salud, el amor, etc., interpretado primordialmente por mujeres, mientras que la práctica instrumental la realizan los varones a través de instrumentos como el *peem* (flauta horizontal), el *pinkui* (flauta horizontal), el *kantash* (especie de rondador), el *tumank* (arco musical), la nuka (hoja), y el *kitiar* (especie de violín), entre otros artefactos.

El *anent* está constituido en su parte melódica por tres sonidos principales emitidos por la voz y/o por un instrumento musical. Una de las notas hace de centro tonal, siendo la que más se destaca en el canto; las otras voces se entretajan en intervalos que oscilan entre una tercera y una quinta. La construcción melódica y rítmica se basa esencialmente en el texto, y las pausas se incorporan entre frases del mismo.⁵

Anent para cazar pájaros

Los pájaros trinando
vienen en manada
yo como al gavilán
agachándome voy hacia ellos

Tengo mi alma inmortal
y en realidad así soy
soy el hijo de Shakaim,
porque así soy

Mis flechas son infalibles
apuntando voy
yéndome solo a la selva
mostrando mi bodoquera voy.

(Informante: Pedro Awak)

El carnaval

El “carnaval” es un género musical regional de danza con texto propio, característico de las provincias andinas, especialmente de Bolívar, Chimborazo, Cañar y Azuay. Su fórmula rítmica es

⁵ *Ibid.*

similar a la del yumbo, aunque en algunos casos las composiciones combinan pies trocaicos con yámbicos.

El carnaval tiene metro binario compuesto, se escribe en compás de 6/8 y en tonalidad menor; también se han registrado partituras e interpretaciones en compás binario de 2/4. Es un género sincrético, puesto que sus melodías son de carácter pentafónico, demostrando su ancestro musical indígena, y su estructura poética, en forma de copla, es decir cuatro versos rimados de forma asonante o consonante, estructura que reafirma la influencia europea.⁶

En cuanto a la interpretación, generalmente este género presenta variables tanto en su melodía, como en el tempo puesto que su música es de tradición oral y los textos en algunos casos son coplas improvisadas que toman elementos propios del lugar y la circunstancia.

Los instrumentos musicales que animan este canto son habitualmente el tambor, la guitarra, la garrocha, la flauta. Intérprete y representante de este género y fiesta es “El Taita Carnaval”, personaje mítico de la cultura cañari que representa el bienestar y la abundancia, y que hace su aparición en las provincias del Azuay y Cañar en época del Carnaval.

CARNAVAL

Fórmulas Rítmicas



⁶ *Ibid.*

Chilena

Es un género musical de danza con o sin texto. Son muy conocidas las chilenas *Quiéreme así* y *Al fin sabrás*, de Ángel Araujo y Miguel Jaramillo, *Viva la comadre* y *El moro, moro*, de Manuel María Espín; *Ele la mapa señora* de Armando Idrovo, etcétera. Algunos “aires típicos” antiguos llamados “chilenas” tienen un tempo más lento.

Al compositor azuayo Carlos Ortiz se le atribuye la "Chilena para mi chola", pieza en compás de 6/8,

Que linda estás chola por Dios
guapa, bonita de hacerte un bombón;
bella, arrogante cual mágica flor
Cuenca se viste de gala por ti
porque brillas como el sol

Chola por Dios
digna de un trono real
yo veo en ti cariñosita y leal
Chola por Dios.
Eres linda y hechicera gentil
moriré siempre que muera por vos,
que feliz soy junto a ti.

Danzante

Danza y música de los indígenas y mestizos del Ecuador, el “danzante” es un género musical de origen prehispánico, cuya localización está centrada en la región andina. Con este término también se designa a los personajes que participan danzando, siendo muy representativos los danzantes de Pujilí, Yaruquí, Salasaca y Cañar.

A través del tiempo, esta danza indígena conformada casi siempre por un solo período fue mezclándose con los formatos armónicos y las estructuras de las danzas mestizas de dos o más períodos, aunque en alguna medida ha conservado la parte rítmica; así se creó el danzante de los mestizos. Como ejemplo representativo dentro de este género tenemos "Vasija de Barro", musicalizado por Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez

Se escribe en compás binario compuesto de 6/8.

DANZANTE
Fórmulas Rítmicas



El danzante está constituido por células rítmicas trocaicas, es decir, una figura de valor largo y otra corta. Su melodía se basa esencialmente en la pentafonía, así como sus variados estribillos instrumentales sirven de enlace entre sus partes. Generalmente este género musical acompaña las danzas en las fiestas adscritas al calendario andino, como la fiesta del Corpus Christi-Intyrami

Fox incaico

Parte del cancionero popular mestizo, el fox incaico que se interpreta en el Ecuador desde los años veinte del siglo XX. Su nombre es una derivación del *fox trot* norteamericano.

Se puede decir que el fox incaico nació con el gramófono y la distribución discográfica de piezas norteamericanas en nuestro medio.⁷ Segundo Luis Moreno, considera que el nombre surgió

⁷ *Ibid.*

al influjo de las músicas extranjeras que se conjugaron con escalas y modalidades pentafónicas elaboradas por compositores ecuatorianos que bautizaron sus obras como “fox incaico”. Sin duda, el ejemplo más celebre es *La bocina*, compuesta en 1928 por el músico cañarense Rudecindo Inga Vélez, y grabada ese mismo año en Estados Unidos por la orquesta Madriguera, dirigida por Paul Whitman; otro ejemplo es *Adoración incaica*, de Julio Cañar.

FOX INCAICO Fórmula Ritmica



Pasacalle

Es un género musical con texto, se baila en pareja de forma enlazada, el pasacalle ecuatoriano tiene una relación dinámica de aportes mutuos con la polca europea (*Barrilito de cerveza*), el corrido mejicano (*Jalisco*), la polca peruana (*Cholita no te enamores*), y el pasodoble español, del cual tiene su ritmo, compás y estructura general, con ciertas particularidades nacionales que lo diferencian. La influencia del pasodoble se dio a través de las interpretaciones de las bandas militares.⁸

El pasacalle surgió a principios del siglo XX, sin embargo se gesta en el XIX. Según anota Alejandro Mateus, en su obra *Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos* (1918), pasacalle era “cualquier música alegre y de ningún valor artístico”. Para el lojano Hernán Gallardo Moscoso, el pasacalle tiene su origen en el pasodoble y la cuadrilla y su baile es zapateado y galante, dice.

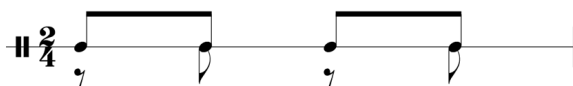
⁸ GODOY Mario, *Op. cit.*

Mientras el musicólogo Segundo Luis Moreno Andrade (1880-1972), señala que el pasacalle es una danza popular con movimiento de pasodoble y carácter rítmico y melódico de sanjuanito⁹.

La temática de los pasacalles generalmente son dedicados a provincias, ciudades o cantones, generando un espíritu de identidad y patriotismo, así tenemos el *Chulla quiteño* del compositor Alfredo Carpio Flores, y la *Chola cuencana* de Rafael Carpio Abad.

Su difusión incluye las regiones litoral y andina. Se escribe en compás de 2/4. Su acompañamiento da la impresión de una figuración hecha a contratiempo, pero esto se debe a que es en la segunda corchea de cada tiempo que se presenta el acorde completo.

PASACALLE Fórmula Rítmica



El movimiento es allegro, vivo y a veces presto. Tiene una introducción y dos partes. Un estribillo sirve de enlace entre la primera parte –que generalmente está en tonalidad menor– y la segunda parte, en mayor.

Pasillo

Género musical popular mestizo. Inicialmente fue un género bailable, de ahí su nombre que significa “baile de pasos cortos”. Al parecer surgió en la primera mitad del siglo XIX en los territorios que comprendían la Nueva Granada (Panamá, Colombia Venezuela y Ecuador). No se puede determinar con exactitud su lugar natal, puesto que su desarrollo tomó varias décadas. Su expansión fue

⁹ GUERRERO, Pablo, *Op. cit.*

amplia, hay pasillos en Costa Rica (pasillo guanacasteco), y en Panamá. También se encuentran creadores e intérpretes de pasillos en México, Perú y Argentina.

Al igual que otros géneros, el pasillo es el resultado de un proceso dinámico. Durante varias décadas, las primeras melodías dentro de este género fueron transmitidas en forma oral, siendo los primeros pasillos de carácter bailable, luego hizo su aparición el pasillo-canción, como resultado de la mezcla de varios ritmos, aires y géneros musicales, asociados a elementos sociales y culturales como lo melódico, tímbrico y lingüístico.

En el Ecuador existen registros de pasillos pautados desde 1877, como las partituras del conocido compositor quiteño Carlos Amable Ortiz (1859-1937). En cuanto al germen que dio origen a este género musical, hay muchas versiones de músicos e historiadores: el investigador Pablo Guerrero, fundador del Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, cita que el pasillo surge a principios del siglo XIX, en territorio de la Nueva Granada, tomando particulares características de cada región:

... el pasillo tiene el molde formal de las danzas venidas de Europa desde épocas coloniales, pero en su contenido es un producto musical desarrollado en el continente americano... Prueba de ello es que existen pasillos en Ecuador, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Panamá, El Salvador, Nicaragua, Cuba, Perú...¹⁰.

Segundo Luis Moreno sugiere que el germen de este ritmo está en una danza de fines de la Colonia, llamada el “Toro Rabón”¹¹, que puede haber sido una sátira. Las parejas bailan dice colocadas en sentido diagonal al salón donde el uno torea al otro, sin permitir que se invada su campo. Este sería el lejano germen del pasillo y no por su melodía sino por el ritmo de acompañamiento musical.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ MORENO, Luis Segundo, *Op. cit.*

Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956), compositor, director de banda y forjador de la más grande colección de instrumentos musicales en América, en su estudio inédito *El arte en América* (1902) indicaba que el pasillo es un baile popular que de Colombia pasó a Ecuador, y que sus figuras eran parecidas a las del “vals pero más ligero y saltado”. En el *Anexo* (1903) a esta obra, incluye las partituras de ocho pasillos colombianos y tres ecuatorianos. Traversari es el primer musicólogo nacional que se encargó de pautar en sus estudios históricos “esta música contradictoria, tan agitada y alegre como melancólica”, al decir del escritor Eudófilo Álvarez.¹²

El periodista Alejandro Andrade Coello (1881-1943) sostiene que el pasillo lo introdujeron en Quito recién en 1877, bajo el gobierno de Ignacio de Veintimilla, dos agregados diplomáticos colombianos entre los que se hallaba el conocido poeta Rafael Pombo, quien habría dado a conocer las partituras de sus pasillos *No me da la gana* y *Los patriotas*¹³.

Los primeros compositores ecuatorianos de pasillos serían los quiteños Aparicio Córdoba (1840-1934), con su pasillo *Los bandidos*, Carlos Amable Ortiz (1859-1937), el compositor de los temas *Reír llorando*, *No te olvidaré*, y el compositor Rafael Ramos Albuja.

Varios investigadores y músicos consideran que el vals fue uno de los ritmos que dieron forma al pasillo, sobre todo alailable; sin embargo es innegable el aporte que recibió este género de otras canciones y danzas propias de nuestras regiones dándole carácter nacional, al punto de consolidarse como una de las canciones románticas más populares de América Latina.

A los pasillos de baile y al pasillo-canción se sumó otro, actualmente extinguido, el “pasillo de reto”¹⁴, que se cantaba a

¹² GUERRERO, Pablo, *Op. cit.*

¹³ GRANDA Wilma, *El pasillo: identidad sonora*, Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMUSICA), Quito, 2004.

¹⁴ El pasillo *Doña Petita Pontón*, del siglo XIX, es el tema insignia de este subgénero.

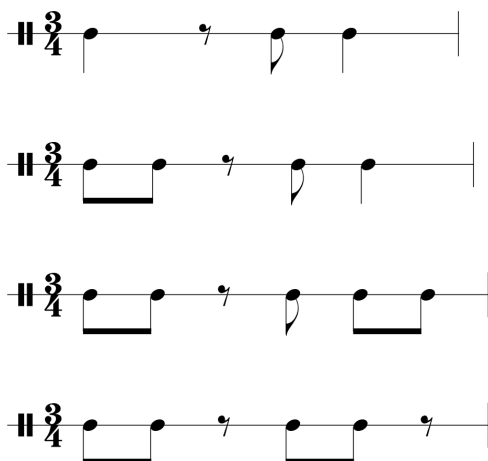
contrapunto: se enfrentaban dos cantantes que rivalizaban con sus coplas o versos cantados.

En la actualidad –con poquísimas excepciones en el Ecuador–, solo permanece el pasillo de movimiento lento y tonalidad menor, en el que predomina la pentafonía andina con notas de paso o la heptafonía con base pentafónica. Se escribe en compás $\frac{3}{4}$, aunque en el siglo XIX predominó en el repertorio pasillero la tonalidad mayor.

Hay un repertorio muy amplio en cuanto a este género musical, interpretado por músicos de renombre. Su base rítmica incluye variantes, entre las que anotamos la siguiente:

Respecto a su análisis musical, su estructura responde a la forma

Fórmula Rítmica



A-B-A y sus alternativas: A-B-B, a veces A-B-C, con introducción o estribillo de 4 a 8 o 12 compases, generalmente en tonalidad menor. En la primera parte del pasillo se presenta también el tema en tonalidad menor, la segunda parte modula a tonalidad mayor, existen pasillos que generan un cambio rítmico en esta

parte provocando un aparente cambio de tempo. Otros pasillos de estructura mas amplia presentando tres y cuatro partes como algunos de Sixto María Durán o Carlos Amable Ortiz. Otros pasillos que presentan nuevas propuestas composicionales son los del compositor Gerardo Guevara "Espantapájaros"

Sanjuanito

Festividad, baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Como la mayoría de los géneros musicales existen varias versiones en cuanto a su origen. Unos lo consideran originario del Ecuador prehispánico, de la zona que hoy corresponde a la provincia de Imbabura. El historiador Gabriel Cevallos García y el compositor Pedro Pablo Traversari (1874 -1956) compartieron la idea de que el sanjuanito es oriundo de lo que hoy constituye San Juan de Ilumán (cantón Otavalo). Cabe indicar que este género musical que involucra la danza y la actuación en sus coreografías, hasta la actualidad son practicadas en las festividades que desde tiempos ancestrales se encontraban adscritas al calendario agrícola fuertemente asociadas a las prácticas rituales. A partir de la colonia varios géneros musicales como el sanjuanito fueron adaptados a textos castellano católicos, impregnándolos de carácter religioso dedicada a los santos -San Juan- de allí su nombre.

Guerrero cita que uno de los primeros ejemplos pautados que se conoce del sanjuanito lo recogió el artista ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886), a petición del historiador español Marcos Jiménez de la Espada (1832-1898), partituras que fueron presentadas en el IV Congreso de Americanistas, realizado en Madrid en 1881.

Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972) afirma que el nombre de sanjuanito con que se denominó a las piezas indígenas, se deriva del hecho de que lo bailaban durante los días del natalicio de San Juan Bautista, fiesta establecida por los españoles que se celebraba el 24 de junio, coincidiendo con los rituales indígenas

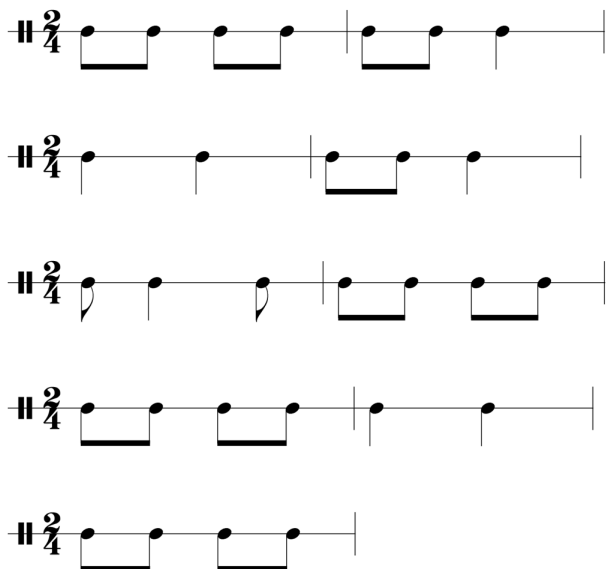
del *Inti raymi* (Fiesta del sol). Este investigador ha compilado varios sanjuanitos, registró dos tipos de gran importancia para nosotros: el “sanjuán de blancos” (denominación que se aplica a los sanjuaneros mestizos, que presenta dos frases, una para cada período, y cada uno de éstos en modo mayor y menor, respectivamente), y el “chucchurillu” (que traducido significa “temblorcillo”, tipo de sanjuanito elaborado por mestizos, en el cual predominaba la tonalidad mayor y solo las cadencias se efectuaban en modo menor; su melodía sencilla se funda en un pequeño dibujo que se reproduce constantemente con pequeñas variantes, lo cual denota el influjo directo de la música indígena sobre la de los mestizos).

Su tonalidad comúnmente es menor, pero también hay piezas en mayor. Su tempo es moderato, allegro-moderato o allegro. Le antecede una introducción rítmica que también cumple con la función de interludio entre sus dos partes. La segunda parte suele estar en tonalidad mayor. Por ser un ritmo de danza definido tiene una estructura cuadrada y simétrica, y sus frases y períodos se repiten cada dos, cuatro u ocho compases por lo general.

A pesar de existir varios sanjuanitos de compositores costeños (*Cantando como yo canto*, de Jorge Salinas), son los mestizos serranos quienes se identifican con este género. El sanjuanito continúa siendo un género representativo de la música y danza del Ecuador.

La estructura del sanjuanito es básicamente binaria, y se escribe generalmente en compás de 2/4; también lo han notado en 2/2. Su ritmo de base y algunas variantes son:

SANJUANITO
Fórmula Rítmica



Tonada

La tonada es un género musical de los mestizos del Ecuador, es un género con texto y acompaña al baile, tiene características de ritmos indígenas ancestrales, sugiriendo un sincretismo musical como los sostiene Gerardo Guevara (1930) opina que la tonada es una modificación establecida por los mestizos en base al ritmo del danzante, por la estructura rítmica básica y compás binario compuesto Luis Humberto Salgado, sostiene que la tonada tiene semejanza con el yaraví criollo, debido a su timbre y estructura. Su movimiento es más rápido que el danzante.

En el siglo XIX, según algunas partituras a la tonada se la encontraba vinculada con tonos o yaravís de las cuales era parte.

Con el tiempo este género se va independizando tomando sus propias características como la dinámica de su ejecución, hasta volverlo ritmo de baile.

La tonada se escribe en compás de 6/8 y su base rítmica es similar a la de la chilena, pero la tonada en la mayoría de los casos se escribía en tonalidad menor y la chilena en mayor.

TONADA Fórmula Rítmica



Su nombre al parecer tiene relación con la “tonada” española, o bien deriva de la palabra “tono”, lo cual sugiere un parentesco con el yaraví debido a que este género en el siglo XIX se caracterizaba por concluir con una tonada.

Los títulos de las tonadas (*Penas*, *Taita salasaca*, *La caprichosa*, *Ojos azules Primor de chola*), sugieren su contenido textual, que se presenta en cuartetos, con uno de los versos utilizado como estribillo.

La temática literaria de la tonada es muy amplia: abarca temas idílicos, picarescos, lastimeros, y otros. Algunas coplas tradicionales encajan perfectamente en sus melodías. Por ejemplo, *La naranja*, atribuida a Carlos Chávez Bucheli.

Tono de Niño

El “tono del niño” tiene su origen en época de la colonia traída por los españoles y en su proceso adquiere características locales convirtiéndose en un género mestizo al fusionarse con sonoridades indígenas pentafónicas es una manifestación cultural que conjuga

canto, poesía, música, danza y dramatización, y cuya apoteosis tiene lugar el 24 de diciembre, durante el célebre “Pase del Niño”, en Cuenca.

El tono del niño es un baile cantado que casi siempre está estructurado por copla-estribillo, tiene una estructura melódica y armónica sencilla y pegajosa, a manera de pregunta- respuesta, en forma A-B, cuyas ideas musicales se exponen en cuatro compases. y suele estar interpretado en las voces por coros de niños debido a que su timbre genera dulzura y expresividad a estas obras.

Cabe destacar que el tono del niño en Cuenca se caracteriza por estar escrito en compás de 6/8. Existen varias obras en las cuales se puede apreciar claramente su dinámica, en compás de 6/8, cuya fórmula rítmica es dos negras con punto en el primer compás y tres negras en el segundo compás

TONO DE NIÑO Fórmula Rítmica



Entre las composiciones más populares que se interpretan en el Azuay pertenecientes a este género musical, como a villancicos y tonos de niño, se encuentran: *Dulce Jesús mío*, *Ya viene el niño*, *Claveles y rosas*, *No sé niño hermoso*, entre otros.

Villancico

El origen del villancico se remonta al siglo XV tiene su origen en el canto rústico de los villanos o aldeanos de la Edad Media, luego se convierte en forma polifónica alternando un estribillo y un juego de coplas, tiene una vertiente religiosa como profana. Desde las primeras décadas de la conquista llegaron los villancicos

que se conjugan en la dialéctica de lo hispano, lo hispano africano y lo indígena, relacionándose con el desarrollo de distintos géneros de música y baile popular¹⁵. Desde un comienzo ha existido un villancico religioso, académico, compuesto por los maestros de capilla, y un villancico elaborado por compositores del pueblo.

Un ejemplo de villancico es Dulce Jesús mio, que según Guerrero se encuentra escrito en un cuadernillo del siglo XVIII, en el Banco Central., otros villancicos se encuentran en quichua y otro como En noche tan fría, que se encuentra en quichua y español.

El villancico es un baile cantado que casi siempre está estructurado por copla-estribillo, que no solo se practica en los templos sino en las “velaciones del niño” en domicilios particulares. Por las calles de la ciudad se ve bailar a los pastores, angelitos, negritos, etc., durante las procesiones del Niño al son de las bandas de música.

El carácter regional que alcanzó el villancico se debe a los creadores que utilizaron la técnica compositiva europea y elementos melódicos y rítmicos propios de cada localidad, siendo esta la razón de la variedad de villancicos con características de sanjuanito (2/4). Para Segundo Luis Moreno, esta melodía tiene la forma de sanjuanito, y como tal la bailan en las procesiones de Navidad. Presenta ciertas particularidades en cuanto a la modalidad. En ella se hace uso de la 7ma alterada, como en la escala moderna y también de la 7ma menor como en la escala indígena, siendo melodía mixta. Además llama la atención que en las cadencias la 3ra del tono aparece primeramente mayor, produciéndose una especie de cromatismo con su inmediata resolución en menor. Este procedimiento extraño para el oído de un músico europeo, es lo más común en nuestra música criolla, y es el que la confiere ese tinte tan marcado de melancolía¹⁶. Otras formas que asume son las del Albazo (6/8), chigualó, fox incaico (2/2), pasillo (3/4), etcétera. En

¹⁵ FERNÁNDEZ, Diana, *Villancicos a la Virgen en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco, siglos XVII y XVIII*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2012.

¹⁶ MORENO, Segundo Luis, *El Ecuador en cien años de Independencia*, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1930.

el pasado se ejecutaban con arpas, melodios y pequeñas orquestas, en las que intervenía los grupos de baile acompañados con rítmicos golpes de tamborcillos, cencerros, sonidos de chirimías, y de los característicos pitos y silbatos.

En cuanto al repertorio de este género es muy amplio. Se destacan muchos compositores como Hermenegildo Rodríguez, José Banegas, Rafael Carpio Abad (1905-2005), compositor cuencano que compiló villancicos tradicionales cuyas partituras para piano se publicaron en 1985 con el nombre de *Florilegio del villancico tradicional cuencano*. Otro compositor destacado fue Segundo Cueva Celi (1901-1969). Cabe indicar que existen muchísimos temas ecuatorianos de autoría anónima¹⁷.

Yaraví

En la enciclopedia de la música ecuatoriana se referencia lo concerniente al yaraví como un género musical regional de origen precolombino, canción de los indígenas y mestizos de la región andina. Al término yaraví se le ha otorgado varias acepciones según algunos estudiosos, así Guaman Poma escribe harauí es un canto de amor; otro cronista Bernabé Cobo sostiene que araví es canto funeral, música triste, definición acorde a la de Diego González Holguín cuando se refiere a haráhuy.

Para Cuneo Vidal, la palabra “yaraví” se compone de *aya* (difunto) y *aru* (hablar), de modo que sería un canto fúnebre. El escritor Carlos Aguilar Vázquez, sugiere que el yaraví se cantaba cuando se despedía a los indios que se ausentaban.

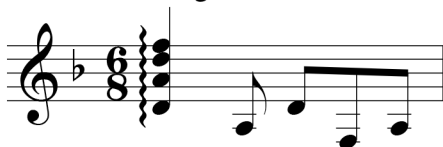
La versión más cercana parece ser la de Raúl d’Harcourt, quien sugiere que el término “yaraví” surge como deformación del vocablo quichua *harawi*: “que en tiempos incásicos significaba cualquier aire o cualquier recitación cantada. Posteriormente esta variante terminológica concluye así: *harawi haravi yaravi*”.

¹⁷ GUERRERO G. Pablo, *Op. cit.*

Juan Agustín Guerrero (1818-1886) advierte que en el yaraví se ejecutan notas que se alteran, lo cual indica el empleo del cromatismo para caracterizar la expresividad de las obras.

Para el compositor ecuatoriano Sixto María Durán (1875-1947), el yaraví era una canción melancólica de movimiento lento, de estructura cuadrada como composición, constituida por uno o dos períodos, repetibles cada uno y con una melodía pentafónica en su mayor parte. Hay que mencionar que el Yaraví también recibía la denominación de “tono” o “tono triste”. Mario Godoy cita que en el siglo XIX, la obra "Yaravies Quiteños" de Juan Agustín Guerrero (1818-1886), se utilizó para referirse al repertorio ecuatoriano que abarca 28 partituras con cantos religiosos como: sanjuanitos, albazos, yaravies, jaguay, alza y otros.

YARAVI negra = 114



Guerrero cita que existen yaravies que datan de finales del siglo XIX y principios del XX, en los que se establecen dos partes, rítmicamente parecidas, pero diferentes en su tempo. La parte final de algunos yaravies introducía un albazo o una tonada, en movimiento allegro. Segundo Luis Moreno considera que la razón de ello era atenuar la pesadumbre que dejaba en el ánimo la primera parte. Como ejemplo citaremos el yaraví *La nieve* (1893), en el cual el allegro de la segunda parte se denomina “charada”.

El compositor y pianista Luis Humberto Salgado (1903-1977) ratifica que el yaraví es una especie de balada indo-andina, extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el Incario y con el primitivo nombre de *haravec*, distingue dos tipos: “el indígena” (binario compuesto,

6/8) y “el criollo” (ternario simple, 3/4, aunque ahora se escribe en compás de 6/8). A pesar de que ambos son de carácter melancólico y de movimiento *largetto*, se diferencian no solo en el compás sino en sus elementos: el yaraví aborigen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grados de la escala menor e incluso diseños cromáticos.

Yumbo

El yumbo es un género musical, canción y baile mestizo de la extensa zona andina, de origen precolombino; es el producto innovado de antiguas danzas indígenas. Según Mario Godoy, “erróneamente se cree que su origen y vigencia corresponden a la región amazónica u oriental; los yumbos conocidos, más bien son tradicionales o de compositores de provincias andinas”. Tienen metro binario compuesto, y se escriben en compás de 6/8.

YUMBO Fórmula Rítmica



El yumbo se consolidó como género musical en los años sesenta del siglo XX, para lo cual contribuyó, entre otros factores, la grabación del yumbo tradicional *Apamuy Shungu* transcripción y arreglo realizado por el músico compositor Gerardo Guevara, cuyo origen se le asocia con un himno sagrado dirigido al sol en tiempos ancestrales, interpretado en las fiestas religiosas adscritas al calendario agrícola.

El término yumbo es polisémico significa danza, música, comunidad quichua del oriente ecuatoriano, yachac, yerbatero,

personajes con atuendos típicos que participan en las manifestaciones ya sea danzando o actuando.



**GRUPOS MUSICALES
REPRESENTATIVOS**

La cultura, y con ella la música, constituyen procesos dinámicos que se han ido gestando a través de la historia. En este quehacer musical hay constantes procesos de innovación, creación y resignificación de nuevas formas musicales, a partir de la formación y tendencia de los músicos. De la música indígena anterior al período colonial, quedan pocas evidencias, debido fundamentalmente, a que los diversos grupos autóctonos carecieron de un sistema de notación musical. Durante la época colonial e incluso hasta inicios de la republicana, la música es básicamente de carácter religioso: lírica devota y popular religiosa traída por los misioneros europeos, socializada académicamente en el colegio de San Andrés de Quito, dirigida por los franciscanos como Fary Jodoco Ricke, tanto el canto gregoriano como el canto llano y el canto de órgano, fueron los canales idóneos para introducir los nuevos preceptos de arte musical¹. Los músicos de la época estaban vinculados con la Iglesia, puesto que desempeñaban funciones en las ceremonias como maestros de capilla o directores de coros. La música del Ecuador colonial tuvo fuerte incidencia de la música europea que correspondía a los periodos del renacimiento y del barroco, que en gran medida se conjugó con el quehacer musical indígena y afro, dando como resultado nuevas propuestas interpretativas a través de los ensambles.

La música no religiosa estaba representada por la música de cámara, que se interpretaba en los salones de la Real Audiencia de Quito, posteriormente por las bandas, parientes cercanas de las murgas españolas, que interpretaban en las festividades populares y religiosas para entretener al pueblo.

¹ VARGAS, José María, *Op. cit.*

A principios de la República se da énfasis a la música popular, puesto que se genera una separación entre la sociedad y la iglesia, la música adquiere un carácter lúdico que se expresa en la profusión de bandas de música, destacándose las bandas militares y más tarde las bandas de pueblo².

En las fiestas populares los géneros más sobresalientes fueron los pasodobles y vales, predominaba la música mestiza y en el siguiente siglo alcanzaron un mayor desarrollo los pasacalles y aires típicos entre otros géneros. Por otro lado en los sectores campesinos e indígenas, se continuaban empleando instrumentos vernáculos como rondadores, flautas, dulzainas y bombos, con melodías autóctonas cargadas de significado vinculadas a los rituales y ceremonias con fuerte influencia española.

Otro aspecto que otorgó grandes aportes al género musical ecuatoriano fue la fundación del primer Conservatorio de Música por parte del presidente García Moreno, a mediados del siglo XIX, que generó músicos académicos, muchos de los cuales fueron fundadores de bandas de música.

La banda es un conjunto de música constituido principalmente por instrumentos de viento y percusión, cuya conformación instrumental es originaria de Europa. El director de la orquesta popular es el “maestro mayor”, que generalmente es el músico de mayor conocimiento, y también quien se encarga del buen funcionamiento del grupo tanto en el aspecto musical como en el administrativo. Históricamente, a las bandas populares anteceden las bandas militares, que por muchas décadas fue el conjunto instrumental más extendido en el territorio ecuatoriano, en el cual sobresalieron destacados compositores, directores y músicos en general que propiciaron el desarrollo y la difusión de la música.

Cuentan los cronistas que al principio de la conquista los primeros instrumentos musicales que se escuchaban por parte de los europeos fueron la corneta o trompeta y el redoble de

² PAUTA, Patricia, *Op. cit.*

tambores alentando y acompañando a los soldados. En cuanto a los instrumentos musicales que interpretaban los indígenas en estas faenas fueron los tambores de gran tamaño, caracoles, bocinas y diversos idiófonos. Es a partir de estos encuentros que se genera una nueva síntesis que marca la historia.

Las bandas como se las conoce actualmente están conformadas por instrumentos musicales europeos, y según Juan Agustín Guerrero los primeros registros datan de 1818, año en el que pasó por territorio ecuatoriano la Banda del Batallón Numancia (portadores de la bandera española). Esta Banda de música brindó varias retretas en algunas de nuestras ciudades estimulando la creación de bandas, ya no solo a cargo de los militares, sino de organizaciones civiles y religiosas, cada una adoptando particulares características.

Bandas militares

“Banda” es una palabra que en Europa medieval se utilizaba para denominar a un grupo de músicos que acompañaban a los ejércitos en sus faenas. En Ecuador la Banda del Batallón Numancia hace su recorrido por varias ciudades como Quito, Cuenca y Loja, provocando gran entusiasmo y admiración por su ensamble y sonoridad. Es a partir de este hecho que nace en el país un nuevo aspecto musical denominado las “bandas militares”, con características europeas, cuyo repertorio estaba conformado por obras sinfónicas, himnos, canciones patrióticas, marchas.

Estas bandas ofrecían conciertos populares al aire libre en las plazas centrales, las famosas “retretas”, y tuvieron una importante participación en eventos religiosos, sociales y deportivos. A partir del último tercio del siglo XIX las bandas militares se hicieron frecuentes en las ciudades y su calidad musical mejoró con la introducción de nuevos instrumentos de viento y bronce de origen europeo.



Banda Militar (fotografía Patricia Pauta)

Después de 1830, en el país se formaron algunas bandas en los cuerpos de infantería. El instrumental se pedía a Europa y generalmente los directores contratados eran extranjeros. Desde sus inicios hasta la actualidad las bandas fueron patrocinadas por entidades gubernamentales, juntas, gremios, organismos religiosos y educativos. Estas bandas tenían entre veinte, treinta, cincuenta o más músicos, que interpretaban instrumentos de viento y percusión. Al principio el aprendizaje musical lo realizaban de “oído”, de modo que debido a la falta de instituciones de enseñanza musical las bandas se convirtieron en los centros más importantes de difusión y enseñanza. La función de las bandas tuvo gran impacto en la ciudadanía, su repertorio incluía himnos sacros, patrióticos, fúnebres, adaptaciones sinfónicas y géneros populares.

Pronto los batallones militares y policiales tenían sus respectivas bandas, también los municipios, las sociedades obreras o las cofradías, fueron representados con estos ensambles.

Los directores más destacados en la historia de las bandas militares fueron músicos como Antonio Neumane, quien compuso y dirigió la ejecución del Himno Nacional del Ecuador. Otros directores destacados fueron Claudino G. Roza y Juan José Allende.

En Cuenca uno de los representantes más sobresalientes fue el destacado músico Miguel Morocho, quien ejercía el cargo de Instructor de la Banda Columna Colombia.

Bandas de pueblo

En la región andina antes de la llegada de los españoles, la mayor parte de los instrumentos musicales fueron aerófonos e idiófonos. Entre los ejércitos andinos, en las prácticas bélicas, fueron comunes las caracolas marinas, las flautas de arcilla o piedra, conocidas como *quipas* y *pututus* por su alta resonancia y sonoridad.

De ahí la conclusión de que los instrumentos de viento europeos fueron acogidos con mayor facilidad. En los primeros colegios quiteños –fundados por los padres franciscanos para la educación de indios, mestizos y españoles–, a la par con la lectura y la aritmética, se enseñó a tañer instrumentos de tecla, cuerda y viento. Entre estos últimos se destacaban las chirimías, flautas, trompetas, cornetas y oboes.

En nuestro país las bandas se establecieron a partir del siglo XIX, alcanzando su periodo de mayor consolidación y expansión a principios del siglo XX. Estas bandas surgen a imitación de las bandas militares, pero conformadas por personajes civiles.

Por muchas décadas fue el conjunto instrumental de mayor expansión en el territorio ecuatoriano, del cual sobresalieron grandes compositores, directores y músicos en general, quienes constituyeron un gran aporte para el desarrollo y difusión de la música. Tal cual ocurrió con las bandas militares, desde sus inicios hasta la actualidad las bandas populares han sido patrocinadas por entidades gubernamentales, gremios y otros organismos religiosos y educativos.

Las bandas de pueblo o bandas populares son un componente fundamental en las fiestas populares de nuestro país; en el Azuay tienen un rol protagónico debido a que el calendario festivo está lleno de celebraciones de corte religioso-profano.

En la mayoría de los casos, los miembros de las bandas de pueblo están unidos por lazos de parentesco y/o compadrazgo, los padres motivan a sus hijos a formar parte de estas agrupaciones musicales, convirtiéndose luego en sus sucesores; o se da el caso de que los hijos o miembros de la banda, una vez que han adquirido experiencia, conforman otras bandas integrando a nuevos parientes y amigos. Así se han preservado esta tradición a través de los tiempos.

Actualmente la cantidad y calidad de los instrumentos que forman parte de las bandas de pueblo varía de una banda a otra, ya sea por su procedencia: rural (instrumentos más rústicos, o creados y adaptados por los mismos músicos), urbana (mayor variedad de instrumentos, adquiridos por compra), nivel económico o profesional. Generalmente una banda de pueblo está constituida por aerófonos (tuba, clarinetes, trombónvara, trombón llaves, saxo, trompetas, barítonos), idiófonos (timbales, platillos, bombo, huiro), y en algunos casos por cordófonos como el bajo electrónico

La banda representa una escuela de enseñanza, pues la mayoría de sus integrantes se forman musicalmente dentro de ella, a través de dos corrientes: la una es la enseñanza por “oído”, donde el músico de mayor experiencia quien hace de maestro, interpretando fragmentos de melodía que los discípulos repiten basados en el potencial de su oído y su destreza.

Para repartirse los instrumentos entre los integrantes, emplean la sabiduría básica, es decir los jóvenes tocan los instrumentos que exigen mayor fuerza de soplo (las trompetas, trombones, bombardones y tubas), igual cosa sucede con el instrumento grande de percusión que exige del ejecutante cierta contextura física como es el bombo. A los de mayor edad se les encargan los instrumentos que exigen menor fuerza de aire (saxos y clarinetes). A los niños se les delega los instrumentos de percusión livianos



Banda de Pueblo (fotografía Patricia Pauta)

(güiros, redoblantes y platillos).

Anteriormente, las bandas de pueblo tenían como jefe al músico de mayor respetabilidad y no necesariamente a quien poseía mayor conocimiento musical. Actualmente este cargo lo desempeña el músico más experimentado, quien hace las veces de director y al cual suele llamársele “músico mayor”.

La otra forma de enseñanza-aprendizaje es a través de la escritura musical. Es el director de la banda, quien con su formación académica, elabora las partichelas para cada instrumento. Esta es la forma de transmisión musical que predomina en la mayoría de bandas de pueblo de la provincia del Azuay.

Para mantener y desarrollar su destreza, las bandas de pueblo ensayan en forma constante y permanente su repertorio, tienen un horario para los ensayos, donde intercambian conocimientos, afinan

sus instrumentos, reciben instrucciones y preparan el repertorio de acuerdo a la presentación. Por ejemplo: para las procesiones religiosas se prepara música sacra, o himnos de alabanza con temas dedicados a algún santo o patrono; para los pases del niño o velaciones se prepara, tonos de niño y villancicos; en las fiestas populares se interpreta gran cantidad de géneros y ritmos musicales como albazos, sanjuanitos, pasacalles, yaravíes, pasodobles, en la actualidad han integrado otros géneros como merengues, boleros, mambos etc.; en las danzas interpretan generalmente *La curiquina*, *El venado*, *El toro barroso* y diversos sanjuanitos.

Banda mocha

Es un conjunto orquestal conformado por una mixtura instrumental de origen africano, indígena y europeo, aparecida a mediados del siglo XIX. Se usan calabazas vaciadas, llamadas “puros” o “mates”, hojas de naranjo y capulí, peines, penco, pingullos, flautas, redoblantes y bombos.

El repertorio de la banda mocha es muy variado e incluye la ejecución de la *bomba*, género musical propio del Valle del Chota, y otras piezas musicales arregladas para cada ocasión. En cuanto a sus integrantes, se ha podido apreciar en fotografías que esta banda no solo estaba constituida por negros sino también por indígenas.

Banda de guerra

Los batallones de los ejércitos tenían pequeñas agrupaciones que acompañaban a los combatientes en las guerras. Desde la segunda mitad del siglo XX se convirtieron en conjuntos escolares y colegiales que participaban en desfiles de carácter patriótico. Su conformación instrumental incluye tambores, bombos, redoblantes, platillos, flautines y cornetas, que son ejecutados durante el desfile. Sus integrantes visten atuendos de estilo militar. Una de las primeras bandas de guerra, según los estudios de

Estuardo Rivadeneira, fue la del Colegio Militar Eloy Alfaro, más tarde las de los colegios Mejía y Montúfar en Quito.

Las bandas musicales desde su conformación han generado gran impacto dentro de la sociedad debido a que tradicionalmente han estado ligadas a la animación de actividades al aire libre, como ceremonias religiosas, cívicas, militares, movimiento de tropas, priostazgos, vísperas, procesiones, pases del niño, fiestas familiares, animación de veladas artísticas, corridas de toros, retretas, desfiles cívicos, torneos deportivos, mingas, etcétera.

GLOSARIO

Andinizadas.- Que asumen características culturales de los pueblos andinos.

Antropomorfo.- Que tiene forma o apariencia humana.

Arcaico.- Muy antiguo o anticuado.

Armonía.- Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes. *Bien concertada:* Arte de formar y enlazar los acordes.

Atambor.- Tambor

Aymaras.- Grupo étnico del Altiplano.

Burros.- Travesaños que conforman el soporte de la marimba, sobre ellas van sujetas las tablillas de chonta.

Cantilena.- Cantar, copla, composición poética breve, hecha generalmente para que se cante.

Canal de insuflación.- Cauce artificial por donde se conduce el aire en las flautas

Cañuto o canuto.- semejante a la caña, tubo de diferente longitud y grosor.

Contrapunto.- Concordancia armoniosa de voces contrapuestas. Arte de combinar, según ciertas reglas dos o más melodías diferentes.

Cosmogonía.- Relato mítico relativo a los orígenes del mundo.

Cosmovisión.- Manera de ver e interpretar el mundo con relación al cosmos.

Cuybi.- Silbato simple de cinco sonidos.

Chasqui.- Mensajero que transmitía órdenes y noticias, utilizando la carrera de relevos como medio de transporte.

Chirimía.- Instrumento musical aerófono de madera, de forma cónica, con agujeros de obturación y boquilla con lengüeta.

Escala.- Sucesión ordenada de notas musicales. Serie de sonidos del mismo, arreglados entre sí por el orden más inmediato, partiendo de la tónica.

Etnia.- Comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc.

Fitomorfas.- Que tiene forma de frutos y vegetales.

Híbrido, da.- Se dice de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza.

Huancari.- Tamborcillo de baile.

Iconografía.- Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos. Tratado descriptivo o colección de imágenes o retratos.

Identidad.- Cualidad de idéntico. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

Mamacona.- Entre los antiguos incas, cada una de las mujeres vírgenes y ancianas dedicadas al servicio de los templos, y a cuyo cuidado estaban las vírgenes del Sol.

Metalurgia.- Arte de beneficiar los minerales y de extraer los metales que contienen, para ponerlos en disposición de ser elaborados. Ciencia y técnica que trata de los metales y de sus aleaciones.

Mito.- Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal.

Mitología.- Conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura. Estudio de los mitos.

Multietnias.- convivencia de varias etnias.

Mullu o mullu.- Cuenta de coral o concha de mar.

Notación musical.- Escritura musical.

Obturar.- Tapar o cerrar un orificio, una abertura, introduciendo o aplicando un cuerpo.

Orfebre.- Persona que elabora objetos artísticos de oro, plata, cobre y otros metales preciosos, o aleaciones de ellos.

Ornitomorfa.- Forma de ave.

Parafernalia.- Conjunto de usos habituales en determinados actos o ceremonias y de objetos que en ellos se emplean.

Percutor.- Objeto que golpea sobre otro objeto para generar sonido.

Pífano.- Flautín de tono muy agudo, usado en las bandas militares.

Pingullo.- Flauta vertical indígena de carrizo, hueso o madera con embocadura y agujeros de obturación.

Pluricultural.- Convivencia de varias culturas.

Polirritmo.- Varios ritmos.

Polisémico.- Que tiene varios significados.

Pututo o pututu.- Instrumento indígena hecho de cuerno de animal, que los campesinos de la región andina tocan para convocar una reunión, en ciertas zonas con este nombre se conoce también al caracol marino.

Quipa.- Concha de caracol marino utilizada por los indígenas como trompeta.

Raspadores.- Instrumentos de frotación.

Repertorio.- Conjunto de obras musicales que un grupo musical, orquesta o intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución.

Retreta.- Toque militar que se usaba para marchar en retirada, y para avisar a la tropa que se recoja por la noche en el cuartel. Concierto que ofrece en las plazas públicas una banda militar o de cualquier otra institución.

Rucu pingullo.- Flauta de caña de hasta dos metros de largo, con tres orificios de obturación y canal de insuflación, con sonido grave.

Sacabuche.- Instrumento musical que suena por la acción del aire en su interior y es antecesor al trombón.

Sincretismo.- Nueva síntesis, producto de la fusión de dos o más aspectos culturales.

Siringa.- Flauta compuesta de varios tubos de caña que forman una escala musical y van sujetos uno al lado de otro.

Tañer.- Interpretar un instrumento musical de percusión, de cuerda, o de viento.

Tinkullpa.- Sonaja pectoral en forma de sol.

Tinya.- Tambor de tamaño pequeño utilizado en la danza.

Transculturación.- Recepción por un pueblo o grupo social de

formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de algún modo a las propias.

Trémolo.- Sucesión rápida de muchas notas iguales, de la misma duración.

Tukumán.- Baile que en cuya coreografía se tejen cintas de fuertes colores.

Urcutaita.- Patriarca inca.

Yáchak.- Sabio, maestro, músico, creador, shamán.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUFOM, Alejandro. *Un encuentro con el chamanismo incaico*. Revista *Uno Mismo* N° 158, febrero, 2003.
- AHARONIÁN Coriún, *Educación, Arte, Música*, Ediciones Tacuabé, Montevideo, 2004.
- ALBA Barreiro, Joselo y VÁZQUEZ Veintimilla Luis, *Música básica y folklor latinoamericano*, Pasaje, 1991.
- ANDRADE Reimers Luís, *La verdadera historia de Atahualpa*, CCE, Quito, 1989.
- ARAUZ, Julio, *Pitos y flautas*, *Boletín de Informaciones Científicas Nacionales*, CCE, Quito, 1948.
- BAUDIN, Louis, *La vida cotidiana en el tiempo de los últimos incas*, Hachette, Buenos Aires, 1976.
- BOURDIEU, Pierre, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Laia, Barcelona, 1977.
- BURNS, William G., “Introducción a la clave de la escritura de los Incas”, *Boletín de Lima*, 1981.
- CARRIÓN Ortega, Oswaldo, *Lo mejor del siglo XX: música ecuatoriana, Vol. 1*. Ediciones Duma, Quito, 2009.
- CHACÓN Zhapán Juan, *Guacha opari pampa: plaza donde se originó la gente cañari; Paucarbamba llanura florida*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 2005.
- COBA Andrade, Carlos Alberto G., *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*, Vol. 1, Instituto Otavaleño de Antropología, 1981.
- COLLIER Donald, MURRA John, *Reconocimiento y excavaciones en el austro ecuatoriano*, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca, 2007
- CORDERO Iñiguez Juan, *Historia de la Región Austral del Ecuador desde su poblamiento hasta el siglo XVI*, Primera Parte, Municipalidad de Cuenca, Cuenca, 2007.

CORDERO Palacios Octavio, *El quichua y el cañari. Contribución para la historia precuencana de las provincias azuayas*, Cuenca, 1924.

DÉ LEON, Ofelia, *Folklore Aplicado a la Educación Guatemalteca*, Centro de Estudios Folclóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1981

ESPINOSA de los Monteros, Paula, *Raíces culturales del Ecuador*, Instituto Científico de Culturas Indígenas, Quito, 1999.

ESTERMANN, Josef, *Filosofía andina*, EDOBOL, La Paz, 2007.

ENRIQUEZ, Salas Porfirio, *Cultura Andina*, CARE, Perú 2005.

FACETAS Revista, No 59, “Expresión de la Identidad Regional”, año 33, Jaén, 2009

FERNÁNDEZ, Diana, *Villancicos a la Virgen en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco, siglos XVII y XVIII*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2012.

GUAMAN Poma de Ayala, Felipe, *Nueva crónica y buen gobierno*. John V. Murra y Rolena Adorno, eds.; traducciones del quechua por Jorge L. Urioste. 3 tomos. México D.F.: Siglo XXI, 1980.

GRANDA, Euler, “*El yaraví de Rémy*”, revista *Domingo*, Diario El Comercio, Quito, junio, 1984.

GRANDA Wilma, *El Pasillo: identidad sonora*, Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMUSICA), Quito, 2004

GODOY Aguirre, Mario, *Breve historia de la música del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2005.

GUERREROGutiérrez, Pablo, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Corporación Musicológica Ecuatoriana (CONMUSICA), Quito, 2005.

IDROVO, Jaime, *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*, Imprenta Monsalve Moreno, Cuenca, 1987.

LANDÍVAR Ullauri, Manuel Agustín, “Contribución al folklore musical en el Azuay y Cañar”, *Revista de Antropología* No. 4, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca.

LANDÍVAR Ullauri, Manuel Agustín, “Contribución a mitos y leyendas en el Azuay y Cañar”, *Revista de Antropología* No. 3, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca, 1971.

- LANDÍVAR Ullauri, Manuel Agustín, “Música folklórica y popular”
Revista de Antropología, No. 6, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca.1979.
- LAURENCICH Minelli Laura, *Exsul Immeritus Blas Valera Populo Suo e Historia et Rudimenta Lingue Piruanorum*, Municipalidad Provincial de Chachapoyasa, CLUEB, 2009.
- MILLA Villena, Carlos. *Ayni*, Ediciones Amaru Wayra, Lima, 2004.
- MORENO Agustín, “Los franciscanos en el Ecuador, Fray Jodoco Rique y la evangelización de Quito”, en *Historia de la iglesia católica en el Ecuador*, T. I., Quito 2007.
- MORENO, Luis Segundo, *Historia de la música en el Ecuador*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972.
- MORENO, Luis Segundo, *Música de los incas*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1957.
- MORENO, Segundo Luis, *El Ecuador en cien años de Independencia*, Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1930.
- MUÑOZ Sanz, Juan Pablo, “Música ecuatoriana”, en *Teoría del arte en el Ecuador*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1987.
- MULLO Sandoval, Juan, “Apuntes para el estudio de la música indígena ecuatoriana”, *Revista Opus* No. 17, Banco Central del Ecuador, Quito.
- MURIEL Bravo, Inés, “Sobre la historia cultural de la etnomusicología”, revista *Cultura*, Vol. 4, Banco Central del Ecuador, Quito.
- PACHACUTIC, Yamqui Salcamayhua, Juan de Santa Cruz, *Relación de Antigüedades de este Reyno de Perú. Crónicas peruanas*, Lima, 1968.
- PAUTA, Ortiz Patricia, “Música en la fiesta de los toros de Girón”, Tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2010.
- PAUTA, Ortiz Patricia, “Transculturación Musical en la Fiesta del Señor de las Aguas de Girón”, *Revista Musicológica Carlos Vega*, No

- 27, Buenos Aires, 2013.
- PÉREZ, de Arce José, “La Música en América Precolombina”, en *Sonidos de América*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, 1995.
- RAMÍREZ, Salcedo Carlos, *Apuntes de folklore*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Cuenca, 1985.
- REINOSO, Hermida Gustavo, ¿Quiénes fueron los Cañaris durante el Incario y en la conquista española?, Academia Nacional de Historia, Cuenca, 2006.
- ROMERO, Rivero Raúl, *Música, danzas y máscaras en los Andes*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1993.
- SALGADO, Ayala Francisco, “Conferencia-recital de piano sobre tendencias estéticas de la música ecuatoriana”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito 1949.
- SANTOS, César, *La Música Popular. Recursos musicales del Ecuador actual*. T. II, Ministerio de Relaciones Exteriores, Quito, 2003.
- SIMONETT, Helena, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, 2004.
- TORRES, Fernández de Córdova Glauco, *Diccionario, kichua-castellano, yurakshimi-runashimi*, Vol. 1, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 1982.
- VARGAS, José María, *El arte ecuatoriano*, J.M. Cajica Jr. S.A., Puebla, 1960.
- VELASCO, Juan de, *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*, Vol. II, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1978.
- VEGA de la, Inca Garcilaso, *Los comentarios reales de los incas*, Editores de Cultura Popular, Lima, 1967.
- VEGA de la, Inca Garcilaso, *Fiesta principal del Sol y como se preparan para ella*, Editores de Cultura Popular, Lima, 1967.

Lincografía:

<http://www.amape.org>

<http://www.correodelmaestro.com/anteriores/2003/marzo/artistas82.htm>

<http://www.terraecuador.net/revista%2013/rondador.htm-21k>

<http://www.blogsperu.com/blog/17676/leyendas-paganas.blogspot.com/2005/12/la-zampo.html>

<http://comunacanariecuador.blogspot.com>

ÍNDICE

- 7 **La cosmovivencia andina**
- 11 **Introducción**
- 15 **CAPÍTULO I:
CULTURA ANDINA**
- 17 **El término “andino”**
- 18 **Cultura andina**
- 19 **Música andina**
- 21 *Música étnica*
- Música folklórica*
- 22 *Música popular*
- 23 **Aportes culturales**
- 28 **Cosmovisión**
- 29 **Cosmovisión andina**
- 33 **CAPÍTULO II:
INFLUENCIA CULTURAL
EN LA MÚSICA ANDINA**
- 35 **Primeras manifestaciones culturales**
- 36 **Antiguas culturas del Ecuador**
 - Periodo Precerámico o Paleoindio (12.000 - 10.500 a. C.)**
- 38 **Formativo Temprano (3.500 - 1500 a.C.)**
- 40 **Formativo Tardío (1300-500 a.C.)**
- 42 **Desarrollo Regional (500 a.C. y 500 d.C.)**
- 47 **Periodo de Integración (500-1532 d. C.)**

51	Etnias pre-incas
	<i>Los cañaris</i>
53	<i>Mito de las wakamayas</i>
54	<i>Mito de la serpiente o leoquina</i>
55	Los Incas
62	Características de la música prehispánica
66	Danzas tradicionales
66	<i>La Danza del Cuchunchi</i>
67	<i>La Huagra Danza</i>
	<i>Danza del Jawuay</i>
68	<i>La Danza del Borrego</i>
73	La conquista española
77	Cultura afro
81	CAPÍTULO III:
	SINCRETISMO CULTURAL
84	Sincretismo musical
86	Análisis musical en el mestizaje
91	CAPÍTULO IV:
	EXPRESIÓN MUSICAL ANDINA
93	La voz
95	Aravicu o aravec
96	Arahui (<i>arawi, yaravi</i>)
97	Huahuaki (<i>wawaki</i>)
	Kashua (<i>ghashwa</i>)
	Taki (<i>taqui</i>)
98	Hayllis (<i>huaylli, jailli, ayllu</i>)
	Jahuay
	Canto del Mashalla (<i>yernito</i>)

103	CAPÍTULO V: INSTRUMENTOS MUSICALES ANDINOS
105	Organología
106	Principios ordenadores
107	<i>Pareado: masculino, macho-paterno; femenino, hembra- materno</i>
108	<i>Instrumentos de atracción o ahuyentadores</i>
109	<i>Alegría y tristeza</i> <i>Protección, resguardo-ataque, rapto, destrucción, castigo</i>
113	CAPÍTULO VI: INSTRUMENTOS IDIÓFONOS
115	Instrumentos idiófonos
116	Clasificación general
117	Instrumentos idiófonos más representativos <i>Sonajeros de semillas</i>
118	<i>Sonajero de pezuñas</i> <i>Chilchil sonajeros</i>
119	<i>Campanas metálicas</i> Maracas
120	Litófonos
121	Marimba
123	Tuntui o Tunduli
124	Güiro
125	CAPÍTULO VII: INSTRUMENTOS AERÓFONOS
127	Clasificación Instrumentos aerófonos:
131	Flautas y trompetas
132	Origen de las flautas
133	La quena

135	Flauta Globular / Ocarina
	Características de las Flautas
136	La botella-silbato
137	Las flautas dobles
138	Flauta traversa
139	Pingullo
140	Chirimía
142	Lenguajes sonoros
143	La familia pánica
144	Características
145	Rondador
148	Palla
149	Zamponía
151	Antara
153	CAPÍTULO VIII:
	INSTRUMENTOS CORDÓFONOS
155	Clasificación de los instrumentos cordófonos
156	Tumank o tsyantur
157	Charango
158	Violín
161	Guitarra
162	Arpa
165	CAPÍTULO IX:
	INSTRUMENTOS MEMBRANÓFONOS
167	Clasificación de los instrumentos membranófonos
	Pandero y pandereta
168	Cununo
170	Tambores
171	Bombo

	Tambora
172	Tamboril
	Bomba
	Caja
173	Kultrúm
175	CAPÍTULO X: RITMOS Y GÉNEROS ECUATORIANOS ANDINOS
178	Criterios de clasificación de los ritmos o géneros musicales
179	Características de cada género
	<i>El abago</i>
181	Aire típico
183	<i>Albazo</i>
184	Relación del Albazo con otros ritmos
185	Cachullapi
	Andarele
186	Alza
	Amorfino
188	Anent
189	El carnaval
191	Chilena
191	Danzante
192	Fox incaico
193	Pasacalle
194	Pasillo
198	Sanjuanito
200	Tonada
201	Tono de Niño
202	Villancico
204	Yaraví
206	Yumbo

209	CAPÍTULO XI: GRUPOS MUSICALES REPRESENTATIVOS
213	Bandas militares
215	Bandas de pueblo
218	<i>Banda mocha</i> <i>Banda de guerra</i>
221	GLOSARIO
225	BIBLIOGRAFÍA



La música y las formas.
Un recorrido por la cosmovisión andina,
de Patricia Pauta Ortiz,
se imprimió en el mes de agosto de 2015,
en los Talleres Gráficos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana
“Benjamín Carrión”, Núcleo del Azuay
con un tiraje de 300 ejemplares
siendo su Presidente
Carlos Vásquez Gómezcoello.

