

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

ESCUELA DE MUSICOLOGIA

ESPECIALIDAD MUSICOLOGIA

“Expresión Cultural a través de la Música Andina en la
Sierra Ecuatoriana”

Tesis previa a la obtención
del Título de Licenciada en
Ciencias de la Educación,
Mención Musicología

Alumna: Diana Patricia Pauta Ortiz

Director de Tesis: Lcdo. Marco Saquicela

Cuenca-Ecuador

2007

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

ESCUELA DE MUSICOLOGIA

ESPECIALIDAD MUSICOLOGIA

“Expresión Cultural a través de la Música Andina en la Sierra Ecuatoriana”

Tesis previa a la obtención

del Título de Licenciada en

Ciencias de la Educación,

Mención Musicología

Alumna: Diana Patricia Pauta Ortiz

Director de Tesis: Lcdo. Marco Saquicela

Cuenca-Ecuador

2007

Dedicatoria

Esta investigación y recopilación plasmada en un Compendio Musical lo dedico a todos mis alumnos que se interesan en este fascinante tema, a todos aquellos amigos, y colegas, que luchan por mantener vivas nuestras raíces.

Y en forma especial dedico este trabajo a mis padres, mi esposo y mis hijos Flor Belén y Josué.

Agradecimiento

Al concluir este trabajo quiero agradecer de manera especial a:

Dios por haberme bendecido con las facultades necesarias para alcanzar este objetivo.

A mis padres quienes pusieron la semilla del aprendizaje en mi vida con su esfuerzo y dedicación.

A mi esposo Milton Crespo y a mi familia por su paciencia, confianza y apoyo incondicional a lo largo del desarrollo de esta investigación.

La Universidad del Azuay por permitirme alcanzar esta meta a través de sus dignos representantes; Master Jorge Quintuña, Doctora Lourdes Erazo, y Licenciado Marco Saquicela; mi Director de Tesis.

Al Señor Director y a los Coordinadores del CEDEI por darme la oportunidad de impartir la materia de Cultura Musical Andina, a los alumnos que provienen de diversas regiones y culturas del mundo, quienes con su interés me motivaron a profundizar este estudio.

A las instituciones que me abrieron sus puertas y me permitieron alcanzar los objetivos planteados en este trabajo, de manera especial al Museo de la Universidad de Cuenca y al Museo del Banco Central.

A mis amigos, colegas y maestros por su aporte en este trabajo como: la Licenciada Janeth Alvarado, Licenciada María Eugenia Arias, Maestro Bolívar Sarmiento, Maestro Luis González, Musicólogo Rodrigo Covasevich.

Resumen

Este trabajo de investigación y recopilación se ha realizado pensando en el rescate y la puesta en vigencia de la Historia y la Parahistoria de la Música Andina, que constituye una carta de presentación de nuestra identidad hacia todos aquellos que se interesen en este fascinante tema. La historia de la música está íntimamente ligada al proceso de desarrollo cultural de nuestro pueblo, basado en sus leyendas, mitos, ritos y creencias; y plasmado en ritmos, melodías e instrumentos; lo que ha dado como resultado un quehacer artístico llamado Música Andina. Entre otros aspectos, esta monografía contiene: Un análisis de la Música Andina y la Influencia de varias culturas; Antecedentes históricos y Características de los Instrumentos más representativos con ilustraciones fotográficas tomadas en forma directa y características de los Géneros ecuatorianos con sus fórmulas rítmicas.

El objetivo primordial de la presente investigación es dar a conocer en forma concreta este arte musical característico de la región andina tanto a nivel local como a la comunidad internacional.

Abstract

This work of research and collection has been carried out with the idea of rescuing and reliving the history and Parahistory of Andean music, which acts as a letter of introduction to our identity for all those interested in this fascinating subject. The history of music is intimately connected to the cultural development of our people, based on their legends, myths, rituals, and beliefs; which are then impressed in rhythms, melodies, and instruments; the result of which is an artistic compilation called Andean Music. Among other aspects, this thesis contains: an analysis of Andean music and the influence of various cultures, historical antecedents and characteristics of the most representative instruments illustrated with photographs as well as characteristics of the different Ecuadorian genres are their rhythmic forms.

The prime objective of this research is to disseminate both on a local and international level this musical art form characteristic of the Andean region.

Indice

Esquema de Contenidos

1. Lo que conocemos como música andina

1.1. Música Etnica

1.2. Música Popular

1.3. Música Cosmopolita

2. Análisis de la influencia cultural en la música andina

2.1 - Antecedentes culturales de la música andina

2.2 - Primeras manifestaciones culturales

2.3 - Antiguas culturas del Ecuador:

- ▶ Formativo temprano
- ▶ Formativo tardío
- ▶ Periodo de desarrollo regional
- ▶ La llegada de los incas: generalidades
- ▶ Características de la música Inca: Bifonía
 - Trifonía
 - Tetrafonía
 - Pentafonía
- ▶ Mas allá de lo tangible
- ▶ La conquista española: generalidades
- ▶ Cultura africana: generalidades

3. - El Mestizaje

3.1 -Generalidades

3.2 -Análisis musical en el mestizaje

4. Instrumentos musicales andinos

4.1 Instrumentos andinos una manifestación de la cultura autóctona

- ▶ La voz

- ▶ El Aravicu
- ▶ Arahui
- ▶ Huahuaki
- ▶ Kashua
- ▶ Taki
- ▶ Hayllis
- ▶ Jahuay
- ▶ Masalla

4.2. Instrumentos Musicales Generalidades

4.3. Principios Ordenadores

- ▶ Pares y Opuestos
- ▶ Machos
- ▶ Hembras
- ▶ Atracción
- ▶ Ahuyentadores
- ▶ Llanto y Canto
- ▶ Protección
- ▶ Ataque

5. Instrumentos Idiófonos

5.1. Antecedentes Históricos

5.2. Características de los Instrumentos Idiófonos más representativos

- ▶ De Entrechoque
- ▶ De Golpe
- ▶ De Sacudimiento
- ▶ De Pisón
- ▶ De Fricción

6. Instrumentos Aerófonos

6.1 Antecedentes históricos

6.2 Características de los Instrumentos aerófonos más representativos

- ▶ Aerófono libres
- ▶ Aerófono de libre interrupción

- ▶ Aerófono de válvula
- ▶ Aerófono vasculares con agujero
- ▶ Instrumentos de soplo actuales
- ▶ Hojas
- ▶ Calabazas
- ▶ Pitos con agua

7. Instrumentos cordófonos

7.1. Antecedentes históricos

7.2. Características de los instrumentos cordófonos más representativos

- ▶ Codófonos simples
- ▶ Cordófonos compuestos

8. Instrumentos membranófonos

8.1. Antecedentes históricos

8.2. Características de los instrumentos membranófonos más representativos

- ▶ de una membrana
- ▶ de dos membranas

9. Estética de la música

9.1. Estética y arte

9.2. Concepto de estética

9.3. La música andina y la estética

10. La música andina en nuestros días

10.1. La música y su proceso de cambio en la comunidad

11. Ritmos ecuatorianos andinos

11.1. Criterios de clasificación de los ritmos o géneros musicales

11.2. Característica de cada ritmo

11.2.1. Abago

11.2.2. Aire típico

- 11.2.3. Albazo
- 11.2.4. Alza
- 11.2.5. Amor fino
- 11.2.6. Anent
- 11.2.7. Bomba
- 11.2.8. Cachullapi
- 11.2.9. Capishca Azuay
- 11.2.10. Carnaval
- 11.2.11. Chilena
- 11.2.12. Danzante
- 11.2.13. Fox Incaico
- 11.2.14. Pasacalle
- 11.2.15. Pasillo
- 11.2.16. San Juanito
- 11.2.17. Tonada
- 11.2.18. Tono de niño
- 11.2.19. Yaraví
- 11.2.20. Yumbo

12. Grupos musicales andinos más representativos

- 12.1. Generalidades
- 12.2. Bandas del pueblo
- 12.3. Difusión

Introducción

Este Compendio de Música Andina, es el resultado de una investigación y recopilación de la expresión de una sociedad dinámica que se genera en la región de la Sierra ecuatoriana, que pretende ofrecer información concreta de todo cuanto se refiere al arte musical andino, vinculado estrictamente a la música de las diversas culturas que aportaron para su constitución.

El estudio parte desde la etapa preincásica, la misma que se detalla a través de diversos periodos, basándose en la Parahistoria de la Música, que se construye con deducciones, analogías y el aporte de varias ciencias auxiliares, como son la etnomusicología, organología, iconografía, arqueología, antropología, sicología, sociología, etc., y que se sustenta en la investigación de utensilios domésticos, artefactos musicales, encontrados en tumbas antiguas como: adornos, flautas, tambores, también en dibujos de músicos, instrumentos musicales y escenas de la vida diaria sobre vasijas antiguas, demostrándonos que la música fue una parte importante en la era de la humanidad y sobrenatural de los pueblos andinos de aquella época.

La siguiente etapa marca la etnia Inca que conformó, en menos de un siglo, el enorme imperio denominado Tahuantinsuyo, cuyo territorio para el año 1500 abarcaba los Andes y la Costa del Pacífico, desde el extremo 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, surgiendo una mitología nueva encabezada por la diosa Pachamama y el dios Viracocha, a quien se le atribuía la creación del mundo y de sus primeros pobladores. Es en este periodo donde la expresión musical cobra su real alcance, ya que la música no es únicamente una secuencia de sonidos organizados; pues tiene fuerte arraigo en la psicología humana, tanto del que la produce como del que la percibe. En ella están involucrados efectos salvadores, maléficos, sanadores, conductuales, actitudes, sentimientos etc., información que la hemos recuperado gracias a la fuerza de la tradición oral, y al rescate de

innumerables instrumentos musicales, los mismos que nos permiten tener un acercamiento a las características de la música inca como son: el manejo de variadas escalas como la Bifonía, Trifonía, Tetrafonía y Pentafonía, e incluso se pueden obtener en diversos instrumentos gamas de sonidos musicales que incluyen distancias de semitono y distancias más pequeñas, lo que permite pensar que los indígenas debieron hacer uso de sistemas microtonales en sus instrumentos musicales como: flautas con detalles de formas antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, los cuales todavía son objeto de estudio.

Siguiendo con la influencia cultural que dio origen a la música Andina, tenemos la Conquista Española con sus nuevos conceptos de arte, y más expresiones culturales, como la música, que se fundió magníficamente con las expresiones de la cultura india. Los conquistadores invadieron la cultura indígena e influenciaron en su música, es decir en las grandes agrupaciones orquestales y en los sistemas musicales asociados a los grandes rituales que congregaban a varias comunidades. La música contenía especiales características para cada celebración, sea esta de carácter religioso, guerrero, de trabajo de siembra y cosecha; de nacimiento y en los funerales; presentando diversidad de melodías, ritmos, ritos, danzas, cantos, instrumentos etc. Poco a poco, 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, 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 de lo dicho anteriormente citamos la fiesta de CORPUS CHRISTI que es una fiesta religiosa de adoración a Cristo, impuesta por los europeos en las festividades tradicionales del INTI RAYMI, fiesta realizada en honor al astro divino.

El siguiente componente lo conforman los esclavos negros provenientes de diferentes latitudes del África, que acompañaron a los colonizadores europeos desde las primeras épocas de la conquista. Poseían también diferentes rasgos culturales, los mismos que se mezclaron con el indio o el

español, dando origen al mulato, que aquí en el Ecuador se le conoce como cultura Afroecuatoriana (costa Esmeraldas) e indo-hispano-afroecuatoriana (sierra Chota). Como resultado de esta mezcla surgieron nuevas formas musicales que hoy conforman el cancionero afroecuatoriano y que incluyen en su repertorio alegres y movidas danzas, así como los arrullos, alabados y chigualos, que son piezas religiosas a los santos católicos y a los muertos.

Con lo detallado anteriormente podemos entender que las vertientes musicales provenientes de los diversos grupos culturales se fusionaron a pesar de sus diferencias, en un proceso de intercambio, asimilación, sustitución, reinterpretación e invención; conformando lo que hoy se considera la música del Ecuador. La belleza de sonidos, ritmos, melodías y composiciones que contiene la música ecuatoriana, ha sido fruto de la expresión espontánea del ser humano, y ha estado ligada a muchas de las leyendas, raíces y costumbres que conforman nuestra identidad. La investigación nos ha permitido encontrar una gran variedad de ritmos y géneros que son 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 grupos sociales.

Este proceso musical necesitó de sus aliados: por un lado, los instrumentos musicales, que fueron surgiendo de acuerdo a las necesidades del hombre, evolucionando en el gran proceso dinámico del quehacer cultural. En el desarrollo de este estudio detallamos a los más representativos dentro de la clasificación alemana que hace el etnomusicólogo Carlos Coba para dividir a los instrumentos musicales del Ecuador en Instrumentos Idiófonos, Aerófonos, Membranófonos y Cordófonos. Y como segundo aliado, los Músicos y Compositores pertenecientes a dos vertientes: los músicos académicos, es decir aquellos que tienen una formación teórica o práctica musical institucional, los mismos que han aportado con sus obras e interpretaciones al gran repertorio ecuatoriano; y los músicos no académicos, es decir aquellos cuya educación musical o ejecución instrumental o vocal la obtienen de modo informal, dependiendo de su oído

como sistema de aprendizaje, perteneciendo a esta categoría solistas, dúos tríos, bandas y grupos musicales, muchos de los cuales se han destacado por su gran habilidad en la interpretación de instrumentos andinos como flautas o cuerdas, dejando muy en alto el prestigio popular andino.

Este estudio va acompañado de un Cd con extractos sonoros de los instrumentos musicales andinos más representativos y los géneros musicales ecuatorianos, permitiendo una mejor comprensión de este compendio musical.



Capítulo I

Música andina

- 1.1. Lo que conocemos como música andina
 - 1.1.1. Música étnica
 - 1.1.2. Música popular
 - 1.1.3. Música cosmopolita



1. Música andina.

1.1. Lo que conocemos como música andina.

El término Andino es un vocablo polisémico, es decir que tiene varios significados y que en este caso no solo se refiere a la zona geográfica atravesada por los Andes que comprende el sur de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, el norte de Chile y parte de Argentina, sino también se extiende hacia un espacio más amplio que incluye a sociedades multiétnicas y pluriculturales de la Costa occidental y la Amazonía de estos países. Sin embargo al referirme al tema de mi tesis me concretaré a la denominación de Música Andina vocablo que nace en los 70's e identifica a la producción musical de los pueblos asentados en la región montañosa de la cordillera de los Andes ecuatorianos; son las diversas culturas que comparten esta expresión producidas a través del tiempo, por indios, criollos, mestizos, negros, siendo su característica la mezcla de melodías y ritmos nativos con fuerte influencia española. Considerándose a esta expresión como el folklore más predominante a nivel universal, y tiene su germen en dos pueblos del Altiplano, como son los Aymaras y los Quichuas.

Concretándome a mi tema de estudio, tomare como referencia a los centros poblados de la Sierra ecuatoriana, por ser el lugar donde más ha predominado y conservado sus tradiciones, Al tratar de definir las raíces culturales del Ecuador, es intentar describir la identidad de este pueblo; el mismo que responde a un proceso dinámico que se da por influencia de diversos factores a lo largo del tiempo así:

El primer factor a tomar en cuenta es el territorio donde hemos crecido como sociedad ecuatoriana, es decir un espacio geográfico cuyas características han influido en nuestra condición humana y en nuestra conducta como personas y como sociedad, es un territorio habitado desde aproximadamente unos 10.000 años antes de Cristo.



El siguiente factor a considerar es que la música es un hecho inherente al ser humano, el mismo que está ligado al proceso del desarrollo cultural. Desde los comienzos del despertar humano los primeros habitantes tuvieron que ir adquiriendo una capacidad de adaptación constante hasta dominar la naturaleza en donde se desarrollaron, alcanzando niveles de conocimiento y destreza capaces de hacer de la música de un pueblo su carta de presentación.

Como género, las características de la música Andina son algo complejas de definir; sin embargo podemos presentar la clasificación simplificada que realiza Domingo Martínez Castilla en tres grandes categorías, dependiendo del origen y el destino que tenga, así: Música étnica, música popular y música cosmopolita¹.

1.1.1. Música étnica.

Se conoce con este término a la música que identifica a los grupos culturales, en este caso nos referiremos a la indígena y negra en la sierra ecuatoriana, es la que algunos llaman "auténtica" música andina o también es conocida como música folclórica, es la que se escucha principalmente en los lugares donde se genera, aunque es imposible descartar influencia española. Ejemplos de esto es la música que acompaña a las danzas tradicionales que por lo general están adscritas a alguna festividad, por citar el Inti Raymi, que es la fiesta en honor al Dios Sol.

Antes del advenimiento de la radio y de los discos (principios de los años 50), prácticamente toda la música andina pertenecía a esta categoría. Es también importante notar que no todos los instrumentos utilizados son tradicionales o pre-colombinos; ya hace mucho tiempo que instrumentos europeos fueron andinizados, como el violín, el arpa, la guitarra y sus

¹ Martínez Castilla



descendientes como el charango el cuatro, la mandolina, y más tarde, saxofones, trompetas, clarinetes y acordeones. Sin embargo con la presencia de estos instrumentos, las formas musicales tienden a adoptar nuevos patrones ligados a la tradición, de los que se conocen: el yaraví el sanjuanito, el danzante, la bomba el yumbo etc

1.1.2. Música popular.

Con este término se conoce, según Cèsar Santos a la expresión sonora proveniente del pueblo, de la gran masa de pobladores, y destinada a ese mismo sector; que tiene finalidades diversas, cumpliendo funciones dentro de un contexto social que puede ser, ritual, festiva, educativa romántica protesta, etc. Son muchas las vertientes y variedades musicales que existen dentro de esta línea, lo que hace difícil homogenizar un concepto de la misma. Así como también cabe señalar 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 2empíricos 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 del pentagrama.

Con la mixtura de elementos musicales locales y europeos fueron emergiendo formatos populares, que a lo largo de la República se fueron consolidando en géneros y estilos que ahora son parte del repertorio popular ecuatoriano como son: el yaraví, el Cachullapi, el pasillo, el albazo, la tonada, el Sanjuanito, y muchos otros más.

Entre otras formas tenemos la música tropical andina, la música chicha, que es un híbrido exitoso de ritmos tropicales con tonalidades y temas andinos. Toda esta música popular con relativa rapidez se fue difundiendo con carácter comercial, apoyado por la profusión de estaciones locales de



radio que pasaban la música a través de los mecanismos de reproducción sonora, creando un mercado local y mas tarde internacional. Ejemplos de esto tenemos, las piezas de Carlos Amable Ortiz (Reir llorando) Las obras de Francisco Paredes que fueron difundidas por reconocidos exponentes en varios países latinoamericanos.

1.1.3. Música "cosmopolita" o "internacional".

Esta categoría abarca la música andina tal como se escucha fuera de los lugares de origen, e incluye a todos los llamados "grupos" musicales que van por el mundo tocando queñas, zampoñas, charangos, guitarras y bombos (base instrumental andina), más otros instrumentos que pueden ser electrónicos como bajos, baterías etc.

Los grupos pioneros fueron principalmente chilenos (al menos los que dieron el salto inicial de celebridades locales a universales), como Inti Illimani y Quilapayún, y siguiendo su modelo en el Ecuador los seguidores de esta tendencia son Jatari, Pueblo Nuevo, etc, quienes influyeron notablemente para que se establezca una corriente de corte pro-indigenista dentro de la música popular. Si bien gran parte del repertorio original correspondía a la llamada "canción protesta", "nueva canción", los fundamentos andinos siempre fueron fácilmente perceptibles.

El repertorio de estos grupos incluye algunas piezas casi obligatorias: "El cóndor pasa", "Pájaro chogüí" (no andino propiamente, pero normalmente tocado con queñas), "Poco a poco", "Canción y huayño", "Vírgenes del sol" y otras. Cabe señalar que la característica musical de estos grupos es el virtuosismo en el manejo de la gran variedad de instrumentos andinos; lo que ha permitido que sean grupos andinos reconocidos en Norteamérica y Europa.



Capítulo II

Análisis de la influencia cultural en la música andina

- 2.1. Antecedentes culturales de la música andina
- 2.2. Primeras manifestaciones culturales
- 2.3. Antiguas culturas del Ecuador:
 - 2.3.1. Formativo Temprano
 - 2.3.2. Formativo Tardío
 - 2.3.3. Periodo de Desarrollo Regional
 - 2.3.4. Periodo de Integración
 - 2.3.5. La llegada de los Incas
 - 2.3.5.1. Generalidades
 - 2.3.5.2. Música Inca
 - 2.3.5.2.1. Características de la música Inca: Bifonía
 - 2.3.5.2.2. Características de la música Inca: Trifonía
 - 2.3.5.2.3. Características de la música Inca: Tetrafonía
 - 2.3.5.2.4. Características de la música Inca: Pentafonía
 - 2.3.5.2.5. Características de la música Inca: Hexafonía
 - 2.3.6. Más allá de lo tangible
 - 2.3.7. La Conquista Española: generalidades
 - 2.3.8. Cultura Africana: generalidades



2. Análisis de la influencia cultural en la música andina.

2.1. Antecedentes culturales de la música andina.

Para entender la música andina en sus inicios es necesario conocer los diferentes ámbitos de las culturas que coexistieron simultáneamente en el Ecuador.

Diversas tradiciones musicales dentro de las culturas de la región andina existieron antes de la conquista española, e incluso antes de la civilización inca, muestra de ello son los artefactos musicales encontrados en tumbas antiguas como: flautas y tambores, también se han hallado dibujos de instrumentos musicales en vasijas antiguas. La música ejerció un rol primordial en los ritos shamánicos y fue una parte importante en la era de la humanidad y sobrenatural de los pueblos andinos.

2.2. Primeras manifestaciones culturales.

En este transitar musical encontramos diferentes etapas, partiendo del comportamiento sico-fisiológico del músico que se expresa a través de los ritos de la caza, y la necesidad de supervivencia: como la alimentación, la protección, la curiosidad y la misma actitud imitativa de éste en relación a la naturaleza, siendo éstas auténticas manifestaciones comunitarias las que motivaron al hombre a utilizar su cuerpo como primer instrumento, ya sea al golpear sus palmas, hacer chasquidos, golpear con sus pies, emitir sonidos con su boca. Más tarde utiliza singulares instrumentos que producen sonido con el entrecuero como son: piedras, palos, ramas, etc. Dando origen a los instrumentos Idiófonos, los mismos que generan las primeras formas rítmicas, y son éstas las que acompañan a la danza, la misma que se desarrolla como una necesidad social y espiritual, constituyéndose la



música y la danza como dos aspectos de una misma realidad, que se transforman paulatinamente, al punto de acoplarse armónicamente.

Más tarde con el asentamiento del hombre surgieron las primeras organizaciones sociales que a su vez dieron lugar a múltiples actividades propias del hombre sedentario, como la siembra y la cosecha, la utilización de los instrumentos de producción, los ritos, la cura de enfermedades, y el desarrollo de sus formas culturales. Todo este creciente desarrollo solicitó la creación de nuevos instrumentos y formas rítmicas, dando origen a nuevos instrumentos musicales los mismos que fueron realizados con materiales que encontraban en su medio natural.

2.3. Antiguas culturas del Ecuador.

Al hablar de las Antiguas Culturas del Ecuador tomaré la cita explicativa que hace Mario Godoy A. al referirse a los términos Historia o Prehistoria “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 esta yuxtapuesta y convive con la música escrita.”²

Por la misma naturaleza del objeto de estudio, de épocas pasadas, son muy pocas las evidencias que nos han llegado por lo que difícilmente podemos aplicarlos al estudio de la historia de la música, los parámetros o límites de la prehistoria e historia tradicional. Ante este hecho, se puede hablar de una Parahistoria de la Música ésta se construye con imaginación, analogías y el aporte de varias ciencias auxiliares, como son la Etnomusicología, organología, iconografía, arqueología, antropología, sicología, sociología, etc”.

² GODOY Aguirre Mario, Breve Historia de la Música del Ecuador



Comenzaremos detallando la siguiente periodización histórica, basada en el estudio de Jaime Hidrovo.

En el Ecuador, estudios realizados en los sitios de El Inga en la Sierra norte y Chobschi al sur, permitieron establecer el poblamiento de este sector de los Andes, entre los 10.000 y 8.000 años de antigüedad. (Ibid.; 1984: 25- Lynch; 1981:95).

Las pocas evidencias a conocer del poblador Arcaico del Ecuador como cazadores y recolectores de frutas silvestres, grupos nómadas detrás de los rebaños de animales que constituían la principal fuente de alimentación, estos hombres organizados en bandas, plantaban sus campamentos, durante periodos o generaciones, en un territorio que era la base de su existencia. En este ambiente la magia representaba el vínculo con lo concreto, por ejemplo los animales que debían ser cazados tenían que estar conjurados, mediante una ceremonia de posesión, a través de movimientos, gritos, saltos, una especie de danza. Es entonces cuando aparecen las primeras expresiones sonoras en los hechiceros que a través de un acto de magia reproducen en la danza la cacería del venado por ejemplo y se apropian en forma directa del animal. El acompañamiento rítmico con las manos y pies, el sonido de los collares y brazaletes, trabajados con conchas, huesos dientes o semilla, e incluso la utilización de instrumentos sonoros de entre-choque (idiófonos), debió ser parte esencial del rito, es entonces cuando hablamos de un conjunto rítmico de sonidos, debidamente encausados, pero carentes de melodías.



Fotografía de Collares de Colmillos y Semillas

2.3.1. El formativo temprano (3900-1320 AC).

Se lo llama de este modo porque aquí se empezaron a formar las primeras culturas del Ecuador, es decir hubo ya varios asentamientos, es entonces cuando hablamos de la sedentarización, la misma que permitió un auge en la agricultura, al mismo tiempo se logró domesticar ciertas especies de animales que aseguraban la producción de carne, leche, y lana principalmente. Las comunidades aumentaron y aparecieron los primeros núcleos de población, dando origen a la especialización del trabajo. Los ritos y los cultos sustituyeron a la magia, fue el comienzo de la aparición de los dioses como intermediarios entre el hombre y la expectativa de la supervivencia, volviéndose necesaria la invocación a las nacientes divinidades, mediante cánticos acompañados de ritmos y melodías, los mismos que obligaron a desarrollar nuevos instrumentos musicales de acuerdo a las nuevas necesidades

Gracias al intercambio comercial que se intensificó en este periodo, los grandes caracoles marinos que estuvieron presentes en la Costa se



generalizaron en la Sierra, estudios datan este hecho con hallazgos de 2.000 años AC en Narrio, al sur de los Andes. Para la sociedad andina de entonces, las conchas marinas llegaron a constituir un material muy valioso y de un enorme significado. Los grandes caracoles marinos servían como trompetas, pututos o quipas, utilizadas en ceremonias religiosas. Se les consideraba también símbolo importante de la fertilidad masculina y servían de ofrendas a los dioses.



Caracol Marino

La utilización de la arcilla permitió la fabricación de instrumentos que se incrementaban a los precedentes idiófonos o aerófonos aprovechados de la naturaleza, sean calabazas convertidas en sonajeros, caracoles en trompetas etc.

Los ritmos y la danza comenzaron a disociarse por momentos; ciertos instrumentos musicales comenzaron a tener otra finalidad por ejemplo trompetas que servían para el culto además servían para la comunicación. Cabe señalar que a pesar de la evolución sustancial en el carácter mismo de la música y los instrumentos, no es posible hablar en esta etapa cultural de los pueblos agro-alfareros del Ecuador, de un concepto musical.



Fotografía Museo del Banco Central - Cacho Bocina

2.3.2. Período formativo tardío (1300-550AC).

En este período podemos ver un mayor desarrollo en varias culturas. Estas culturas fueron: La Tolita, Daule y Tejar, Jama-Coaque, Guangala y Jambelí en la costa, y Panzaleo en la sierra.

Es el apogeo del arte cerámico en los Andes, se dedicaban a la agricultura, la metalurgia, el tallado de madera y la utilización de piedras finas para adornos. La escultórica plasmó en arcilla imágenes de músicos con flautas de pan, y a otros artistas con ocarinas y tambores.



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca –Representaciones de músicos en cerámica

La música adquirió el nacimiento de instrumentos nunca antes notados como son: las primeras representaciones de flautas verticales en ceramios antropomorfos siendo las más representativas las botellas silbato.



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca –Botella silbato



Otra característica de este periodo es la embocadura hundida, localizada en el extremo superior del instrumento, como lo comprueban las flautas verticales trabajadas en hueso, siendo ésta una característica andina que se mantiene hasta la actualidad.



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca - Pinkullos de hueso

2.3.3. Periodo de desarrollo regional (500 AC y 500 D.C.).

En este período las culturas desarrollaron la comunicación entre sí mediante la navegación, dándose así intercambios culturales y comerciales. Se construyen nuevas infraestructuras de carácter ceremonial, como santuarios, indicadores de la importancia del culto en estos pueblos. Es aquí cuando el Sol y la Luna se convierten en protagonistas de la religiosidad andina, también es notoria la presencia de animales míticos como los felinos, las serpientes y las aves.



Fotografía tomada en el Museo de la Universidad de Cuenca –Silbatos Ornitomorfos

Además son notorios los personajes híbridos, dioses semi dioses, sin embargo el dios más importante estaba concebido como un ser humano. Los rituales y ceremonias a estas deidades estaban precedidos por jefes brujos, o shamanes, los mismos que utilizaban la coca con finalidades espirituales.



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca - SHAMAN

En este periodo los metales incursionan como factor de artesanía y comercio, sobresale el oro, la plata, el platino y el cobre, para la elaboración de variados objetos entre ellos los musicales o ceremoniales.



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca - Campanas Metálicas



En el campo religioso proliferan las estatuillas antropomorfas, zoomorfas, ornitomorfas, fitomorfas etc de uso ritual, ejemplo de esto tenemos la figura antropomorfa o muñeca silbato.



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca - Muñeca silbato

Considero importante mencionar el desarrollo social de un pueblo debido a que éste va íntimamente ligado al desarrollo cultural y la música es un factor importante dentro de éste proceso. Así vemos que con el avance tecnológico, económico, vial de los pueblos andinos la música va alcanzando mayores logros, adquiere un carácter múltiple y conceptual, ya no se trata de instrumentos unitonales que acompañan al movimiento marcando el ritmo, o son instrumentos utilizados para la comunicación solamente, ahora nos indican un ordenamiento de los sonidos obedeciendo a una escala tonal, esto lo podemos apreciar en la diversidad de flautas de pan y flautas



verticales. Además de estos instrumentos citados fueron surgiendo otros con el aprovechamiento de técnicas alfareras como el moldeado, así se fabricaron silbatos y ocarinas cada vez mas complejas, incrementándose a los instrumentos elaborados con materiales vegetales de diversas clases de bambú.



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca -Quipas y Guayllacos

También están presentes instrumentos de percusión: litófonos y el carapacho de tortuga; y muchos idiófonos mejorados, dando complejidad a la música, lo que nos demuestra la calidad de verdaderos maestros que sabían componer y al mismo tiempo vigilar la manufactura de cada pieza, transmitiendo el conocimiento musical.

Otra manifestación artística era la pintura en el cuerpo y los dibujos, que con el transcurrir del tiempo se convirtieron en los narradores de episodios de ritos y ceremonias, dando evidencia de la utilización de diversos Instrumentos musicales; En este periodo se conformaron los pueblos



pertenecientes al Reino de Quito, estos eran la comunidad Puruhá, la comunidad Cañari y la cultura Panzaleo.

2.3.4. Periodo de integración (500-1500DC).

En este periodo hubo grandes avances técnicos, construyeron montículos o tolas, se construyeron canales de drenaje, en la sierra se propagaron las terrazas de cultivos con sembríos de maíz, aplicaron el conocimiento y la interpretación de los ciclos celestes en la agricultura y la pesca. Los terrenos inclinados fueron mejor aprovechados debido a su desarrollo tecnológico mas avanzado. Se construyeron viviendas, templos y tumbas, fueron levantados enormes complejos ceremoniales, y cementerios.



Ruinas de Pumapungo

En variadas construcciones utilizaban materiales perecibles como la madera y la paja que combinadas con la piedra formaban casas bastante apropiadas y seguras. También eran pueblos religiosos que creían en la



vida más allá de la muerte, a la cabeza de las clases sociales estaba una élite sacerdotal quienes tenían gran dominio sobre los pueblos de esta región; Su sistema político estaba representado por jefes tribales, como los curacas este personaje ostentó un dominio indiscutible sobre todos los pobladores. El comercio en esta época cobra gran fuerza al punto de ser el motor que accionó el desarrollo de centros urbanos, Además se crea una moneda en forma de hacha con la que empieza un sistema monetario y utilizan también la concha Spondylus con este mismo fin.

Es evidente el desarrollo tecnológico, destacándose la producción artesanal, desarrollándose 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 otros metales como la plata el platino, los mismos que mas tarde favorecerán la construcción de variados instrumentos musicales;



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca - Objetos metálicos



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca -Cascabeles



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca -Cascabeles de cobre cubiertos con oro

En la cerámica vale destacar la decoración con pintura negativa y franjas de sobrepintura roja o amarilla, que Jacinto Jijón y Caamaño denominó Horizonte Tuncahuán; es evidente su presencia en toda la Sierra



ecuatoriana y en parte de la Costa sobre diversos objetos cotidianos y musicales. Proliferan los pitos, ocarinas en forma de caracoles marinos, especulándose que los aerófonos logrados en el anterior periodo se perfeccionaron y ganaron tonalidades en este periodo.

También se destacan los sonajeros de cerámica; Se siguen utilizando tambores pequeños y grandes de madera y de cerámica; en la Sierra abundan las flautas verticales y horizontales de hueso y arcilla.

De la época Preincásica nos queda una parte de los instrumentos que se fabricaron, lo cual nos permite de alguna manera tener una aproximación técnica, de la característica de ellos, también podemos conocer el timbre de cada uno de ellos, sin que ello quiera decir que se pueda realizar una reproducción de las melodías, como consecuencia se desconoce cual fue la música que se desarrolló en esta época.



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca -Sonajero cerámica



2.3.5. La llegada de los Incas.

2.3.5.1. Generalidades.

Los Incas iniciaron la conquista de nuestro territorio hacia 1460 bajo las órdenes del príncipe Tupac-Yupanqui, durante el reinado del emperador Pachacutec y lograron someter a todas las etnias serranas hasta Quito e Imbabura. El hijo de Tupac Yupanqui, Huayna-Cápac, nacido en Tomebamba, enfrentó un levantamiento general de las poblaciones de la Sierra ecuatoriana, que fueron sometidas con bastante dificultad luego de varios años de guerra, sin embargo la étnia Inca conformó en menos de un siglo, un enorme imperio, denominado Tahuantinsuyo. Hacia el año 1500 su territorio abarcaba los Andes y la Costa del Pacífico, desde el extremo sur de la actual Colombia hasta el centro de Chile y la parte andina de la Argentina. Tenía una población de más de diez millones de personas pertenecientes a centenares de étnias diferentes. Una coordinación ágil y eficaz entre la administración central y la de las provincias estaba asegurada por una magnífica red de caminos y un rápido servicio de correos llamados chasquis. La estructura vial estaba articulada alrededor de una gran ruta troncal – qhapaq ñan- , que unía la frontera norte del territorio con su extremo sur, pasando siempre por Cuzco, lo que facilitó el intercambio cultural.

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, en 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”, se las reservaba el estado y las almacenaba en grandes centros de acopio debidamente distribuidas.



Su cultura se expandió fácilmente sobre las tribus dominadas al punto de minimizar el conocimiento y diferenciación de la música que se realizaban en este enorme territorio y surgió, entonces, una mitología nueva encabezada por la diosa Pachamama y el dios Viracocha a quien se le atribuía la creación del mundo y de sus primeros pobladores los gigantes.

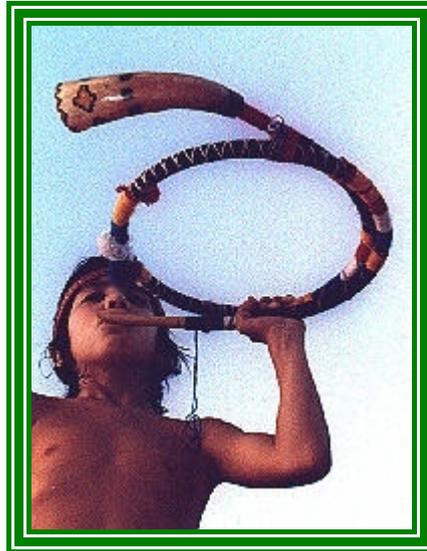


Fotografía Museo de Perú -Dios Wiracocha

Los Incas materializaban sus ritos de adoración dirigiéndose al Sol, fuente de energía natural y sede de todos los dioses. El Inca como hijo del Sol presidía las ceremonias más importantes secundado por un Sumo Sacerdote, estas ceremonias estaban acompañadas por los “tañadores que eran indios enseñados para dar música al Rey y a los señores vasallos, se dice que estos músicos tenían flautas de cuatro o cinco puntos...no las tocaban juntas en consonancia sino cada una por si porque no las supieron concertar” (Garcilazo de la Vega). Los músicos tocaban el pingullo, el



pífano, flautas verticales y flautas transversas conocidas con variados nombres.



Indígena tocando la bocina

La bocina la quipa y el tuntui los tocaban convocando a las fiestas rituales del Sol como también para otras fiestas de carácter social. Investigadores señalan la manera de tocar las flautas de pan dobles (samponas), y dicen que cuando un indio tocaba un cañuto respondía el otro en otra consonancia, lo que conocemos hoy como sikuriar. Se dice también que las letras que acompañaban a cada melodía eran compuestas en versos medidos. Cabe destacar que para el efecto de las ceremonias se construyeron grandes edificios donde se desarrollaban servicios religiosos, ceremonias políticas y procesos de dirección administrativas; en esta línea, el edificio más representativo en el Ecuador fue el de Ingapirca construido por Huayna-Capac, una gran estructura de piedra similar a las construcciones del Cuzco, con aquella técnica tan exclusiva de los Incas para unir piedra con piedra en perfecta amalgama. Sin duda, las construcciones incas fueron más sólidas, más grandes y más funcionales



que las que hicieron los pueblos conquistados, convirtiéndose en una cultura que dejó profundas huellas en la historia.

2.3.5.2. Características de la música Inca-

Podemos destacar las siguientes:

- ▀ 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, menciona que existieron varios otros sistemas muy anteriores como son: la bifenía, trifenía y tetrafonía.

2.3.5.2.1. La bifenía.- consiste en la práctica de sólo la tónica y su quinta. Este sistema el más primitivo de todos, está vigente aún en la región oriental ecuatoriana, según algunas cantilenas que se escuchan en ciertos grupos étnicos.



Bifenía

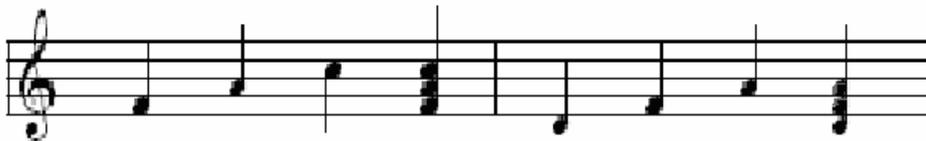


2.3.5.2.2. Trifonía.

Consiste en las tres notas de la tríada perfecta mayor o menor, presentada en forma melódica.

En mayor

En menor



Trifonía

2.3.5.2.3. 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 mayor

En menor



Tetrafonía

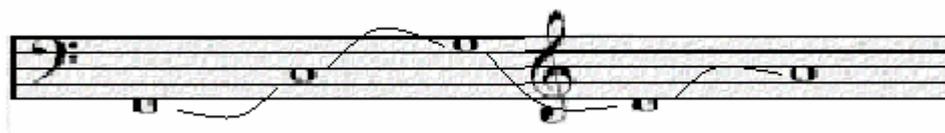


Como puede notarse, la tetrafonía, tanto en mayor como en menor, está constituida por idénticas notas. Para distinguir la modalidad es preciso fijarse bien en el carácter de la melodía y en la nota final del periodo, que es la que determina plenamente el modo. Todos estos sistemas están fundamentados 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 modo que las melodías de tal sistema de línea quebrada y monótona, se prestan a ser interpretadas 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 y gallardas en el modo mayor. Por otro lado las del menor son lánguidas y tristes.

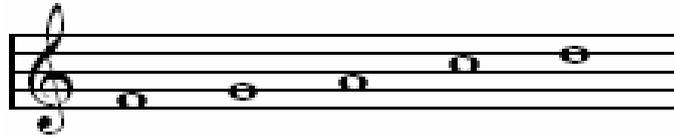
2.3.5.2.4. Pentafonía.-³ La mayor parte de la música del altiplano ecuatoriano se funda en una escala de solo cinco sonidos, la que, por la disposición particular de sus notas, carece de semitonos (anhemitónica) y tiene en lugar de éstos dos intervalos de tercera menor. Tiene base científica y se funda 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, es esta forma:



³ Historia de la música S. L. Moreno página 75



Colocadas estas notas en orden sucesivo, producen esta escala,

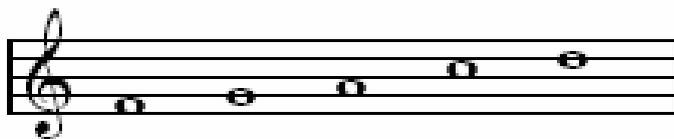


Que es, como acaba de indicarse la pentafonía mayor. Carece de los grados cuarto y séptimo; esto es, de aquellas notas que en la escala diatónica moderna forman semitono con los grados inferior y superior respectivamente.

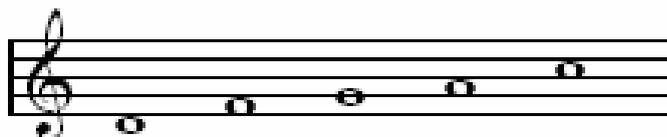


Para formar, la escala pentafónica menor, se desciende de la tónica de la pentafónica mayor una tercera menor, como en la escala moderna; lo cual equivale a que el sexto grado de la relativa mayor efectuará un movimiento de octava descendente.

Escala Pentafónica mayor



Y su relativa menor



La escala pentáfona menor carece de los grados segundo y sexto; esto es, de las mismas notas que faltan a la pentáfona mayor: de manera que



tampoco contiene semitonos, si no 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 tercios menores (do-la) con los que terminan normalmente estas melodías.
- ▀ 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 (pingullo, quenas, payas), ocarinas, sikus, cuybi (silbato simple de cinco sonidos), sonajas, tinya especie de guitarra; huayrampuro (especie de zampoña), el huayllaco (flauton), Huancari (tamborcillo de baile) cascabeles raspadores y tambores. Cabe la pena señalar que Segundo Luis Moreno habla de un cordófono que es el Paruntsi, que consistía en un arco de madera flexible con una cuerda tensa de pita o cabuya, que lo ubica en el norte de la Sierra ecuatoriana, (provincia de Imbabura).
- ▀ Estudios arqueológicos realizados en los Andes, muestran el material de los instrumentos con que fueron fabricados así: los chilchiles, especie de sonajas y cascabeles eran de metal, otros sonajeros como las Schechas eran de cáscaras y semillas. Los pututos o quipas ecuatorianos se fabricaron con conchas marinas, los tambores con membranas de cuero de llama, las flautas verticales de huesos de animales o cañas, las flautas de pan hechas con tubos de caña, madera o metal, plumas o arcilla, las trompetas de tierra cocida, madera o calabazas.
- ▀ Según los investigadores, cuentan la existencia de varios tipos de temas musicales que se interpretaban según la ocasión como son:

Los cortesanos: "Para el Rey y los señores vasallos".

Populares: amorosos, de placer o de pesar.



Epicos: para cantar sus guerras y azañas.

Los ligados a los Cultos agrarios

Siendo esta última la 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

2.3.6. Más allá de lo tangible .

Bajo este subtítulo intentaré mencionar aspectos muy importantes que puedo extraer de testimonios de cronistas y musicólogos que han estudiado esta parte de la música que son excelentes modelos para explicar, las aparentes contradicciones entre la simplicidad y la complejidad en el instrumental de los Andes prehispánicos: así mencionaremos la "polifonía multiorquestal" es sinónimo de fiesta religiosa en los Andes del sur. Este sistema musical conforma el grado máximo de complejidad alcanzado por la música andina, el cual está ligado estrechamente a sistemas rituales que revelan una gran profundidad histórica.

La polifonía multiorquestal; depende del azar en cuanto a las diferencias de sonido entre las orquestas que asisten, aunque en un nivel general está regulada por normas rituales que organizan el evento a través de tiempos y lugares para interpretar, modos de ejecución, etc.

Al desarrollarse durante muchas horas o días a través de un espacio extenso, relacionan el sonido con la espacialidad y el movimiento, haciéndolos inseparables el uno del otro. La complejidad sonora de los sistemas musicales surandinos implica tanto las posiciones relativas y



desplazamientos de cada músico como de cada oyente en particular en cada momento, todas las cuales están continuamente cambiando.



Ollaytaytambo Perú -Templo Qorikancha

Los temas relativos al espacio, el movimiento y los grandes rituales, parecen haber tenido gran trascendencia en los Andes y Mesoamérica precolombina, sin embargo han sido muy poco explorados debido a los fragmentarios datos que se han podido obtener. También es deducible la marcada preocupación: a) tanto por la acústica de los espacios en que se desarrollan los rituales (espacios arquitectónicos y naturales y su conexión por el circuito ritual) b) como por el papel del movimiento del sonido a través de él. Hemos visto que el movimiento de los músicos tiene una importancia en todo el pasado prehispánico que se prolonga hasta las tradiciones actuales.

Es necesario aclarar que en marcados casos los estudiosos para poder explicar un tema y al no tener un referente directo acuden a referentes de



culturas que se desarrollaron en forma paralela en éste caso con la cultura Inca, así lo demuestran los ejemplos siguientes: de dominio del espacio acústico prehispánico a la notable reverberancia conocida como "la pluma del quetzal" que aún se escucha en las ruinas de Teotihuacán, las capacidades reverberantes de las grandes máscaras y la utilización de dos coros antifonales utilizadas en el teatro mexicana. En los Andes, la onceava Colla, esposa de Hauna Capac (muerto en 1525) tenía que escuchar su orquesta de cien flautas pincollori en un lugar especial llamado pincollonapata, diferente de otros en que el coro femenino cantaba los haravíes. Un ejemplo mucho más antiguo de la importancia de la espacialidad en el arte de los sonidos está representado por el ingenioso sistema hidráulico que hacía rugir el templo de Chavín de Huantar.

Estos temas tienen relación con sistemas musicales desarrollados y transmitidos durante generaciones por los pueblos indígenas, lo que nos remite, a su vez, al tema de la transmisión y enseñanza de la música. La complejidad de los sistemas sonoros y musicales en una cultura está directamente relacionada con la capacidad de transmitirlos, lo cual tiene que ver con su conceptualización, un tema conocido muy deficientemente a través del registro etnohistórico y etnográfico.

Sabemos, por ejemplo, que entre los mixtecos, nahuatl y tarasco existían términos para intervalos de octava, quinta, cuarta, terceras y otros, lo cual confirma su conocimiento de los temas armónicos y tonales. Por otra parte, sabemos que en la sociedad azteca había una casta profesional de músicos cortesanos muy prestigiados socialmente, los cuales eran empleados por los templos más importantes; éstos oficiales graduados se correspondían con los mayores rangos musicales profesionales españoles de la época. Entre ellos, la creatividad era muy apreciada, y debían componer la música para cada ocasión según el calendario de 260 días, además de enseñar música conforme a un sistema muy rígido y disciplinado, ligado a la eficacia ritual y la noción de los instrumentos como objetos sagrados y representativos de



estados emocionales. Tal jerarquía musical revela un cuerpo de conceptos prácticos y teóricos en torno a los sonidos, el que, desgraciadamente escapa a nuestro conocimiento.

En los Andes centrales se dio una situación semejante, como lo atestiguan varios cronistas que observaron los últimos vestigios del imperio inca. En tiempos del Inca Roca -a mediados del siglo XIV de nuestra era- se creó en Cuzco la primera escuela real, donde los amautas enseñaban los ritos, preceptos, poesía y canto. Sabemos también que el inca Pachacuti (1438 - 1471) ordenó a sus yanaconas y mamaconas la recopilación de canciones que relataban la historia de sus antecesores, las cuales eran transmitidas en la escuela a los jóvenes nobles de Cuzco.

La parte más importante de la enseñanza musical, tanto en Mesoamérica como en los Andes, estaba relacionada con el contexto ritual e ideológico en que ésta se desarrollaba. Tan íntimamente ligados estaban los aspectos musicales con el rito y la poesía, que los aztecas no tenían una palabra para "música" en un sentido occidental, usando en su lugar las expresiones de cuica tlamatiliztli para "sabiduría de canto" y cuycapicqui para "componedor de canto". En el pasado todos los procesos relacionados con la música (aprendizaje, construcción de instrumentos, creación y ejecución) estaban normados ritualmente y en ellos intervenía con frecuencia el uso de sustancias psicoactivas, lo cual genera pautas de aprendizaje y modelos de creación, transmisión y participación totalmente diferentes a las conocidas en Occidente.



2.3.7. La conquista española.

2.3.7.1. Generalidades.

El fin del incario se da cuando aparecieron los primeros españoles en el año 1526, en las costas ecuatorianas. Según las tradiciones incas, el retorno del Viracocha debía darse y esa premisa



histórica confundió a los bravos incas que aceptaron al hombre blanco sin mayor resistencia. La guerra entre Huascar y Atahualpa también los había debilitado y bajo el liderazgo de Atahualpa, que demostró gran visión de futuro y de progreso, el imperio buscaba desarrollarse en paz y mejorar sus condiciones de vida. La producción estaba segura y el pueblo tenía para alimentarse y para ofrendar a sus reyes y a sus dioses.

Buscando mantener el dominio de tan extenso territorio, Atahualpa, quiteño de nacimiento, se instaló en Cajamarca, ciudad intermedia del Tahuantinsuyo. Hasta allá llegaron los españoles para destronarlo. El hombre blanco y barbado lucía como la representación del señor Viracocha que retornaba, y el caballo era una figura demasiado imponente para los indígenas que acaban de conocerlo. Así como también las armas como arcabuces, instrumentos extraños para una comunidad que se apegaba a la naturaleza y no conocía estas técnicas avanzadas de conquista.

Francisco Pizarro había oído del Imperio Inca como una tierra rica en oro, y se dirigió en una embarcación hasta las costas de Manabí, acompañado por el piloto Bartolomé Ruiz, allí en la Isla del Gallo citó a trece hombres, entre ellos a Sebastián de Benalcazar quien siguió hacia el norte hasta llegar a Quito donde dominó a Rumiñahui, el último general de la resistencia.

Los españoles trajeron a estas tierras un idioma distinto, una religión que los indo-americanos tampoco conocían, una cultura diferente que provenía del continente más antiguo donde habían florecido civilizaciones como la griega y la romana, tecnologías más desarrolladas en la navegación y el transporte y, desde luego, una organización social basada en el individualismo, tan distinta del sistema incaico que más bien parecía una organización socialista donde todos trabajaban para todos y para el Inca. Trajeron nuevas formas arquitectónicas las ciudades se construyeron a partir de una plaza mayor donde siempre tuvo fuerte predominio la presencia de un templo. Las ciudades del Ecuador fueron dotadas de muchos templos coloniales los cuales adquirieron fama por el arte dentro de sus imponentes iglesias



hechas en piedra, adobe y madera, con cúpulas imponentes, púlpitos, retablos y altares bañados en pan de oro donde lucían las pinturas y esculturas más impresionantes.

Cabe mencionar que los sacerdotes dirigían las construcciones y se encargaban de la parte concerniente al diseño, pero los indígenas ponían la mano de obra, incluyendo sus capacidades artísticas. Esto lo podemos apreciar hasta hoy gracias a la conservación de la arquitectura de aquella época, como verdaderos símbolos de nuestra cultura y nuestra historia.

Simultáneamente, vinieron los nuevos conceptos de arte, y más expresiones culturales como la música que se fundió magníficamente con las expresiones de la cultura india. Los conquistadores encontraron una sutil forma de introducir las costumbres hispanas como la religión católica por ejemplo que se reflejó en los primeros pasos de la conquista, estas comunidades religiosas, impusieron sus creencias adecuando las celebraciones indígenas a los festejos religiosos cristianos, tomando las mismas características de ritos y cultos indígenas, dado que era la forma más fácil de que acepten la nueva religión. Como ejemplo de lo dicho anteriormente citamos la fiesta de CORPUS CHRISTI que es una fiesta religiosa de adoración a Cristo, impuesta por los europeos en las festividades tradicionales del INTI RAYMI (pascua del sol) fiesta realizada en honor al astro divino.



Fotografía en Ingapirca –Fiesta en honor al dios sol

La Navidad, Inocentes y Año Nuevo, igualmente son fiestas traídas por los conquistadores e impuestas en las fiestas de solsticio de invierno (cambio de estación). Así como también a las celebraciones del equinoccio de primavera, los españoles le dieron el nombre de CARNAVAL, igualmente los músicos en estas fiestas se recreaban con sus manifestaciones artísticas de carácter popular europeo.



2.3.9. Cultura Africana.

2.3.9.1. Generalidades.

Por otro lado tenemos el tercer gran componente de nuestra diversidad cultural que son los Negros:

Los conquistadores de América, impusieron su forma brutal de colonización, diezmando a la población indígena, que se vio forzada en internarse a lugares inhóspitos para evitar el sometimiento, dejando así zonas despobladas, así la falta de fuerza de trabajo en estas zonas y los grandes recursos por explotar, fueron razones que determinaron el ingreso de esclavos africanos a partir del año 1526 hasta fines del siglo XIX. Llegando a poblar diversas zonas de América, así en el Ecuador esta cultura se asentó en la provincia costeña de Esmeraldas, y en el valle andino del Chota que han conjugado con su música, cada grupo a su manera, las vertientes africanas, indígenas y europeas.

Creo importante mencionar otra teoría de la llegada de los negros al valle del Chota, según Mario Godoy algunos de los descendientes de los negros que naufragaron en el siglo XVI en las costas de Esmeraldas, caminando por las orillas del río Mira, llegaron al valle de “Coangue” o Chota, 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, en varios de éstos latifundios trabajaron negros esclavos, especialmente en la molienda de la caña de azúcar.

Los esclavos negros provenientes de diferentes latitudes del Africa poseían también diferentes rasgos culturales, los mismos que se mezclaron, con el indio o el español dando origen al mulato que aquí en el Ecuador se le conoce como cultura Afroecuatoriana (costa Esmeraldas) e indo-espano-



afroecuatoriana (sierra Chota) . Las nuevas formas musicales creadas por estas culturas son: Marimba, Amor fino, Zamba, Bambuco, Caderona, Andarele, Chigualo, Fabriciano, Canoita y Bomba, que conforman el cancionero afroecuatoriano en su repertorio incluye alegres y movidas danzas, así como los arrullos, alabados y chigualos, que son piezas religiosas a los santos católicos y a los muertos.

En sus bailes expresan la condición de vida a la cual fueron sometidos, la inconformidad es traducida en sus ritmos y bailes enérgicos, inclusive se especula que el negro al bailar arrastra los pies de alguna manera indicando el peso de los grilletes en los tobillos como cuando fueron esclavos.

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, además 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 maracas y el guazá, elementos en base a los cuales se construye una sonoridad muy particular para cada uno de estos asentamientos.

Los grupos étnicos como: Awas, Chachis y Tsáchilas (Colorados), manifiestan su sincretismo cultural usando algunos instrumentos musicales asumidos como tradicionales entre los negros: marimbas, cununos, guasás; guardando también, con el mismo grupo cultural, cierto parentesco en su repertorio: torbellinos y aguas, aunque manteniendo su propio idioma.

En las últimas décadas del siglo XX, la música negra recién se inserta, en escala reducida, dentro del circuito de consumo masivo de las grandes urbes del país, compartiendo el espacio con las producciones blanco-mestizas.

Con lo estudiado anteriormente cabe señalar que las vertientes musicales descritas, tienen un valor muy importante ya que los aportes que han



realizado los diversos grupos culturales han conformado lo que hoy se considera como la música del Ecuador.

Mestizaje



Capítulo III

El Mestizaje

- 3.1. Generalidades
- 3.2. Análisis Musical en el Mestizaje



3. El Mestizaje.

3.1. Generalidades.

Es difícil determinar con precisión cuales fueron los primeros géneros musicales que irrumpieron desde Europa hacia nuestro país, por las siguientes razones: Primero la música popular europea fue traída por españoles que vinieron a formar parte de los ejércitos para las expediciones de conquista que en su mayoría eran campesinos e iletrados. Segundo la música negra fue introducida por los esclavos africanos que acompañaron a los colonizadores europeos desde las primeras épocas de la conquista. Tercero la música religiosa de pequeños y amplios formatos fue introducida por los misioneros católicos.

En cuanto a la presencia de los Instrumentos musicales en esta región han sido la guitarra, el arpa y el piano los principales instrumentos de este grupo cultural, se le atribuye a Cabello Balboa el que trajo una vihuela; a Samuel Fritz se le concede la introducción del violín en la región oriental. Así como también la difusión de repertorios musicales se les atribuye al grupo eclesiástico conformado por sacerdotes de varias órdenes religiosas, especialmente Dominicanos, Jesuitas, Franciscanos y Agustinos, los mismos que tenían la tarea de evangelización y educación.

Dentro de este tema cabe señalar que los religiosos Fray Jodoco Ricke y Fray Francisco de Morales fundaron por el año 1555 el Colegio de San Andres destinándolo a la educación de los naturales (indios) e hijos de los españoles. Al principio no se enseñaba más que la doctrina cristiana, la lengua castellana la música y el canto, siendo Gaspar Becerra y Andrés Lazo los primeros maestros españoles que enseñaron el canto gregoriano y polifónico y a tañer chirimía, flauta y tecla.



Desde el principio se puso de manifiesto las aptitudes de los indios para la música y para el canto, que al cabo de poco tiempo los indios estuvieron capacitados para dirigir la enseñanza en el Colegio, considerándose los nombres de los siguientes indios, así podemos mencionar a Diego Gutierrez Bermejo, indio para maestro de canto, tañido de teclas y flautas; Pedro Díaz indio para profesor de canto, de órgano y tañido de flautas, chirimía y teclas; Juan Mitima indio de Latacunga perito en canto y tañido de flautas y sacabuches; Cristóbal de Santa María indio de Quito especialista además de los instrumentos citados de trompetas y canto. Tal fue la habilidad de los indios que en un informe de 1568 del Colegio de San Andrés dice “De aquí se ha enchido la tierra de cantores y tañadores desde la ciudad de Pasto hasta Cuenca” (Carlos A Coba) Certeramente se sabe que varios motetes, canzonetas y misas fueron compuestos en la catedral de Quito ya desde el siglo XVI.

No es posible documentar las variedades musicales indígenas de la etapa colonial -y peor aún de fechas anteriores-, así como precisar el momento en que se produjeron aculturaciones y sincretismos musicales entre las manifestaciones indígenas, negras y europeas, las mismas que dieron como producto el aparecimiento de nuevas danzas y géneros en estos territorios, (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), algunos de los cuales, en una dinámica continuidad de mutación, modificación, descontextualización y refuncionalización, se conocen hasta la actualidad, denotándose una clara incidencia de la música popular europea, mientras que el sanjuán, la tonada, el danzante y el yumbo destacan más el influjo indígena, debido sobre todo, al uso de la escala pentafónica.

El intento por establecer a la academia como el principal gestor de desarrollo musical del país, pese a existir desde las primeras décadas de la Colonia, no ha tenido la fuerza suficiente como para imponerse a los procesos de



generación musical popular espontánea, tal como ha sucedido en otros países, y resulta muy complicado diferenciar a los actores de una tendencia y de otra, más aún cuando en la gran mayoría de casos, un mismo sujeto alterna su participación entre ambas. Ello se confirma cuando los músicos formados en centros educativos especializados, son quienes han contribuido poderosamente para sincretizar los diversos componentes culturales, sirviéndose para ello sobre todo de la música popular y dejando en un segundo plano el cultivo de las formas "universales", características que hasta hoy se mantienen.

3.2. Análisis musical en el mestizaje.

Luego de la llegada de los europeos a América se produce un cambio radical en la historia de este continente, los conquistadores utilizaron la estrategia tan bien escogida de invadir la cultura indígena al infringir en su música, es decir en las grandes agrupaciones orquestales y en los sistemas musicales asociados a los grandes rituales estatales que congregaban a varias comunidades la misma que contenía especiales características para cada celebración sea esta de carácter religioso, guerrero, de trabajo de siembra y cosecha; de nacimiento y en los funerales; presentando diversidad de melodías, ritmos, ritos, danzas, cantos, instrumentos etc. : Sin embargo, 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 tradujo 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, hubo un dinámico intercambio cultural, y esto se demuestra a través de todo un proceso musical.



El europeo del siglo XVI en su afán de conquista, describió a los sonidos asociados a la ritualidad indígena como "música demoníaca", negativa ("música horrible, destemplada") o carente de elementos desarrollados o positivos ("música lúgubre, primitiva, carente de polifonía, de contrapunto y armonía"). De ahí que las melodías y danzas indígenas fueron en su mayoría prohibidas por las autoridades religiosas católicas, e incluso algunos instrumentos de carácter ritual fueron destruidos. Cabe mencionar como ejemplo la narración de " Bernal Diaz 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. Es decir representa gráficamente esta confusión de juicios estéticos, morales y religiosos propios del soldado en guerra, al referirse al enemigo.

La rica cultura musical existente en América no fue comprendida ni respetada por los conquistadores europeos como: las complejas polifonías multiorquestales, el uso de la disonancia, y el manejo tímbrico de "melodías fantasmas", así como los intervalos sonoros manejados por los indígenas que no se ajustaban a las escalas musicales europeas estos fueron ejemplos desconocidos por la cultura de los conquistadores.

Tanto la Arqueología como la Tradición oral-auditiva han sido, y siguen siendo los recursos que han favorecido el estudio de la música prehispánica ejemplo de esto tenemos en el resultado de estudios realizados en innumerables instrumentos de viento como flautas con detalles de formas antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, etc, en los que se pueden obtener gamas de sonidos musicales que incluyen distancias de semitono e inclusive se pueden producir distancias mas pequeñas, lo que permite pensar que los indígenas debieron hacer uso de sistemas microtonales en su música, siendo todavía objeto de estudio, al igual que la pentafonía prehispánica como sistema musical exclusivo utilizado por los indígenas.



Otra premisa, para entender las diferencias entre músicas americanas y europeas radica en el uso de los instrumentos de cuerdas, fundamentales en Europa e inexistentes en América prehispánica. Para el europeo, la música estaba basada principalmente en las posibilidades melódicas de laúdes, guitarras y violines, y en sus posibilidades de combinación de varias melodías coordinadas en el pulso, pero independientes melódica y rítmicamente, dando como resultado la polifonía europea. Las flautas americanas, en cambio, se adaptaron en agrupaciones al unísono, reunidas en competencias de evitar la coordinación, dando como resultado la polifonía americana. La polifonía de tipo europeo no se conoció en América, así como la polifonía de tipo americana no se conoció en Europa.

La introducción de las cuerdas en América, con sus correspondientes atributos de producción y manejo de sonidos, abre un mundo de posibilidades que genera una gama de instrumentos nuevos, como ejemplo el charango en el Área Andina, e incorpora otros sin mayores cambios, como el arpa, los violines y la guitarra. También se forman orquestas compuestas por diferentes tipos de instrumentos (no como en las flautas) que se dividen los papeles entre instrumentos melódicos y armónicos. Por ejemplo la orquesta típica de los quechuas en Perú incluye dos violines que cantan la melodía en terceras paralelas, y un arpa que realiza el acompañamiento al modo del bajo continuo europeo pero andinizado. En muchos casos las cuerdas heredaron las funciones de las flautas, como ocurrió entre las queñas y los violines en las orquestas quechua, por ejemplo. En otros casos, se dio un cambio de tambor a guitarra; aquí las funciones que se traspasan son las de acompañamiento de la voz. De hecho, los quechua nombraban a las guitarras y vihuelas como tinya (tambor).

La incorporación de otros instrumentos, tales como la flauta y el tambor español, la marimba africana, o las posteriores incorporaciones de la banda militar, no han tenido influencias tan drásticas ni generalizadas como la de las cuerdas. Pero además de los instrumentos musicales, las técnicas de



composición e interpretación nuevas también fueron incorporadas al léxico musical local. Los misioneros encargados de convertir a su fe a los habitantes de este continente se dieron cuenta que la música era la base de su religión, e hicieron uso de ella. En los Andes, donde existían al momento de la conquista los sistemas musicales más desarrollados, se establecieron escuelas de música con resultados sorprendentes: la cultura musical de tipo europeo se difundió de un modo muy rápido y eficiente, dotando de orquestas y coros a pueblos muy distantes en poco tiempo.

Es sorprendente ver con cuanta facilidad los indígenas aprendían un sistema musical que les era extraño, hasta el punto que a los pocos años ya estaban componiendo villancicos, música polifónica en cuatro partes, misas y otros trabajos litúrgicos. Los ejemplos son innumerables: en 1538 Tlaxcala tenía un coro indígena cantando los "mejores motetes polifónicos", y un indígena compuso una completa misa "atestiguada por los mejores cantantes españoles"; en Guadalajara, hacia 1569, la música polifónica era cantada y acompañada por chirimías y flautas, y "los Indios encuentran todo esto extremadamente atractivo", "vienen de grandes distancias para escucharla, y trabajan duramente para aprenderla y ser diestros en ella". En Perú ocurrió lo mismo, y ya en 1560 había en Cuzco una orquesta de flautistas indios "que podían tocar perfectamente cualquier pieza polifónica puesta delante de ellos".

Esta facilidad por aprender lo nuevo tiene que ver con las coincidencias entre los sistemas musicales europeo y americano. Los comentarios europeos que indican aceptación de códigos sonoros son testimonio elocuente de tales coincidencias. Encontramos, por ejemplo, relatos españoles que confiesan que la música Azteca les comunicaba tristeza, alegría y otras emociones básicas, tal como los aztecas las concebían y expresaban en palabras, pese a no entender la lengua nahuatl en que se cantaba. O la referencia de Francisco López de Gómara quien, en 1552, escribía que la orquesta azteca "sonaba bien y placenteramente", o la



condescendiente opinión del Padre Gumilla al referirse a los indígenas del noroeste Argentino que hacían música "mas acorde de lo que podía esperar ni creer de gente silvestre"

Un aspecto que causó admiración al europeo fue encontrarse con registros semejantes a los occidentales (contralto, soprano, tenor y bajo) en las orquestas de flautas, especialmente en los Andes Sur. Este concepto estaba recién formalizándose en la Europa del 1500, y despertó el comentario de muchos cronistas, como Garcilaso de la Vega en Cuzco c 1550; "como un conjunto de violas, las antaras vienen en varios registros".

Con cierta frecuencia encontramos en los documentos coloniales tempranos relatos que hacen referencia a una cierta "armonía": Ejm "traían unos cañoncitos de plata alternativamente puestos a manera de órgano... que hacen una suave armonía" (Orsúa y Vela 1622, Potosí) "En vez de órganos ellos usaban flautas tocando en armonía, y el sonido semeja al de un órgano de tubos por el gran número de flautas sonando simultáneamente" (Molinía). La referencia al órgano, como el instrumento que más se parecía a las orquestas de flautas americanas, nos indica también una valoración positiva que se puede entender como coincidencia de escalas y consonancias al modo español. Estas coincidencias también se perciben en los ejemplos de músicas incas o Aztecas trascritas a notación europea en las nuevas escuelas de música de la época, lo cual indica una similitud de ciertas escalas, fórmulas rítmicas y giros melódicos.

Pero además encontramos coincidencias en los sistemas armónicos de la música, un tema que tradicionalmente se ha postulado como exclusivo del desarrollo europeo posterior al 1600. Como hemos mencionado, música mesoamericana y andina revelan un indiscutible sentido armónico latente en base a fórmulas cadenciales básicas, concordante con la aparición de conceptos de armonía en las flautas múltiples mesoamericanas quinientos años antes que en Europa. El conocimiento armónico tal vez no estaba explicitado ni sistematizado, si bien algunos investigadores piensan que los



aztecas sistematizaban concientemente la modulación. El profundo conocimiento de la serie armónica de los sonidos y de las leyes de consonancia y disonancia de nazcas, teotihuacanos y mexicas implica un sistema musical probablemente más desarrollado en esos temas que en la Europa de esos períodos.

Las disonancias, que en Europa anterior al 1900 fueran permitidas sólo como excepción y con un elaborado sistema de preparación y resolución, forman parte de un importante conocimiento andino y mesoamericano. Asimismo, las indicaciones de dinámica (aumento de huehuetls) en la música Azteca aparecen un siglo antes de que Giovanni Gabrielli desarrollara en Europa los primeros signos para denotar este rasgo musical.

Desconocemos la real magnitud del desarrollo musical azteca e inca, lo cual impide entender a ciencia cierta los aspectos que se traspasaron a la música mestiza. Sin embargo aparece como un aporte americano al mestizaje musical la utilización de las cuerdas como instrumento acompañante de tipo armónico. A diferencia de la música europea de la época, que utilizaba las vihuelas, laúdes y demás instrumentos de cuerda como instrumentos polifónicos (es decir, para producir varias voces tejidas en una trama concordante), el indígena los utiliza en acordes o charango, que toca puros acordes, y el uso mestizo, que privilegia la melodía y el rasgueo para reproducir la armonía latente a su música.

Las vihuelas, guitarras y mandolinas al ser indianizadas pasaron a ser vehículo de un acompañamiento puramente armónico, tendencia que se revela hasta hoy como una diferencia entre el uso aymara del contrapunto. El acorde rasgueado que acompaña al canto y que hoy aparece como una base de toda la música popular mundial, es un aporte indígena que ha permanecido ignorado debido a lo sutil y poco destacado de su traspaso, de un modo tan propiamente americano.



Un último elemento a destacar en el tema del mestizaje musical es el de la supervivencia de elementos prehispánicos. Como en otros aspectos, aquí también faltan antecedentes para poder perfilar un cuadro general. La música es uno de los elementos más estables de la cultura, como se comprueba en muchos de los ejemplos que hemos revisado de rasgos musicales prehispánicos que sobreviven, no sólo en grupos indígenas aislados, sino también en lugares más o menos mestizados.

La música de los grupos indígenas que habitan lugares remotos y aislados ha permanecido estable en su propia dinámica. Pero también se conservan tradiciones muy puras y de una enorme complejidad en lugares densamente poblados y cercanos a las grandes urbes contemporáneas, como es el caso de los "bailes chinos" de Chile Central, quienes conservan su sistema tímbrico, orquestal y de rituales con polifonías multiorquestales en plena vigencia y cuya relación con el pasado prehispánico está comprobada por el hallazgo de instrumentos de idéntico sonido y factura de hace setecientos años o más, y cuya pervivencia se explica solamente por la tenaz fuerza de su tradición.



Capítulo IV

Instrumentos Musicales Andinos

4.1. Instrumentos musicales: generalidades

4.1.1. La Voz

4.1.2. El Aravicu

4.1.3. Arahui

4.1.4. Huahuaki

4.1.5. Kashua

4.1.6. Taki

4.1.7. Hayllis

4.1.8. Jahuay

4.1.9. Masalla

4.2. Instrumentos Andinos una manifestación de la cultura autóctona.

4.3. Principios Ordenadores

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

4.3.1.1. Machos

4.3.1.2. Hembras

4.3.2. Instrumentos de atracción o ahuyentadores

4.3.2.1. Atracción

4.3.2.2. Ahuyentadores

4.3.3. La tristeza y la alegría.

4.3.3.1. Llanto y Canto.

4.3.4. Protección, resguardo-ataque, rapto destrucción, castigo.

4.3.4.1. Protección.

4.3.4.2. Ataque, rapto, destrucción, castigo.



4. Instrumentos musicales andinos.

4.1. Instrumentos musicales.

La América precolombina estaba poblada por culturas muy evolucionadas. En Mesoamérica habían logrado un alto grado de desarrollo, tal como lo evidencian los sistemas de numeración, la escritura, el calendario, la arquitectura, etc., legados culturales que son parte del patrimonio de la humanidad; Igualmente sucedió con la música sólo que con la particularidad de que ésta es la parte intangible de la cultura, existe mientras se ejecuta o suena, es parte integral de una expresión total de una sociedad dinámica, no es únicamente una secuencia de sonidos organizados, tiene fuerte arraigo en la psicología humana, tanto del que la produce (músico) como del que la percibe (público), ya que en ella están involucrados efectos salvadores, maléficos, sanadores, lenguajes, conductas, actitudes, sentimientos etc.

4.1.1. La voz.

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

En América indígena, como en el resto del mundo, la voz humana fue el instrumento musical más importante; y su característica principal se destaca más en su connotación que en su aspecto sonoro; es así como al canto se



le relacionaba con la poesía. En los Andes se acostumbraba que las mujeres canten usando una voz agudísima, y los hombres una voz muy grave. En el Templo de las Vírgenes del Sol, en Cuzco, había un sector especial llamado Taquiaclla ("música escogida") para niñas de entre nueve y quince años escogidas en todo el imperio por su belleza física y vocal, además que eran invitadas a tocar la flauta en los banquetes, matrimonios y festividades de la corte.

Según Mario Godoy en su obra Breve Historia de la Música del Ecuador, sostiene que para entender los cantos ancestrales y la música del Ecuador, conviene conocer la "oralidad", Se entiende por oralidad a toda sonoridad musical; siendo los ejes de la música de espacio oral los siguientes:

- ▮ Causalidad instrumental. Son formas reservadas al uso, según la edad, sexo, trabajo determinado o cuerpo profesional.
- ▮ Finalidad inmediata y explícita de la música, como género oral. Procede de la voluntad de conservación del grupo social en el que se produce. Así tenemos: cantos rituales, guerreros, festivos, etc.
- ▮ Cantos de circunstancia, personales: amor, dolor, colectivos, cantos para la liberación, de los oprimidos, espirituales negros Etc.

Antes de la llegada de los españoles, en el actual territorio ecuatoriano, varios señoríos étnicos tenían su propia lengua así: el sarancé, cañari, puruhay, colorado, cayapa, 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 el canto.

Para tener una mejor idea de lo que fue el canto de nuestros ancestros, citaremos el siguiente registro de canciones:



4.1.2. El aravicu o aravec.

(Aravico, arawij, arawikuj, arawikus, arahuikukuna).

Según Glauco Torres Fernández: Los himnos sagrados, compuestos generalmente por sacerdotes, que eran al mismo tiempo, arawikus (Arahuikukuna) y algunas veces por los propios monarcas, invocaban a Tijsi Wiraqucha, el Sol, el 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 Tawantinsuyo.

En época de dominación incásica (1487- 1534) seguramente el aravicu “aravec” fue el encargado de perpetuar la historia y las tradiciones del pueblo, especialmente de los pueblos desarraigados, trasplantados, ellos expresaron en cantos, la alegría, la tristeza, la inconformidad, el desarraigo.

Juan León Mera menciona a 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).

4.1.3. Arahui (Arawi, Yaraví).

Género de poesía de la literatura Kichua. El arawi por razón de su propia etimología, era el nombre con que se conocía todo verso, o toda canción. Tenía su origen en el verbo aráwiy (Arahuina), que significaba versificar y por aravicu se conocía al versificador, esto es el poeta. Posteriormente se conoció con este nombre (arawi) a una manera de poesía amorosa en su expresión más pura; aunque también abarcaba



motivos ajenos al amor, y daba cabida a la alegría. A diferencia del Yaraví Colonial que solo reconocía la tristeza como contenido.

4.1.4. Huahuaki (Wawaki).

Género de poesía kichua. Este género, de sabor peculiar, se cantaba en forma dialogada. El amor frívolo, el ingenio aguzado por el afán galante del hombre y la posición de apariencia defensiva de la mujer le daban vida. Un coro formado de individuos de un sexo indicaba el canto y era respondido por otro del sexo opuesto. Una característica del Wawaki era su estribillo breve que a manera de exclamación se repetía detrás de cada verso dándole belleza al conjunto. El wawaki se cantaba principalmente en las festividades consagradas a la Luna o durante las épocas en que había que cuidar las sementeras de la incursión de los animales dañinos. Así, al borde de los maizales se reunían los jóvenes de ambos sexos y se esparcían con los cantos de la qhashwa (kashua) y el wawaki.

4.1.5. Kashua (Ghashwa).

Género de poesía kichua. Era el canto y la danza de la alegría. Buscaba motivos con modalidades festivas. Jóvenes de ambos sexos, reunidos en las fiestas o por las noches junto a las sementeras, danzaban en ruedo y cantaban los versos de la ghashwa al son de la quena, el wankar- tambor y la antara-zampoña.



4.1.6. Taki (Taqui).

Canción canto tambor. El taki estilo de verso cantado, era seguramente el que mayor amplitud temática gozaba. Forma sustantiva del verbo tákiy (takina cantar componer versos, arrullar)-cantar-, podía expresar cualquier emoción o cualquier sentimiento, o simplemente algún signo o virtud de la naturaleza.

Taqui.- Es la forma infinitivo del verbo cantar o bailar. Taquiq es el bailaror, o el que canta y hace bailar a los demás. Con el tiempo la palabra taki se ha modificado, ahora, es definida únicamente como: “canción, canto”.

4.1.7. Hayllis (Huaylli, jailli, ayllu).

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

4.1.8. 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!, que da ánimo o vivifica.



4.1.9. Canto del Mashalla (yernito).

Etimología quichua, canto ritual del matrimonio, tinquinacuy o casaray de los Andes ecuatorianos. Sus estrofas fueron una larga letanía que enumeraban los deberes conyugales. En épocas pasadas sus estrofas eran cantadas por la madre de uno de los contrayentes, o un cantor o cantora, quien con o sin acompañamiento musical y en representación de los padres y padrinos iniciaba la fiesta de la boda con el canto del Mashalla, primero el cantor saludaba a los presentes y procedía el canto aconsejando a la novia y al novio. Al final de cada estrofa, los acompañantes en coro cantaban: Mashalla mashalla, cachunlla, cachunlla (yernito, yernito, nuerita, nuerita). El número de estrofas de ésta canción fue indeterminado, sobrepasando el centenar. La letra paulatinamente fue perdiendo su idioma original y se lo cantó intercalando versos en quicha y versos en español. En las provincias centrales del Ecuador hubo hábiles violinistas y arpistas, quienes interpretaban y entonaban este canto ritual.

4.2. Instrumentos andinos, una manifestación de la cultura autóctona.

Las antiguas culturas andinas han dejado su huella que es perceptible en la actualidad no sólo por los descubrimientos arqueológicos y antropológicos sino por las manifestaciones populares que muestran un pasado que hoy continúa siendo evidente.



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca –Quipa de cerámica blanca (tolita)

La música andina está vigente y en constante innovación, El indígena ecuatoriano busca vivir en armonía con la tierra o Pacha Mama que Según Federico Aguiló esta expresión es aymaro quichua, es una fuerza vital de la naturaleza, puesto que ella proporciona al hombre todo lo necesario para su sustento, y brinda los materiales mas variados para la fabricación de los instrumentos musicales, ya que este arte desde épocas prehispanicas abarcó todos los aspectos , ya sea en la vida o en la muerte; no se conoce a ciencia cierta quienes los ejecutaban, y que alcances realmente llegaron a tener como funciones ya sean rituales, religiosas o festivas. Lo que si se sabe es que nuestros antepasados llegaron a ser expertos conocedores de la acústica orgánica, lo que se puede demostrar en la gran gama de instrumentos musicales encontrados.

También los indígenas consideraron que los instrumentos musicales fueron un regalo de los dioses, y a su vez estos instrumentos fueron el medio de acercamiento o comunicación con la divinidad, en este contacto se han



fabricado una infinita variedad de instrumentos sonoros musicales los mismos que han sido clasificados en base a diferentes criterios, cada uno con un valioso aporte, por lo cual me parece interesante citar, la clasificación dada por Mario Godoy en su obra Breve Historia de la música del Ecuador:*

4.3. Principios ordenadores.

Para el observador occidental el mundo sonoro andino está gobernado por múltiples sistemas de oposición:

1. Pareado: macho-hembra;
2. Atracón 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; etc.

Las cuatro primeras categorías son verbalizadas por el indígena de los Andes ecuatorianos, las restantes no lo son.

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

En el pensamiento de los músicos andinos, los instrumentos musicales se dividen en pares, macho-hembra. Existe un contexto de



oposición. 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, lo femenino es tranquilo, envolvente, arrullador, inocente, ingenuo, maternal.

4.3.1.1. Machos.

El bombo o abanga, los tambores, por su sonido ronco (grave), son machos. El “ayllacu” (flauton de sonido grave), es macho. La quena es macho.

4.3.1.2. Hembras.

La guitarra, el requinto, el bandolín, el charango, el violín (cordófonos transculturizados), por su sonido, dulce (arrullador), incluso por su forma son hembras, a veces son adornadas en la cabeza (clavijero), con pequeñas cintas, en los adornos predominan los colores del arco iris, especialmente el rojo y amarillo.

Las flautas o rondadores, por sus sonidos graves o agudos, 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).



4.3.2. Instrumentos de atracción o ahuyentadores.

4.3.2.1. Atracción.

El rondín o armónica (transculturizado), es un instrumento muy apreciado por los indígenas de los Andes, es considerado mágico, para atraer a las mujeres. Igualmente 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 la garrocha o garrucha (sonajero), atraen a las solteras y amigos, son instrumentos usados en la fiesta de carnaval.

4.3.2.2. Ahuyentadores.

Los chilchiles, sonajeros, campanas, sirven para ahuyentar a los espíritus malignos y para evocar a los espíritus del bien. Son usados por los curanderos en la "limpia".

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

Gracilazo y Guamán Poma, en sus crónicas mencionan que los tambores (runa tinya) hechos con la piel del vientre del enemigo muerto y mucho



mejor si el enemigo era de alto rango, al “llamado” (sonido del tambor), de su jefe, se alejaba al enemigo.

Los cronistas también consideran que estos instrumentos servían para alejar el granizo, la helada, o los peligros de los eclipses de sol o de la luna, 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 servía para ahuyentar y destruir al enemigo.

4.3.3. La tristeza y la alegría.

4.3.3.1. Llanto y canto.

El dicho “boca dulce y corazón amargo” (Mishqui simi, jayacshungo), sintetiza la psicología del indio, las sucesivas dominaciones, la explotación, la injusticia lo han vuelto triste, para evadir esa realidad, y encontrar la alegría, el indígena se refugia en la fiesta, en la borrachera; la risa es el cause para la ironía y el sarcasmo. En la música y el canto, a plenitud se traducen o afloran estos sentimientos. Sin duda, el mejor instrumento musical para expresar los estados de ánimo, es la voz humana.

Varios cronistas de la época colonial y autores contemporáneos, se refieren al “llorar cantando” (yupakuy), de los indígenas, este es un rito de intensificación, culto a los antepasados, sirve para mantener los lazos



entre el muerto y los vivos, costumbres hasta ahora vigente en algunas provincias andinas.

El indígena, difícilmente dirá este instrumento musical es para música alegre y este otro para música triste, todo dependerá del contexto, la circunstancia, el rito. Hay en sus repertorios “tonos tristes” o “tonos alegres”. En todo caso, es una creencia generalizada, decir que la música que se interpreta con flautas elaboradas con huesos de animales (cóndor, llamingo) o en “canilla de muerto”, (huesos largos de un ser humano), son yaravíes para llorar; o música triste. Los músicos mestizos mayores, dicen que hay un documento jurídico, de inicios del siglo veinte, por el que se prohibió el uso, o la interpretación de la música, con dulzainas, o flautas de canilla de muerto; ¿ la razón?, porque se cree que estos son instrumentos musicales tristes, que incitan incluso al suicidio.

4.3.4. Protección, resguardo-ataque, rapto destrucción, castigo.

4.3.4.1. Protección.

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

4.3.4.2. Ataque, rapto, destrucción, castigo.

En la mitología chimboracense, es muy común la cita del cóndor raptor de guambras



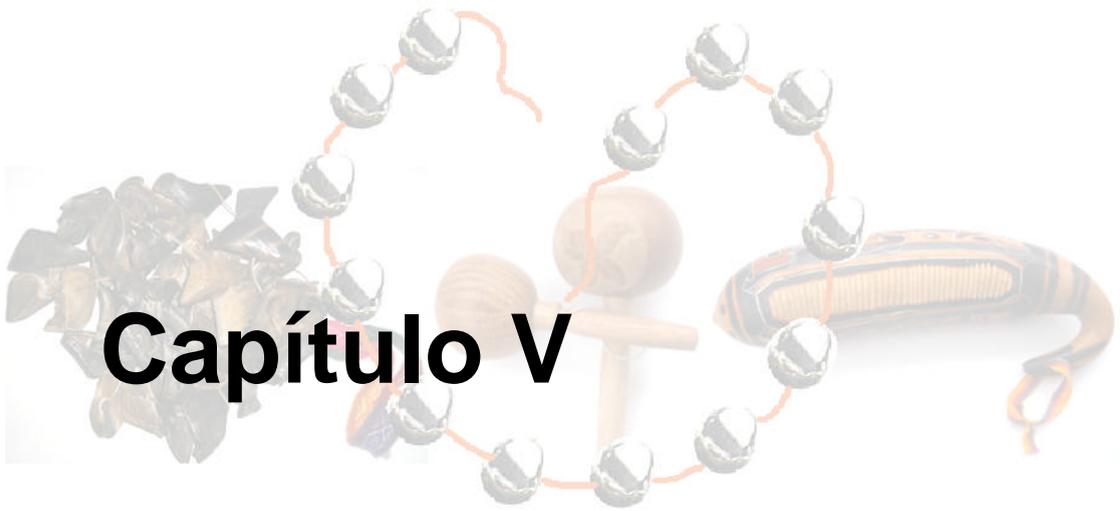
doncellas, animal que simboliza al “guambra” (joven) que baila y toca el rondador mejor de lo que tocan todos. La atracción que ejerce a las mujeres, es para “atacar”, “raptar”, para “comer carne cruda”. El factor sexual masculino es “animalizado”, está simbolizado en el ave de rapiña.

Los cuentos chimboracences 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”.

Los caracoles marinos (churos), y algunas clases de bocinas o pututos (trompetas), se creía que por su intensidad sonora (volumen), además de su función convocante, tenían una fuerza sobrenatural, hasta destructora; atemorizaban al enemigo y enriquecían el armamento de los hombres.

Otra forma de clasificación de los instrumentos musicales es la que realiza el etnomusicólogo Carlos Coba en su obra Instrumentos Populares Registrados en el Ecuador, es un importante estudio que lo publica en dos tomos (el I tomo 1981 y el II Tomo en 1992). En su obra Coba usa la clasificación alemana para dividir a los instrumentos musicales del Ecuador en Idiófonos, Membranófonos, Cordófonos, y Aerófonos*, Obviamente este estudio es profundo, el mismo que esta basado en investigaciones, noticias de cronistas y viajeros, datos de la estructura y función de construcción de los instrumentos, ejecutantes etc. Al ser este tema parte de mi tesis, pretendo mencionar en mi trabajo un pequeño extracto o resumen de esta gran y profunda obra, a manera general resaltaré esta clasificación y destacaré los instrumentos que hasta hoy son con frecuencia usados en lo que conocemos como música andina de la Sierra ecuatoriana.



Capítulo V

Instrumentos Idiófonos

- 5.1. Antecedentes Históricos
 - 5.1.1 Clasificación General de los Instrumentos Idiófonos
 - A. De entrechoque
 - B. De Golpe
 - C. De Sacudimiento
 - D. De Pisón
 - E. Raspadura
- 5.2. Características de los Instrumentos Idiófonos más representativos.
 - 5.2.1. Sonajeros de Semillas.
 - 5.2.2. Sonajero de Uñas.
 - 5.2.3. Chilchil Sonajeros.
 - 5.2.4. Campanas metálicas.
 - 5.2.5. Maracas.
 - 5.2.6. Litófonos.
 - 5.2.7. Marimba.
 - 5.2.8. Tuntui o Tunduli.
 - 5.2.9. Guiro.



5. Idiófonos.

5.1. Antecedentes históricos.

Se dice que en los momentos de euforia, el hombre primitivo debió palmotear, brincar o saltar rítmicamente, y sus adornos (collares, de semillas secas, pepas, conchas, uñas, dientes de animales, narigueras, pectorales, tincullpas, etc.) tal vez sin saberlo se convirtieron en instrumentos conocidos ahora como instrumentos musicales idiófonos. Del ritmo de la naturaleza el hombre derivó el ritmo musical. La música de la época aborígen, en sus inicios 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.⁴⁵



⁴ GODOY Aguirre Mario, Breve Historia de la Música del Ecuador

⁵ COBA Carlos Alberto, Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador Tomo I II



Existe una gran gama de instrumentos especialmente diseñados para dar sonoridad o llevar el ritmo. Su variedad es muy grande, diferenciándose de una zona a otra y de una época a otra. Los sonajeros conformados por racimos de semillas, de cápsulas frutales, dientes, pezuñas animales u otros materiales son conocidos desde épocas tempranas hasta hoy, normalmente asociados al movimiento corporal y a la danza. Danza y música son inseparables en América y ello explica el que la gran mayoría de los instrumentos indígenas y no sólo aquellos que marcan ritmos se asocien de una u otra forma a la danza. Los movimientos de la danza regulan el ritmo y dinámica del sonido, y éste coordina y regula la intensidad de los movimientos.

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

5.1.1. Clasificación General de los Instrumentos Idiófonos.

A. De entrechoque

1. Palos- Lanzas
2. Bastones
3. Ramas de árboles

B. De golpe:

1. Tronco hueco con hendiduras: Tuntui o Tunday
2. Marimba
3. Triángulo
4. Litófonos

C. De sacudimiento:



1. Sonajeros de uñas
2. Sonajeros de cápsulas frutales
 - 2.1. Shakap
 - 2.2. Makich
 - 2.3. Chilchil
 - 2.4. Cascabel
3. Sonajero de Metal
4. Sonajero de calabazas: disecadas las pepas, el interior sirve de percusión
5. Sonajeros de puros
6. Sonajeros tubulares
 - 6.1. Alfandoque
 - 6.2. Guazá
 - 6.3. Maracas
7. Cascabeles de bronce

D. De pisón:

1. Lanzas y/o Bastones

E. Raspadura:

1. Mandíbula de animal
2. Guiro



5.2. Características de los Instrumentos idiófonos más representativos.

5.2.1. Sonajeros de Semillas.

Son instrumentos idiófonos de sacudimiento, son contruidos con semillas de nupi (fruto no comestible de la Amazonía), son atadas a una reata a través de piolas, formando sartas, de la cantidad de sartas dependerá la utilidad que se dé luego al instrumento, ya sea para las caderas (Makish) o tobillos (Shakap); generalmente son adornadas con alas y cuerpos de insectos, los mismos que al sacudir producirán un agradable sonido uniforme, cuyo rango sonoro va de medios a agudos; adornan cualquier ritmo y danzas con percusión.



Fotografía Instrumentos de Rodrigo Covacevich –Sonajero de semillas



5.2.2. Sonajero de Uñas.

A esta variante de sonajero se le conoce con el nombre de Chacchas, generalmente usados en los grupos de música de proyección folklórica. Se suelen tocar por pares, y se construyen a partir de pezuñas de animales (cabrito, oveja, cerdo) que se enzarzan en manojos cosidas en tiras de reatas de colores. Se tocan a modo de sonajas, haciéndolas chasquear unas contra otras lo que provoca un sonido muy particular.

Son empleadas en numerosos bailes y ceremonias como acompañamiento rítmico de las bandas andinas y su existencia se remonta a culturas preincaicas.

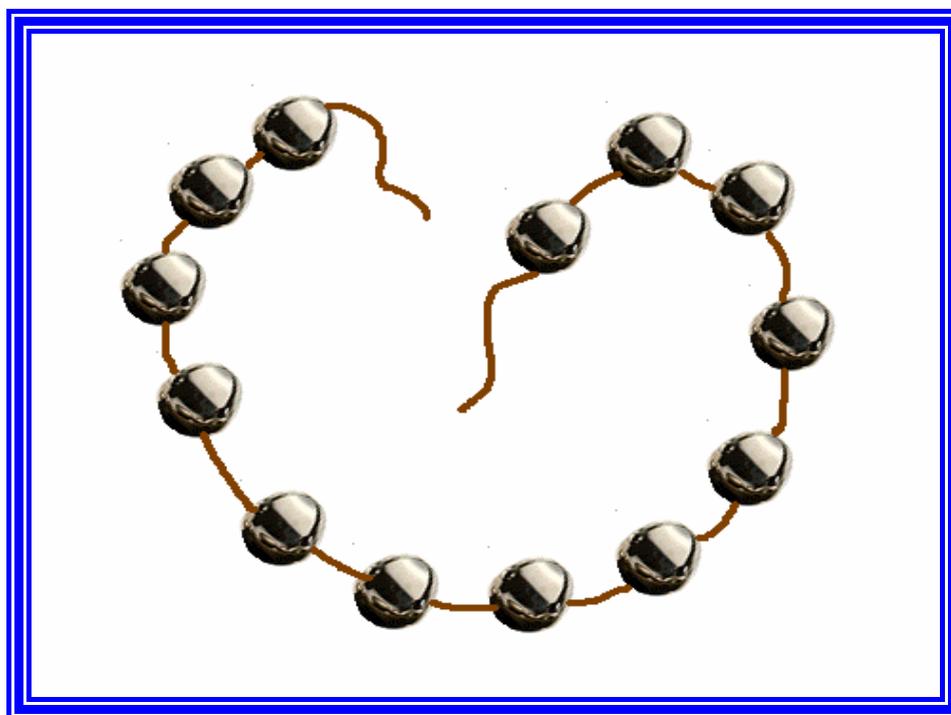


Instrumento fabricado por Luis Gonzales – Sonajero de uñas



5.2.3. Chilchil Sonajeros.

Los numerosos tipos de sonajas metálicas de los Andes están más bien asociados al movimiento. Los chilchiles, especies de sonajas y cascabeles que producen gran ruido ya sea de bronce y oro, los mismos que eran utilizados por los indígenas en los tobillos, y en las rodillas, portando al mismo tiempo una especie de cetro en la mano izquierda, cuyo extremo superior es un conjunto de cascabeles. Durante el baile, por medio de movimientos de los brazos y ciertos golpecitos en los muslos, producían agradables y diversos ritmos. Otros tipos de sonajeros, campanillas y cascabeles metálicos adosados a la vestimenta y a los adornos corporales son comunes en diversas culturas de los Andes centrales y meridionales. Hermosos cascabeles de oro estaban incluidos entre las pertenencias sagradas de los soberanos aztecas e incas.





5.2.4. Campanas metálicas.

Las grandes campanas metálicas nos refieren 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 que encontramos en toda el Area Surandina.

Existían, incluso, sonajeros asociados al movimiento del viento como ambientación sonora. Es el caso de las campanillas atadas en 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.

5.2.5. Maracas.

La maraca (de mbaracá, en guaraní) tiene una dispersiónpancontinental. Su origen, según los estudios de C. G. Izikowitz parece estar en Centroamérica, desde donde se dispersa al resto del continente en íntima asociación al chamanismo. Su sonido, caracterizado por golpes simultáneos y continuos, los mismos que al ser prolongados en el tiempo lo hacen ideal para la obtención de otros estados de conciencia asociados al chamanismo. Su forma tradicional es una calabaza llena de piedrecillas o semillas (pepas de achira) que acompaña las largas sesiones del chamán quien, generalmente bajo los efectos de plantas psicoactivas, se comunica con la otra realidad.

Las maracas se solían tocar a los pies o pedestales de diversos recipientes cerámicos o de metal, de modo que el recipiente actuara de caja de resonancia. Estos recipientes debieron tener un efecto de sonoridad ambiental, los que seguramente fueron usados en ceremonias de ofrenda o libación ritual.



Otra clase de sonajero de semillas son las vainas silvestre gigante llamada la *chaucha*, que puede llegar a los dos pies de largo es secada al sol y luego se le llena con semillas o granos. En las melodías tradicionales andinas es usada como una maraca.

El bambú gigante que mide hasta seis pies llamado *palo de lluvia* produce un sonido hipnotizador y relajante como el de la lluvia. Se colocan decenas de palitos diagonalmente dentro del palo a través de huecos que se hacen en el bambú. Una vez puestos, se añaden pequeños granos secos, piedritas o semillas y se sella el bambú. Al voltear este hacia abajo, los granos caen y golpean los palitos atravesados produciendo un sonido curativo y místico.





5.2.6. Litófonos.

Instrumento de piedra, de entrechoque, utilizados por varias culturas ecuatorianas desde la época del paleolítico (12.000 años a.C.) Son piedras planas de diversos tamaños que generan sonidos diversos. Se colocan en conjuntos, ya sea colgada una al lado de otra desde sus escotaduras, o en forma circular. Al producir el entrechoque ya sea directo o por el viento emiten sonidos de diferentes tonalidades, considerándose un instrumento musical, aunque también podía cumplir con la función de alarma, ya sea para el clima o la caza, o cumplía con la función de ahuyentar malos espíritus. No sabemos si para nuestros músicos ancestrales este instrumento tenía alguna afinación específica o si se colocaban en cantidad de números exactos. Lo que si se puede apreciar es un sonido fuerte y dulce. En choques de más de dos piezas produce un corto acople de decibeles muy altos, el cual si se escucha de cerca produce alteraciones, “pulsaciones” en la parte occipital del cráneo. (tomado de la revista Yachac enero 06).



Fotografía Museo de la Universidad de Cuenca -Litófono



5.2.7. Marimba.

Es un instrumento idiófono de percusión, del grupo de xilófonos (Xylon=madera; Phonos=sonido), su dispersión en el Ecuador abarca Esmeraldas, los Cayapas, los awa coaquer, los Tsáchilas-Colorados de la provincia de Pichincha. La marimba mide aproximadamente 1,60cm de largo, consta de un teclado pentafónico, de 18, 24, o 30 tablillas de chonta, de diferentes tamaños que descansan sobre la tela de una corteza llamada damajagua y unos soportes llamados burros. Para lograr la resonancia de este instrumento, debajo de cada una de las teclas se acomodan tubos de caña guadúa, a manera de flauta de pan. La marimba es ejecutada normalmente por 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 teclas, con unas baquetas o bordones de chonta, cubiertas en las puntas con caucho.





5.2.8. Tuntui o Tunduli.

Este instrumento de percusión es de origen Shuar y Achuar. Su construcción es a base del tronco de un árbol selvático, el cual es ahuecado. Posee un sonido sumamente agradable al oído humano. Su registro sonoro va por los bandos medios y bajos.





5.2.9. Guiro.

Instrumento musical idiófono de frotamiento, conocido también como guacharaca, está elaborada de una calabaza alargada, o caña guadua; al un extremo se ha trazado unas hendiduras, en las que se raspa rítmicamente, con un pedazo de hueso. Es ejecutado pos grupos de música popular o de proyección folklórica





Capítulo VI

Instrumentos aerófonos

- 6.1. Antecedentes Históricos
 - 6.1.1. Clasificación de los Instrumentos Aerófonos
 - A. Aerófono Libres
 - B. Aerófono de Libre Interrupción
 - C. Aerófono de Válvula
 - D. Aerófono Vasculares con agujero
 - E. Instrumentos de Soplo Actuales
 - F. Hojas
 - G. Calabazas
 - H. Pitos con agua

6.2. Características de los Instrumentos Aerófonos más representativos

6.2.1. Flautas y Trompetas

6.2.2. Quena

6.2.3. Ocarina

6.2.4. Jarro Silvato

6.2.5. Flautas Dobles

6.2.6. Flauta Traversa

6.2.7. Pingullo

6.2.8. Chirimía

6.3. La Familia Pánica

6.4. Características de la Familia Pánica

6.4.1. El Rondador

6.4.2. La Palla

6.4.3. La Zampoña

6.4.4. La Antara



6. Instrumentos aerófonos.

6.1. Antecedentes históricos.

Esta palabra proviene del griego *aero*, aire; y *fono*, voz o sonido. Designación organológica dentro de la clasificación tomada de Victor Mahillon, y de Erick M, von Hornbostel y Curt Sachs, que dieron a los instrumentos musicales, cuya columna de *aire* es puesta en vibración con aliento para provocar su sonorización. El etnomusicólogo Carlos Coba A. basado en ese esquema clasificó a los instrumentos musicales populares del Ecuador de esta manera.

6.1.1. Clasificación de los instrumentos aerófonos.

A. Aerófonos libres

- ▶ Zumbambico
- ▶ Gemas
- ▶ Piedra voladora
- ▶ Látigo zumbador
- ▶ Cerbatana o bodoquera
- ▶

B. Aerófono de Libre interrupción

- ▶ Wawa



C. Aerófono de válvula

- ▶ Trompetas rectas: Bocina
 - i. Bocina de guadúa
 - ii. Bocina de huarumo
 - iii. Bocina de Illagua

- ▶ Caracol
- ▶ Cacho o Cuerno

- ▶ Trompetas compuestas:
 - a. Bocina de tunda
 - b. Bocina de churo
 - c. Bocina de Huasichi
 - d. Bocina Sigsazo
 - e. Bocina Turu
 - f. Bocina Quipa

D. Aerófono vasculares con agujeros

- ▶ Ocarinas (Antropomorfas, zoomorfas, totémicas, míticas, y otras)
- ▶ Silbatos (Antropomorfas, zoomorfas, totémicas, míticas, y otros)

E. Instrumentos de soplo actuales

- ▶ Flautas traveseras:
 - a. Tunda
 - b. Flauta de carrizo o zuro
 - c. Pinkui



- d. Peem y/o Puem
- e. Pinkui punu
- ▶ Flagelots:
 - a. Pingullo
 - b. Pífano
 - c. Chirimía
 - d. Bajía
 - e. Yakuch
 - f. Piat
 - g. Piapia
- ▶ Flautas de pan (rondadores)
 - a. Vegetales:
 - i. Rondadores de caballo chupa
 - ii. Rondadores deflores de taxo
 - iii. Rondadores de canutos de hojas de zambo
 - b. Arqueológicos:
 - i. Rondadores de barro cocido
 - ii. Rondadores de piedra
 - c. Actuales:
 - i. Rondadores de ocho canutillos
 - ii. Rondadores de quince canutillos
 - iii. Rondadores de veinte a treinta canutillos

F. Hojas

- ▶ Hojas de capulí
- ▶ Hojas de lechero
- ▶ Catlo de maíz
- ▶ Hojas de naranjo



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, etc.

6.2. Características de los instrumentos aerófonos más representativos.

El canto de las aves, el ritmo de la lluvia, el murmullo de las fuentes, el silbido del viento, fueron un fascinante concierto que motivó a los primeros habitantes a tomar dominio del aire, es así como surge el silbo. Hay un estudio realizado por Segundo Luís Moreno que indica haber escuchado cantos y gorjeos de aves oídos en la zona de las selvas que unen las provincias de Imbabura y Esmeraldas, los mismos que se han deducido ser la raíz de muchas melodías indígenas; como ejemplo el grafica el canto de un pajarillo llamado “cacique” en el que curiosamente gorjea fragmentos que tiene todo el carácter de otras tantas danzas indígenas lo que le llevó a demostrar a este musicólogo que el hombre imitaba a las aves.⁶⁷

⁶ Canto del ave Tomado del Libro Historia de la Música en el Ecuador de Segundo Luis Moreno pág 79

⁷ MORENO, Segundo Luis, Historia de la Música del Ecuador, pág 79



Ambos fragmentos se fundan en la escala pentafónica menor, y el primero tiene todo el carácter melódico-rítmico del “sanjuanito”, que es la danza indígena más generalizada en el país.

También los primeros habitantes descubrieron sonidos sobre algunas hojas de ciertas plantas que fueron utilizadas como instrumentos musicales aerófonos, ahora también lo usan pero en una forma más perfeccionada. Para poder producir sonidos en estas hojas es necesario doblarlas por el centro siguiendo la línea del pecíolo. En el área andina, entre las variedades de hojas usadas con este fin están: la achira, el capulí, el naranjo, catulo de maíz, lechero, palma de ramo, uña de gato, etc.

Otra clase de instrumentos aerófonos utilizados desde los primeros tiempos fueron algunos vegetales recortados como: el carrizo, tunda, bambú (guadúa), los mismos que por la acción del viento suenan. Estos instrumentos sonoros fueron perfeccionándose por acción del hombre, hasta alcanzar una infinita variedad de silbatos y flautas.

6.2.1. Flautas y Trompetas.

La instrumentación musical precolombina se destaca por estar compuesta principalmente por flautas, trompetas e instrumentos rítmicos.



“Las peculiaridades de estos instrumentos son una ventana abierta al proceso evolutivo del ser humano. Han sido herramienta y testimonio de las más básicas necesidades existenciales, así como de las más depuradas manifestaciones espirituales.” Gonzalo Ferrari

Las trompetas cortas, usadas generalmente para dar señales como el caracol marino que fue altamente apreciado en los Andes a pesar de que su rol musical fue siempre modesto. En la costa del Área Intermedia los encontramos hacia el 3500 a.C. generalizándose posteriormente hacia los Andes Centrales como parte de un intenso tráfico comercial.

Su importancia como objeto de valor simbólico fue enorme; en la entrada de los templos solían colgarse grandes caracoles marinos recubiertos de oro y aún más al sur, en la costa norte de los Andes centrales, hallamos la leyenda del mítico rey Naymlap, de quien se decía que llegó al Perú en su flota de balsas con un espectacular cortejo que incluía, antes que nadie, al "Pitazofi, su tocador de trompa de concha marina, instrumento muy estimado entre los indios ..." (Cabello Balboa, ca. 1600) . Las elaboradísimas reproducciones en cerámica de estos instrumentos son también reflejo de la importancia ritual y simbólica de estas trompetas cortas de caracol.

El churo mullo chasqui (que trae caracol) era un importante mensajero incaico que "traía su trompeta putoto para llamar (Guamán Poma, ca. 1615). El uso del caracol y otras trompetas en la guerra también fueron utilizadas en una amplia región de los Andes.

Orígenes de las flautas.

La flauta es uno de los instrumentos más antiguos. Se construyeron de tibias de animales, huesos humanos, marfil, arcilla, piedra, caña, metal y madera. Las flautas de pico aparecieron antes que las



verticales y las traveseras. Aproximadamente unos veinticinco mil años a.C. se conocía una especie de silbato fabricado en hueso que emitía un sonido único. Cinco mil años después comenzaron a extenderse estos silbatos, pero con unas pequeñas perforaciones laterales que pudieron haber sido orificios de obturación. Quince mil años a.C. este arcaico silbato proliferó y se consolidó. Dos mil quinientos años a.C. la flauta ya tenía ciertas características muy cercanas a las que configuran las flautas actuales. Entre las civilizaciones mesopotámicas ya se hallaban difundidas dos familias de flautas, las rectas y las traveseras.⁸

Las civilizaciones antiguas relacionaban las ideas flauta-falo-fertilidad-vida-resurrección; asociaban el tocar la flauta con innumerables ceremonias fálicas y con la fertilidad.



⁸ *Guamán Poma, ca. 1615*



Fotografía Instrumentos de Rodrigo Covacevich –Sonajero de semillas

Los arqueólogos han encontrado a menudo una flauta al lado de una momia o esqueleto, colocada allí muy probablemente como un amuleto de resurrección. De la misma manera que se relaciona a la flauta con la vida y la muerte; también se la relaciona con el amor.

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

- ▶ Un tubo que encierra una columna de aire producida por el soplo del ejecutante y
- ▶ Un elemento que ponga en vibración dicha columna, que produce el sonido. Esta columna se puede poner en vibración por los labios apretados de un instrumentista, por la oscilación de una lengüeta simple, en el caso del clarinete, doble en el caso del oboe, o por el borde afilado de una flauta.



Las flautas también se diferencian por el tipo de embocadura:

- ▶ Son verticales o rectas cuando el orificio superior se usa como embocadura, como es el caso de la zampoña;
- ▶ son traveseras cuando la embocadura está abierta a un costado y
- ▶ son de pico cuando el ejecutante sopla por una boquilla que termina en un borde afilado. En todas ellas el sonido se produce cuando el ejecutante sopla contra el borde afilado de la embocadura.

A diferencia de las trompetas, las flautas no están restringidas al uso de la "escala armónica", sino que permiten crear cualquier tipo de escalas. Las flautas tienen en América nativa el dominio de la melodía; el enorme desarrollo de formas y sonidos, de agrupaciones orquestales, de usos musicales, así como la variedad de tipos, materiales, escalas y timbres, asociados a flautas en nuestro continente sobrepasa los niveles que se conoce en el resto del mundo. En términos generales, ellas fueron los instrumentos musicales más importantes después de la voz humana, tanto en su aspecto musical y sonoro, como en su connotación simbólica.

Un ejemplo de esto tenemos cuando el Inca rey entrante tomaba posesión del trono 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..." (Cortijo, ca.)

6.2.2. La quena o kena.

Era originalmente kena-kena y en la antigüedad estaba hecha de, huesos, cañas, cerámica, oro, plata, etc. Ya en las épocas muy tempranas del sur andino encontramos quenas con cuatro agujeros de digitación, es decir, capaces de producir melodías complejas. Numerosos



ejemplares hallados en diferentes períodos, son testimonio de la importancia de la quena en los Andes; por esta razón se le conoce como la flauta tradicional de los Andes; remontándose su existencia a la época precolombina, en sus orígenes era un instrumento pentatónico, ligado con rituales y ceremonias religiosas.



Fotografía colección de instrumentos del musicólogo Covacevich –Quena de hueso de pocos oficios

Como todas las flautas en América indígena, sólo podía ser ejecutada por los hombres, quienes las usaban como medio de seducción. Puesto que las canciones y sus letras eran conocidas por todos, la sola ejecución de su melodía evocaba de inmediato en el oyente el mensaje completo.

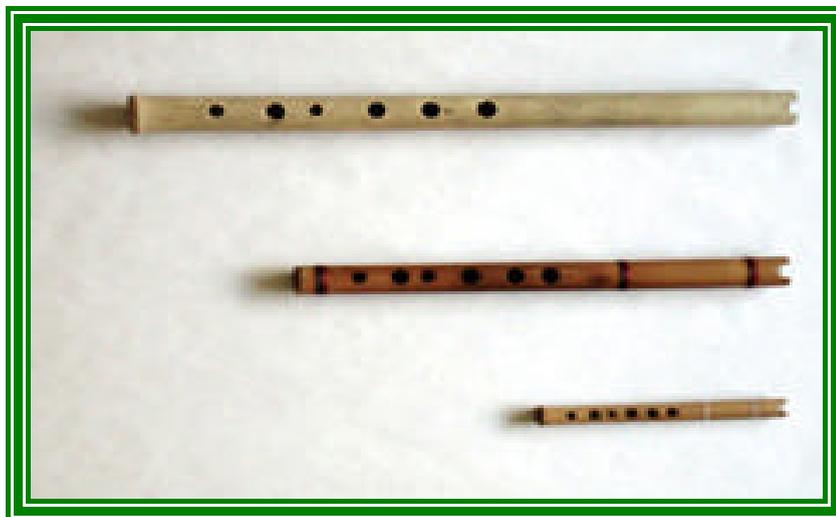
Ejemplo tomado (De la Vega, ca. 1550) "el galán enamorado dando música de noche con flauta por la tonada que tenía, decía a la dama y a todo el mundo, el contento o descontento de su ánimo... de manera que pudiera



dezir que hablaba por la flauta..." La sencilla construcción de esta flauta, cuyo sonido se obtiene ajustando el labio al borde del tubo, permite un rango de expresión amplio y sumamente personal. Quizá esta cualidad privilegiada como medio de expresión y lucimiento de la individualidad, explique en parte la enorme popularidad que tenía y sigue teniendo la quena en todos los Andes.

Desde su origen hasta la actualidad, este instrumento tubo un proceso evolutivo en cuanto a la amplitud de sonido. Al soplar rápidas y delgadas corrientes de aire al centro del tubo, la longitud, tamaño y velocidad del aire produce diferentes tonos mientras que al cubrir los huecos se define la melodía. Está dotada de una escala cromática con una amplitud de tres escalas, lo que posibilita la interpretación de cualquier partitura. Su timbre encierra matices ricos en colorido que facilitan el sentimiento interpretativo del quenista. Se fabrica en caña o en madera y consiste en un tubo con siete huecos para los dedos, los mismos que al ser accionados producen variedad de melodías.

Hay dos flautas que se derivan de la quena: La más pequeña es la **quenella** y la más grande el **quenacho**, su afinación generalmente esta en Mi o Re. Y las querellas en: La o Sol





6.2.3. Ocarina.

Instrumento musical Aerófono. Cuyo nombre proviene de un instrumento italiano y por extensión se denominó de igual manera a las flautas globulares arqueológicas de las antiguas culturas ecuatorianas.

José Echeverría, menciona que se lo encuentra generalmente de forma antropomorfa y zoomorfa en el periodo del Carchi y la Tolita, que imitan a la forma del caracol. Poseen una embocadura y varios agujeros para la digitación y aunque algunos autores mencionan que las escalas que se obtienen de ello es la pentafónica, esto es relativo, pues de un instrumento de viento es factible obtener una variada gama según la digitación y fuerza de aire que se imprima en los labios y en la embocadura del instrumento. Algunos estudiosos de la música consideran que es errado llamar a este instrumento con el nombre de ocarina, prefieren llamarlo flautas globulares.





La exploración tímbrica en las Flautas.

La familia de las flautas fue particularmente desarrollada en su aspecto tímbrico, ya que los artesanos de diversas culturas alcanzaron una gran maestría en la invención de sistemas de boquillas que permitían modificar el timbre de estos instrumentos. Conocemos, por ejemplo, flautas que producen sonidos con timbres pastosos como el de un oboe o nasales como el de un clarinete; timbres sombríos o alegres; timbres puros y simples o complejos y densos; timbres dulces, penetrantes, agudos, graves o aterciopelados. Se han encontrado también flautas que producen con un mínimo esfuerzo, ruidos muy intensos como de viento fuerte, sonidos vibrados y otros imposibles de describir.

En los Andes, la preocupación tímbrica tomó rumbos diferentes: se crearon sistemas automáticos de producción de sonido -tales como el jarro-silbato- y se exploró el tema de la superposición de sonidos y la disonancia.

6.2.4. El jarro-silbato.

Representa un ejemplo de inventiva y conocimiento artesanal y acústico muy avanzado cuya función permanece sin una adecuada explicación. Se trata de pequeñas ocarinas dispuestas en un jarro que las contiene, fabricado de tal modo que suenan al agitar el líquido en su interior; los sonidos así obtenidos combinan el tono de la ocarina con la dinámica del agua que circula por el jarro, produciendo una amplia variedad de pequeñas melodías sinuosas que muchas veces recuerdan el canto de pájaros. Es interesante notar que su invención es muy antigua: en la cultura Chorrera (1000 - 300 a.C.), aparecen ya desarrolladas o en su apogeo, con ejemplares bellísimos y de hermoso sonido. Este desarrollo abarca todo el ámbito musical Chorrera, incluyendo además flautas de pan (también las más antiguas del continente) y otros instrumentos. Posteriormente, el jarro-



silbato se extiende hacia los Andes centrales y hacia el sur. Pese al gran desarrollo y popularidad que alcanzó este objeto sonoro no conocemos, como hemos dicho anteriormente, sus funciones o usos reales.



Fotografía jarro silbato

También en los Andes prehispánicos se exploró el timbre en flautas con boquilla, como las tarkas, cuyo sonido complejo y lleno de armónicos es muy característico de la estética sonora aymara actual. Otro ejemplo de búsqueda tímbrica, esta vez quechua, lo representa el manchaypuito (infierno aterrador), una especie de sordina de quena que fuera prohibida en el Cuzco colonial por su lúgubre tono y sus asociaciones demoníacas.



Otra forma de desarrollar la producción de nuevos timbres en los Andes fue a través de la superposición de sonidos generados por varios instrumentos, a veces de timbres individuales relativamente simples. En el caso específico de:

6.2.5. Las flautas dobles.

Dos sonidos simultáneos no sólo se oyen como tal, sino que producen otros "sonidos fantasma" producto de alteraciones acústicas complejas. Este principio sonoro fue explorado a través de un sistema de afinación especial: además de la afinación tal como es conocida en Europa y el resto del mundo, se desarrolló en el Área Intermedia y el Área Andina Central una especie de "afinación de la desafinación", que consiste en el preciso control de la desafinación entre dos sonidos. Aplicado a las flautas dobles, esta técnica hizo posible una gama de disonancias muy sutiles, con sonidos levemente vibrados, como los que producen algunas ocarinas de Tumaco-La Tolita.



Fotografía flautas dobles



El mismo efecto se obtiene con la ejecución simultánea de varias flautas independientes. En la costa del Área Andina Centro Sur se inventó una flauta que utiliza el mismo principio, gracias a un tubo sonoro especial, con distinto diámetro en su sección superior y su sección inferior. Este tipo de flautas de tubo compuesto se usan aún hoy en los "bailes chinos" de Chile central, y producen el llamado "sonido rajado", muy extendido hacia los agudos y con alta proporción de armónicos; una especie de acorde amplio, altamente disonante, atonal y de enorme potencia.

Estos rangos disonantes de sonido, que se perciben como muy penetrantes y a la vez imprecisos, inestables, con gran cantidad de alteraciones acústicas, se realizaban para alcanzar otros estados de conciencia en el ámbito ritual. Algunas de las flautas de tubo compuesto han sido halladas en directa relación con la parafernalia destinada a la ingesta ritual de plantas psicoactivas, lo cual concuerda con el uso generalizado de la música en el contexto de prácticas chamánicas en América.

Las actuales orquestas aymaras de tarkas, pinkillos y sikus concilian, de alguna manera, la afinación "normal", con el sutil ajuste de la desafinación entre instrumentos. Estos son organizados en registros de diferentes tamaños, correspondientes a relaciones consonantes (octavas y quintas), conocidas como taika (madre), sanga (bastón) malta (mediano) lico (pequeño), chullis (pequeñito) u otros nombres, según la región. Todas interpretan simultáneamente la misma melodía, generando un timbre orquestal que se extiende en un espectro de varias octavas con un cierto grado de disonancia, otorgándole una textura como de una gruesa línea melódica.



6.2.6. Flauta traversa.

Aerófono que actualmente se fabrica de caña, es una flauta tubular con agujero de insuflación y agujeros de obturación

A pesar de su semejanza técnica y de expresión con la quena, la flauta traversa fue escasamente conocida



Fotografía colección de instrumentos de Luis Gonzales

También hay otro tipo de flautas con boquilla, aunque son pocos ejemplares que se conocen, en comparación con la gran cantidad de flautas desprovistas de boquilla, Estas flautas son más fáciles de ejecutar, pero también de un rango de expresión más limitado, así tenemos el pingullo por ejemplo.



6.2.7. Pingullo.

Es una palabra quichua con la que se designa a un instrumento musical de viento al que también se le designa como flauta vertical provista de boquilla, es usado por los indígenas de la Sierra Andina y cuya aparición se remonta a épocas prehispánicas. Los primeros pingullos al parecer fueron fabricados de hueso (canilla), también se fabrican de caña. Este instrumento es típico en las festividades relacionadas a los danzantes en las fiestas de Corpus Cristo que se practican en algunas provincias de la sierra andina, el mismo que es ejecutado por un indígena, que además de tocar este instrumento de tres perforaciones con los dedos de la mano: dos en la parte superior (índice y medio) y uno en la parte posterior (pulgar); toca también un tambor grande (huancar).

En algunas fiestas se juntan varios pingulleros a cuyo son bailan los danzantes. 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.



Fotografía colección de instrumentos de Luis Gonzales – pingullo de hueso



6.2.8. Chirimía.

Instrumento musical aerófono. El término chirimía o cheremía, aparece con alguna recurrencia en documentos coloniales del Colegio de San Andrés.

Es un instrumento de forma cónica, cuyo cuerpo es de 18 centímetros de largo, en la parte más delgada del cono está la embocadura, posee siete agujeros, seis en el dorso. Según Raúl Garzón en su estudio sobre este instrumento señala que es fabricado por madera de tulipa, guayacán y “madera de cerro” y que la embocadura es fabricada de “casquete de bala, soldada a una moneda de 0,5 centavos de sucre y las lenguetas son de carrizo.

Este instrumento es usado principalmente en la zona austral, provincia del Azuay y Cañar y es considerado autóctono, aunque Segundo Luis Moreno considera que debió haber sido introducido a esa comarca por algún español, puesto que la chirimía es un instrumento persa. Su timbre es penetrante fuerte, estridente parecido al de la trompeta.



Fotografía colección de instrumentos de Luis Gonzales



Estilos Musicales.

Los estilos musicales siempre han permitido diferenciar grupos sociales; en el caso de las flautas estas distinciones pueden detectarse en las diferencias de escalas o de timbres. Esta característica puede observarse a nivel individual, como ocurre con los músicos que fabrican su propio instrumento adaptándolo al gusto personal. Así se explica que, de la gran cantidad de flautas de piedra que se han conservado 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 escalas que caracteriza a las quenás de hueso (algunas de ellas con afinaciones cuidadosamente corregidas), a las flautas de pan o sikus de caña centroandinas, a las ocarinas tairona, las antaras nazca y las flautas del Golfo de México. Todos estos casos revelan identidades a nivel de individuo o de grupos sociales pequeños, quizá familias.

Esta variabilidad contrasta con la escala pentatónica, que se impuso en tiempos de la expansión de las culturas Inca, superponiéndose a los estilos y escalas regionales, a modo de un estilo cosmopolita u oficial. La difusión de la escala pentatónica, en ambos casos, se relaciona con el hecho de ser producida por flautas con cuatro agujeros (el número cuatro es importantísimo en la cosmogonía de ambos pueblos), satisfaciendo la tendencia, común a todo el continente, a preferir escalas muy tonales y simples.

Existen familias enteras de flautas que ya no son utilizadas por ningún pueblo indígena americano. Todo lo que podemos aprender de su sonido y técnicas de ejecución se limita a lo que es factible de averiguar a través de la experimentación, tal como lo muestran los estudios y experimentos realizados en Pumapungo con los instrumentos del Museo



Fotografía Pumapungo

Ejemplo de esto son las botellas silbato, las mismas que revelan una interesantísima concepción técnico-sonora basada en la producción de pares de líneas melódicas sinuosas, lo que implica la producción de una serie de alteraciones acústicas. Por su parte, las variadas ocarinas, las flautas antropomorfas con múltiples variedades de boquillas, disposiciones de digitación y timbres, revelan una experimentación intensa en torno al uso del sonido. Tampoco tenemos conocimiento, excepto algunas posibles escalas, acerca de los usos musicales de múltiples tipos de flautas globulares que cubren con profusión los registros prehispánicos de los Andes. Actualmente no existen las flautas globulares, salvo algunas flautas de semillas utilizadas para imitar animales.

La variedad de flautas no sólo refleja la variedad de grupos sociales, sino también el hecho de que un mismo grupo usaba varias flautas diferentes para funciones muy precisas.



6.3. La familia pánica.

Cuenta la leyenda que el dios Pan se enamoró de la ninfa Siringa que paseaba por los bosques danzando y cazando con su arco. Un día, Pan la persiguió hasta que el río Ladón se interpuso en su camino, pero la ninfa, viéndose amenazada, pidió socorro a las náyades, quienes la transformaron en caña. Pan, muy desconsolado, se percató de que el viento silbaba al pasar por la caña y pensó que eran los lamentos de la ninfa. Decidió cortar la caña y unió los trozos con cera; construyó así su siringa 2(flauta) para tocarla cuando la pasión y el deseo lo poseían. Conservada en la caverna de Diana, después de la muerte de Pan, esta flauta podía probar la virginidad de una muchacha por su sonido. La creencia en relación con esta prueba también podemos observarla en otro continente, en concreto, entre los indios cuna en Panamá, que usan la flauta en la ceremonia de iniciación de las niñas. En muchos lugares se relaciona a las flautas de Pan (pánicas) con hechizos de amor.

6.4. Características de las flautas pánicas.

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 una sola nota, según su tamaño, y por lo tanto no tiene orificio lateral. El fondo de los tubos está obturado, lo que permite afinarlos rellenándolos ligeramente con un conglomerado.

La técnica de embocadura está estrechamente emparentada con la de la flauta_travesera, aunque el orificio de embocadura esté situado al extremo del tubo. Sin embargo, no poseen ninguna muesca, ninguna membrana ni



pico; se colocan bajo los labios con naturalidad, y el aire se dirige hacia el borde opuesto del orificio. 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. Con las flautas de Pan, en cambio, la cabeza del instrumentista o el instrumento a veces los dos al mismo tiempo se desplazan para seleccionar los tubos útiles: son por lo tanto, instrumentos móviles. Son instrumentos que todavía mantienen sus características, no sólo en lo referente a su construcción, sino también en su papel social relacionado con ceremonias, rituales, poderes mágicos, hechizos de amor, etcétera.

La gran capacidad creativa de los amantes a la música se manifiesta en el florecimiento de instrumentos extraordinariamente parecidos pero completamente diferentes en escalas musicales, afinaciones e incluso interpretaciones, como son estas flautas pánicas. 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 blanco mestizo el cual ha aportado con su escala diatónica y junto a las cuerdas han dado realce a la sonoridad de estos instrumentos.

Dentro de ésta clasificación de instrumentos conocemos la Zampoña, el Rondador, la Palla, la Flauta de Pan.



6.4.1. El rondador.

Tenían forma de ronda y sus cilindros estaban unidos descendentemente según su tamaño. Luego de la fusión del quichua con el español se lo empezó a llamar rondador; Hablar de este instrumento es adentrarse en un mundo de magia, leyenda e historia. En algunas culturas, como en Jama Coaque, ya se lo utilizaba en ceremonias religiosas en el año quinientos de la era cristiana, por eso es común verlo representado en estatuillas de cerámica de aquella época, se cree que en aquellos años se los construía también de fibras naturales como la caña o el sigse.

No se ha llegado a determinar con exactitud donde fue creado, ni qué tiempo tomó en desarrollarse; solo sabemos que es parte de nuestra cultura,

EL rondador representa el equilibrio entre el hombre, la naturaleza y el espíritu, conjugados 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 respetados urcutaitas y a la sagrada Pachamama.



En tiempos no tan lejanos 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 permitan mejorar la expresión de sonido y creatividad. Cuando 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. El rondador ha sido embajador de la música criolla en pasillos, yaravíes y albazos.

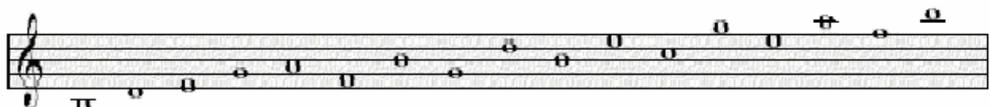


Fotografía Ingapirca fiesta del Intiraymi -Rondador de alas de Cóndor



9

Ejemplo de Afinación de un Rondador en Mi menor



6.4.2. Palla.

Palla palabra quichua que significa india noble o princesa. Este instrumento es un aerófono, perteneciente a la familia pánica, es un instrumento andino, pentafónico, que generalmente se lo elabora de 8 canutos de material vegetal que puede ser el carrizo o la sada. El musicólogo Segundo Luis Moreno menciona que es un instrumento parecido al rondadorcillo, un poco más grande de cinco y más tubos graduados, de

⁹ www.terraecuador.net/revista%2013/rondador.htm-21k



carrizo o tunda. Los indígenas los conocían como huaruntsi, y los yumbos o danzantes los ejecutan con fines rituales en géneros y danzas del mismo nombre.



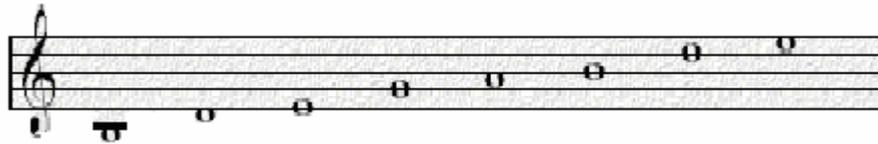
Fotografía colección instrumentos de Rodrigo Covacevich - Palla de alas de cóndor



Fotografía colección de instrumentos de Luis Gonzales



Ejemplo de afinación de una palla



6.4.3. La Zampoña.

La zampoña es una flauta pánica (en honor del dios Pan) es otro de los instrumentos más representativos de las culturas andinas. Ha cumplido y cumple un papel polivalente y está presente en todo tipo de tradiciones, ceremonias, celebraciones, bailes, homenajes, etc. Existe una enorme cantidad de variaciones y nombres de acuerdo con el tipo y uso que se les da, conocida como siku o antara, de acuerdo según su procedencia. Mientras que zampoña proviene del griego, siku es de origen aymará y antara de origen quechua; estas dos últimas pertenecientes a la cultura andina. Es otro instrumento antiguo originalmente hecho de caña, cerámica y hueso; que está compuesta de varios tubos de caña amarrados en dos partes. Una mitad es llamada ira (líder) y consiste de seis tubos. La otra mitad, el arca (acompañante) tiene siete, de forma tal que la escala se completa entre las dos hileras. Arka e Ira tienen un significado místico en el mundo andino; pueden representar al hombre y la mujer, al día y la noche, a la luz y la oscuridad, las fuerzas opuestas de la naturaleza que juntas representan la totalidad de las cosas. Cuando la forma de tocar es alternada entre dos o varios ejecutantes (a lo que se le llama ‘trenzar’), el hombre andino está proyectando este principio místico.



Este instrumento es tocado por dos personas de una manera intercalada. Se le llama «jjaktasina irampi arcampi» (estar en acuerdo con la *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 Zampoña) 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).





¹⁰Ejemplo de afinación de una Zampoña



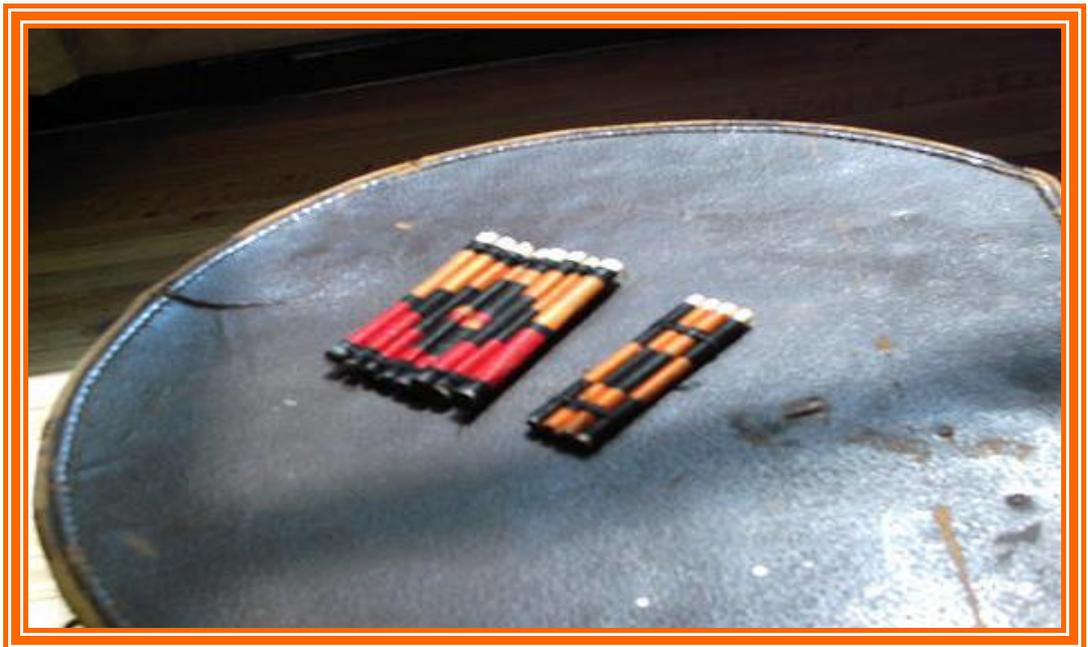
6.4.4. Antara.

Instrumento musical aerófono, de épocas precolombinas, construido en cerámica, y posteriormente en madera, caña etc. 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 permiten ser acompañadas por una diversidad de instrumentos andinos y electrónicos, causando gran impacto internacional.

¹⁰ www.correodelmaestro.com/anteriores2003/marzo/artistas82htm-29k



Ejemplo de afinación de una Antara







Capítulo VII

Instrumentos Cordófonos

7.1 Antecedentes Históricos

7.2 Clasificación de los Instrumentos Cordófonos

A. Cordófonos simples de varas

B. Cordófonos compuestos

7.3. Características de los Instrumentos Cordófonos más representativos.

7.3.1. Tumank

7.3.2. Charango

7.3.3. Violín Fol.

7.3.4. Guitarra

7.3.5. Arpa

7.3. Individualidad y unidad instrumental



7. Cordófonos.

7.1. Antecedentes históricos.

América prehispánica no conoció el uso de las cuerdas como un importante vehículo a la melodía, como ocurrió en la mayor parte del mundo; Lo que se conoce es de la existencia de un arco musical prehispánico. Los Instrumentos de cuerda traídos por los españoles han sido un fundamental aporte al mestizaje del folklore americano, Introducidos tras la conquista fueron poco a poco derivándose y fundiéndose en lo que hoy conocemos como típicos de cada país.

Estos instrumentos se han ido enriqueciendo con la genialidad indígena y su desarrollo a marcado las vivencias de los pueblos indo-americanos, que con todo derecho los han hecho suyos. Debido a la gran variedad de instrumentos existentes y a la diversidad tímbrica su cultivo se ha visto generalizado.

A esta clasificación pertenecen los instrumentos musicales que poseen una o más cuerdas, las mismas que en tensión son puestas en vibración por punteo, fricción o golpe. Las cuerdas suelen estar estiradas en puntos fijos y la sonoridad se produce a través de un resonador que por lo general forma parte del instrumento.



7.2. Clasificación de los instrumentos Cordófonos.

A. Cordófonos simples de varas

1. Tumank o Tsayansur
2. Paruntsi

B. Cordófonos compuestos. Laudes

1. Leer o Sitar
2. Violín Fol.
3. Guitarra
4. Bandolín
5. Requinto
6. Charango
7. Arpa

7.3. Características de los Instrumentos Cordófonos más representativos.

7.3.1. Tumank o Tsyantur.

Según la Mitología Shuar el arco musical fue construido por ETSA – el sol- y el enseñó a construir y a tocar a los Shuar. Por otro lado, NUNKUI había creado las plantas y entre ellas a NANKUCHIP,

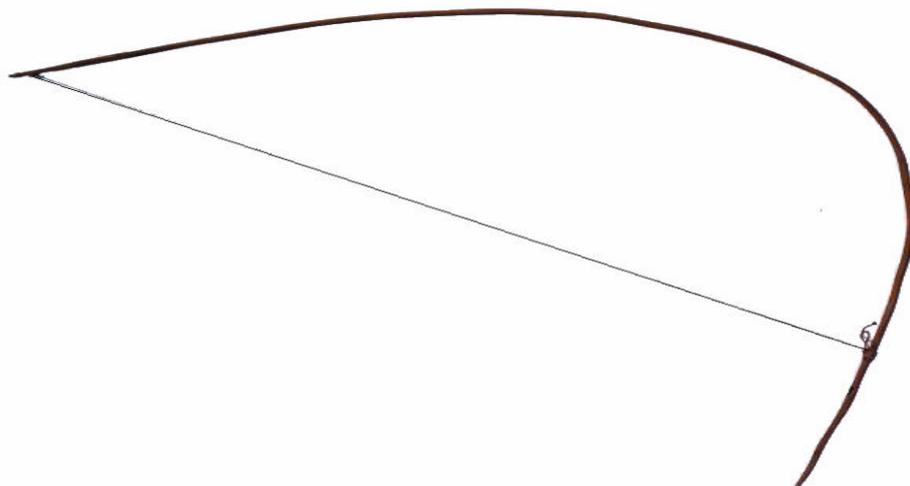


ETSA tomó una de ellas y construyó el arco musical. ETSA y NANKUI quieren que los Shuar sigan tocando el TUMANK. Su música es de amor a las mujeres, y es característica de los shamanes para ponerse en contacto con los seres supraterrénos.

El instrumento propio de los diferentes grupos indígenas ecuatorianos era el “Arco musical monoheteroacorde y de sus manos no salió hasta la llegada de los colonizadores, Este instrumento es original de los indígenas de la Región Oriental. Consiste en una vara o rama de madera o de caña en la que se temple una fibra, el mismo que se ejecuta llevando un extremo de este a la boca, la cual hace de caja de resonancia, sosteniéndolo por la vara con la mano izquierda, mientras que con el pulgar de la mano derecha frota la cuerda, la misma que al vibrar produce resonancia que la boca capta y amplifica, produciendo un sonido particular que se utiliza como forma de comunicación con “el mas allá”, este instrumento fue ejecutado estrictamente por hombres.

Hoy en día es un instrumento introducido en varios ámbitos de la música contem-poránea ya que permite explorar sus múltiples capacidades sonoras, debido a la mezcla sonora entre el aire la voz y las modulaciones que se provocan moviendo los músculos de la garganta y el estómago.

Se señala la existencia de un arco musical de similares características llamado Paruntsi en la provincia de Imbabura, en las comunidades de Otavalo y Cotacachi, para algunos investigadores es el mismo Tumank con otro nombre.



Cordófonos compuestos.

7.3.2. Charango.

El Charango es el Cordófono más importante del Área Andina. De Origen Quechua y Aymará, ha alcanzado dimensiones artísticas muy notorias y posee una atractiva singularidad. Su Forma de ejecución es Redoblante, destacando 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 es como un laúd pequeño de diez cuerdas que se originó en Sudamérica, luego de la llegada de los españoles. La parte posterior del instrumento se forma tradicionalmente de un armadillo y posteriormente de Madera.



El Charango puede ser afinado en dos tonalidades: La menor y Mi menor.



7.3.3. Violín.

El violín es un cordófono compuesto de cuerda frotada. Es posterior a los laúdes. Nació en siglo XVI paralelamente a las violas de gamba, cuyo primer ejemplar era la actual viola y se la denominó “viola de braccio”. Con la llegada de los colonizadores a América y por ende al Ecuador llegan diferentes instrumentos musicales, este es el caso del violín, que con sus características europeas se encuentra vigente tanto en comunidades indígenas como en las comunidades mestizas.

Los misioneros y/o doctrineros escogían a unos cuantos indígenas jóvenes y enseñaban a cantar y a tocar algunos instrumentos como el arpa, violín y otros. Los instrumentos eran fabricados en forma tosca y primitiva, de acuerdo a la técnica enseñada (luthiers) y a los recursos disponibles. Indígenas y mestizos asimilan el aprendizaje del violín emitida por los misioneros que desarrollaron la música y acomodaron canciones de carácter



pentatónico para su evangelización, produciéndose las hibridaciones culturales. Proliferaron los instrumentos europeos, los mismos que fueron 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 hasta hoy conocemos, y por ende a este instrumento se le denominó violín indígena, el mismo que sobresale con su música violinística, en velorios, ritos y festividades. Fue además de enorme satisfacción encontrarlo en las fiestas de San Juan formando un grupo muy singular: violín y arpa en el cantón Cotacachi.

En cuanto a las cuerdas y a la afinación podremos decir que el encordado lo conformaban cuatro cuerdas: MI, la primera cuerda de tripa; 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 en los tocadores de violín, unas veces está $\frac{1}{2}$ o 1 tono más bajo o más alto en relación a un nuevo patrón musical.

La extensión normal del violín es desde el sol bajo hasta el sol octava alta. Sin embargo el violinista folk no llega a estos sonidos de registro sobre agudo; se mantiene en posición intermedia.

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, rica y mordiente; la segunda cuerda es persuasiva y suave; la tercera es de una gran dulzura y de efectos de noble poesía; y la cuarta cuerda tiene un timbre casi de contralto. Sin embargo, el músico folk sin conocer la técnica clásica de timbre de cada una de las cuerdas, llega a dar a sus canciones mucha expresividad al punto de considerar que el sentimiento está sobre la técnica.

Vale la pena mencionar que en la región oriental existe un cordófono compuesto, que pertenece a los laúdes llamado El Keerk en Shuar significa



violín o Kitar que significa guitarra. Tiene mango, cuello y caja de resonancia. Su ejecución es por frotación de arco. Por datos históricos se cree que los misioneros llevaron a la región oriental instrumentos musicales, entre ellos el violín; así consta en “Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús”. De lo cual no se sabe a ciencia cierta si imitando al violín europeo construyeron el suyo propio llamado Keerko o Kitar, o si tal vez ya tenían este instrumento que a diferencia del extranjero, éste poseía solamente dos cuerdas: la primera es melódica y la segunda hace las veces de bordón y utiliza un arco de frotación.



Fotografía Museo del Banco Central –Violín andinizado



7.3.4. Guitarra.

Es un cordófono de la familia de las cuerdas punteadas; Carlos Coba en su obra Instrumentos Musicales en cuanto al origen de la guitarra señala que según documentos se les adjudica a los Caldeos, de allí pasó a Persia y Arabia y luego se difundió por toda Europa, estableciéndose en España bajo la dominación Arabe; también existe la creencia de que la guitarra, laúdes, fue creada por los Asirios Y Griegos por influencia de la cítara romana, sin embargo además de todas estas adjudicaciones en su creación, en el siglo XV a.d.C. se encontró en un mural en la sepultura de Tebas a unas tocadoras de oboe, laúd y arpa. Este dato demuestra que ya en ese tiempo existía este instrumento en mención.

Ya habíamos analizado en temas anteriores que los fenómenos culturales tienen su origen y un proceso de socialización y dinamización, igual podemos apreciar una vez más en el caso de la guitarra que de individual en su origen va adaptándose y reinterpretándose en la sociedad, dejando de ser personal para convertirse en patrimonio colectivo; por consiguiente es producto de un proceso histórico, formativo y transformador. El hecho es asimilado colectivamente y llega a popularizarse, readaptado por el grupo que lo hace suyo, el cual lo incorpora con sus propias características o van innovándolo de acuerdo a su medio ambiente, sus necesidades, sus creencias y esto sucede con la mayoría de instrumentos musicales traídos por los colonizadores. Así por ejemplo cuando la guitarra fue incorporada en nuestra cultura se asumió lo siguiente:

Se cuenta que el número originario de cuerdas de este instrumento eran cuatro, las mismas que simbolizaban los cuatro elementos: el agua, el frío, el calor y el aire, las fases de la luna: nueva, creciente, menguante y llena, los puntos cardinales según el mundo andino según el sentido de orientación con el sol por el este nacía y por el oeste moría: este oeste sur y norte; las semanas del mes están en relación con el ciclo lunar y este con el solar. Las



cuatro estaciones del año: invierno, primavera, otoño y verano, las mismas que están ligadas al ciclo agrícola; cada una de ellas está vinculada a la siembra, al proceso de crecimiento de los frutos, a la cosecha y a las vacaciones.

7.3.5. Arpa.

El Arpa pertenece a los cordófonos compuestos, tiene caja de resonancia; es ejecutado con los dedos. La paternidad del Arpa es disputada por algunas culturas como la Africana, Asiática, Egipcia, Sumaria y posiblemente la Irlandesa sin descartar la cultura Judía, lo cierto es que el Arpa ha partido de una de éstas grandes culturas y al igual que otros instrumentos la dispersión se la realizó desde Europa a América a través de los colonizadores y religiosos en tiempos coloniales, quienes la usaban en los servicios eclesiásticos a falta de órgano; sin embargo su uso y función se fue ampliando y pasó posteriormente a ser parte de las festividades indígenas. El pueblo fue tocando Rondallas, Alzas, Chilenas, El Costillar, el San Juanito y otras unidades propias de nuestra cultura.

El Arpa fue adaptada y reinterpretada por las comunidades del Ecuador para convertirlo en patrimonio colectivo: Siendo los indios quienes aprendieron a construir sus propios tipos de arpas en base a modelos europeos y a usarlas en contextos rituales y festivos, la que más tarde sería conocida como el Arpa Criolla

Los datos de Carlos Vega y de Isabel Aretz estudiosos del arte musical señalan que en el Ecuador, en aquel tiempo por vestigios de muestras, se han construido las más variadas arpas: la caja de resonancia era de caparazón de calabaza y caparazón de cocodrilo, Estas muestras las encontramos 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 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; siendo estas las de vigencia actual en nuestro país, las cuales se usan en fiestas sociales, ritos de entierros de niños y como un hecho singular en la fiesta de San Juan y San Pedro, en el cantón Cotacachi provincia de Imbabura. El uso y función del arpa se encuentra difundido entre los indígenas de la Sierra y también entre los mestizos. Siendo el arpa un instrumento elitista pasó a ser popular fue asimilado colectivamente, readaptado por el grupo social que lo hizo suyo.

José Chantre y Herrera en su obra: “Historia de las Misiones de la Compañía de Jesús en el Marañón español” describe que el padre Wenceslao Brayer en Santo Tomás de Andoas, enseñó a cantar la misa a media docena de niños y enseñó a tocar el arpa en Quito a un mozo Andoa, costeándolo 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 Yopez, Mercedes Paliz, Aparicio Paliz y otros.¹¹

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.

¹¹ Coba Carlos Alberto, Instrumentos Musicales Registrados en el Ecuador



Fotografía Museo del Banco Central –Arpa Andinizada

7.4. Individualidad y unidad instrumental.

La dificultad de trazar límites entre el sonido de un instrumento y el de una orquesta, refleja la enorme cohesión lograda en torno al sonido, coordinando todos los instrumentos de modo que suenen como uno solo. En los Andes, la coordinación instrumental responde al hecho de concebir la orquesta como un gran instrumento formado por varias partes, cada una de ellas tocada por un músico. En la conformación de las orquestas de sikus cada instrumento está dividido en dos mitades (ira y arca, en aymara) con tonos complementarios y tocados



por un par de instrumentistas. Para desarrollar una melodía determinada es necesario que ambos instrumentistas toquen alternadamente cuando les corresponda y, además, en forma simultánea con los demás registros. Este sistema permite tocar melodías ininterrumpidas durante largo rato sin necesidad de las frecuentes inspiraciones que requiere cada flauta por separado.

Esta percepción de la música grupal expresa uno de los conceptos más apreciados por la sociedad andina: la noción de la complementariedad de los opuestos, la dualidad resuelta en unidad, solidaridad y cohesión. Es muy posible que estos atributos fueran los que llevaron al siku a tan alto nivel de aprecio en las sociedades andinas prehispánicas, como sugiere su reiterada representación en el arte de los Moche y otros pueblos, a partir de los primeros siglos de nuestra era.

Pero así como el siku representa la cooperación y cohesión orquestal, se da también el sistema opuesto, donde cada instrumento juega su papel con total independencia de los demás, siguiendo un patrón propio que mantiene durante toda la pieza. Ambos conceptos, cooperatividad y autonomía, se encarnan simultáneamente en algunos de los grandes rituales que juntan varias orquestas de flautas, siendo éste uno de los elementos más sorprendentes y menos conocidos de la música instrumental andina.

Además de las orquestas constituidas por un solo tipo de flauta, existían agrupaciones orquestales compuestas por varios tipos de instrumentos, como la orquesta que aparece representada en el fresco de Bonampak, o aquella descrita en el elocuente relato de la fiesta del Inty Raimi "El día de la fiesta, por la mañana, mucho antes que saliera el sol, se ponía en camino el Inca y, acompañado de toda su familia, subía a la cumbre del Panecillo; allí en el más profundo silencio, con la cara hacia el oriente aguardaban todos el nacimiento del sol. Silencio profundo reinaba también en el inmenso concurso que cubría las faldas del Pichincha. Apenas rompían la atmósfera



los primeros rayos del sol, los instrumentos musicales como: tambores, flautas, trompetas, cuernos, quipas, etc. llenaban el espacio con la aparición del sol naciente" (González Suárez, ca.)

Además de los desarrollos tímbricos y orquestales mencionados, los músicos prehispánicos avanzaron en términos de una concepción armónica de la música, sin un corte entre ambos aspectos. En las orquestas de flautas descritas la "armonía" alude a la estructura misma del sonido, a la noción de un solo "acorde" -la superposición de varios sonidos simultáneos- mantenido en el tiempo a través de un movimiento paralelo de todas las voces. En algunas tradiciones surandinas y amazónicas se encuentra una independencia musical entre varias voces respecto de la tonalidad que se expresa a nivel de un paralelismo de voces coordinadas aunque en diferente tono, formando coros semiatonales, pero melódicos.

En una versión más simple, el concepto armónico queda demostrado por la profusión de flautas dobles que producen acordes de dos sonidos encontradas en culturas tan antiguas como Tlatilco y Chorrera, y en casi todas las culturas posteriores de los Andes centrales, el Area Intermedia y Mesoamérica. Ejemplos notables lo constituyen las flautas triples y cuádruples mayas, teotihuacanas y totonacas y de las culturas del Golfo de México, que producen acordes de tres o cuatro sonidos. Existe una estatuilla nayarit que muestra un conjunto de cuatro flautistas tocando simultáneamente flautas cuádruples acompañándose de sonajas, situación que debe haber generado sorprendentes complejidades armónicas, desgraciadamente imposibles de recrear.

El profundo conocimiento de la serie armónica y de las leyes de consonancia y disonancia de los sonidos, que dominaron los artesanos y músicos de todas las grandes culturas andinas y mesoamericanas, les permitió la construcción de los acordes básicos, cuyos intervalos tenían nombres específicos en mixeco, nahuatl y tarasco (y quizá en otras lenguas). Este



conocimiento también permitió desarrollar la armonía implícita en la estructura musical de una melodía, que se corresponde con el sistema básico de progresión armónica europea y cuya percepción hizo posible a un cronista sensible como Garcilaso de la Vega (ca. 1550) describir lo siguiente: “algunas consonancias las cuales tenían los indios Collas de su distrito en unos instrumentos hechos de cañuto de caña, 4 o 5 cañutos atados a la par. Estos cañutos eran 4 diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos, y otro en más altos, y otros en más y más: como las cuatro voces naturales, tiple, tenor, contra alto y contrabajo. Cuando un indio tañía un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos, otras bajando a los bajos, siempre en compás. ”



Capítulo VIII

Instrumentos Membranófonos

8.1. Antecedentes Históricos

8.2. Clasificación de los Instrumentos Membranófonos

A. De una membrana

1. El pandero y pandereta

2. Cununo

3. Tambores

B. De dos membranas

1. Bombo.

2. Tambora

3. Tamboril

4. La Bomba

5. La Caja

6. Kultrum

8.3. Características de los instrumentos Membranófonos más representativos

8.3.1. Pandero y Pandereta

8.3.2. Cununo

8.3.3. Tambores

8.3.4. Bombo

8.3.5. Tambora

8.3.6. Tamboril

8.3.7. Bomba

8.3.8. Caja

8.3.9. Kultrum



8. Membranofonos.

8.1. Antecedentes históricos.

Tambores, danzas y sonidos del movimiento. Estas "consonancias siempre en compás" revelan otro de los atributos característicos de la música indígena de América del Sur: la perfecta adherencia a un ritmo simple, sin variaciones bruscas, sin complicaciones de redobles, duplicaciones ni figuras cambiantes. Esta cualidad está íntimamente ligada a la danza, generalmente basada en movimientos rítmicamente simples, que acompañan a toda música, aun a la orquestal ya que los músicos tocan y bailan simultáneamente.

Los Membranófonos son instrumentos musicales cuya sonoridad se produce por medio de sus membranas, pudiendo ser de uno o dos membranas.

8.2. Clasificación de los Instrumentos Membranófonos.

a. De una membrana

- ✚ Un parche.
 - De fondo cerrado:
 - Zambomba
 - De fondo abierto:
 - Pandereta
 - Cununo



b. Dos membranas

✚ Dos parches:

- Bombo
- Tambora
- Tamboril
- Bomba
- Caja
- Cultrum

8.3. Características de los Instrumentos Membranófonos más representativos.

8.3.1. El Panderero y Pandereta.

Membranófono de golpe directo que en América fue conocida por España, Esta recibió de los hebreos, de los árabes, de los griegos, de los romanos. Se desconoce su real paternidad, sin embargo al Ecuador llegó por los conquistadores (misioneros) haciéndose popular dentro del grupo mestizo, es colectivo porque ha sido adoptado y reinterpretado por el pueblo; es socializado porque se ha incorporado al patrimonio nacional y todos se sienten coparticipes de este bien y vigente porque está presente en la música folk y popular.

Vale aclarar que pandereta es un membranófono de un parche carece de platillos o sonajas. Mientras que el Panderero es un membranófono de un parche con sonajas.



8.3.2. Cununo.

Instrumento musical afroecuatoriano, de forma tubular, cerrado en un extremo y con piel de animal estirada en el lado abierto con vetas y cuñas de tensión, se toca con las manos, palma y dedos, y se ejecuta entre las piernas; es usado por los Negros, Cayapas y Colorados. Introducido en la época colonial con la llegada de los esclavos.

“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 mas ancha que la base, variando las dimensiones, sin embargo según Coba los cununos pueden ser macho y hembra según el tamaño, el mas 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, así: Se llama cununo macho cuando el parche es de cuero de venado, y cununo hembra cuando el parche es de cuero de cabra.



8.3.3. Tambores.

Las propiedades sonoras y mágicas hicieron de los tambores un importante instrumento de guerra en los Andes, quedando impresos en los relatos de los cronistas españoles.

El uso del tambor como instrumento rítmico para coordinar la danza colectiva es una constante en todas las fiestas indígenas y campesinas del continente americano, tal como lo son el canto, la danza, los elaborados trajes o los adornos callejeros y corporales.

Vale resaltar las funciones musicales de los tambores andinos que eran relativamente simples y de varios tamaños, Para el etnomusicólogo Carlos Coba clasifica en tres grupos los tambores que existieron: grandes para



ceremoniales, para la guerra y para señales; medianos usados en festividades y pequeños para el trabajo. La premisa sonora de estos instrumentos se basaban en la repetición de simples fórmulas rítmicas, sin variaciones; luego esta función rítmica va alcanzando, una gran complejidad en los grandes rituales que siguen celebrándose en el Area Surandina. En la orquesta-instrumento formada por flautas, los tambores cumplen el papel de reforzar el pulso, facilitando la coordinación entre los flautista, en los grandes rituales, la suma de ritmos básicos correspondientes a varias orquestas diferentes da origen a un polirritmo complejo en un permanente proceso de cambio. La suma de varias orquestas-instrumento, cada cual muy coordinado interiormente, pero que evitan la coordinación mutua, establece verdaderas competencias musicales, caracterizadas por la dificultad que significa conservar la cohesión interna y evitar la coordinación externa. Cada orquesta representa a un pueblo específico, entablando con otros una competencia cuyo resultado sonoro es una compleja estructura compuesto por múltiples niveles de ritmos, melodías, armonías y estructuras tímbricas. Así el concepto aymara de yanantin, o cohesión y complementaridad, se equilibra con el de tinku, el combate ritual que enfrenta las mitades.





8.3.4. Bombo.

Instrumento membranófono de percusión; son muchos los tipos de bombo existentes dentro del folklore andino y en cada región reciben distintos nombres, formas y tamaños. De esta manera podemos encontrarnos cajas chayeras o tinyas en Bolivia (con cilindros de poca altura y en ocasiones un gran diámetro) o Bombos de cilindro alto en Argentina donde existen también variantes típicas de cada región. Dignos de mención por su calidad son los bombos Salteños y los Santiagueños y por supuesto el bombo legüero de gran tamaño y que recibe su nombre por su potente y grave sonido, capaz de oírse a una legua de distancia, es muy importante dentro de la música puesto que establece el ritmo y el pulso de la música

. Generalmente se fabrican en madera de troncos ahuecados y sus parches de piel de cabrito o de oveja que son tensados mediante cuerda o cinta de cuero que las tensa en zig-zag desde los aros. Son percutidos con baquetas que en ocasiones van revestidas del mismo cuero y reciben el nombre de mazas. Excavaciones recientes, revelan la existencia de alguno de estos bombos en culturas preincaicas.





8.3.5. 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 es ejecutado por el mismo individuo que toca el pingullo.

8.3.6. Tamboril.

El Etnomusicólogo Carlos Coba señala que el Tamboril es un tambor pequeño de doble parche, los mismos que son fabricados de cuero de animal ya sea mono, res, venado o borrego, son tensados con cuerdas que son entrelazadas a uno o dos aros; se toca con un mazo (conocido en la zona andina como huactana) o con baquetas hechas de madera.

8.3.7. La Bomba.

La bomba como instrumento musical lleva este nombre porque acompaña al ritmo musical llamado Bomba; es un tamborcito pequeño que está construido de un tronco de árbol vaciado o de bulbo de penco de chaguarquero o penca de cabuya, la cual es cuidadosamente seleccionado y beneficiada desde que la mata está tierna, en cuyos extremos se tensan dos parches que deben ser de chivo viejo, bien disecada y lavada con lejía, la que se prepara con ceniza obtenida de la quema de espino del valle, con lo cual se asegura una buena duración o resonancia.



8.3.8. La Caja.

Los esclavos negros originalmente desarrollaron el *cajón* o caja. El músico se sienta en una caja de madera con un hueco en la parte de atrás y golpea el frente con sus manos.



También desarrollada por esclavos negros está la *cajita*, que como el *cajón*, está elaborada de madera pero es más pequeña y se toca abriendo y cerrando la tapa al ritmo de la música, mientras se toca el instrumento con una varilla.





8.3.9. Kultrum.

Siendo muy escasos los timbales en América, merece mención especial el kultrún mapuche, usado exclusivamente por el chamán. Al igual que otros tipos de tambores surandinos, el kultrún encierra en su interior una serie de objetos mágicos que suenan al ser agitados, complementando el sonido del golpe. El kultrún es para el chamán como parte de sí mismo, una prolongación de su ser que lo comunica con los espíritus protectores, que lo ayuda, le sirve y lo acompaña en todas las actividades de su profesión.

Pero lo más habitual en Sudamérica es el uso de tambores de doble membrana, usados hasta la actualidad sin mayores variaciones en su forma y cuya principal función es marcar el pulso de la danza mediante el uso de un percutor. En el imperio Inca estos tambores adquieren la máxima importancia, en el plano ceremonial y público, sobrepasando la de otros instrumentos. En la ceremonia de Capac Raimi, nos relata Bernabé Cobo (1653), "hacian el son cuatro atambores grandes del Sol y cada atambor tocaban cuatro indios principales". 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". Más allá de la uniformidad formal, estos tambores de doble membrana existían en una amplia diversidad de tamaños, los cuales correspondían a diversas funciones y sonidos.



Fotografía Museo Universidad de Cuenca - Pleveyo cargando una especie de tambor



Capítulo IX

Estética de la música

- 9.1. Estética y arte
- 9.2. Concepto de estética
- 9.3. La música andina y la estética



9. Estética de la música.

9.1. Estética y arte.

El término estética fue introducido en 1753 por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, pero el estudio de la naturaleza de lo bello había sido constante durante siglos. En el pasado fue sobre todo un problema que preocupó a los filósofos.

La música como arte tiene un valor estético, el mismo que no es objetivo, su importancia y valor radica en la función estética que cumple para un determinado grupo cultural, así analizaremos el concepto de estética:

9.2. Concepto de estética.

Es la ciencia que estudia e investiga el origen sistemático del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte, según asienta Kant en su Crítica del juicio. Se puede decir que es la ciencia cuyo objeto primordial es la reflexión sobre los problemas del arte.

Es una rama de la filosofía relacionada con la esencia y percepción de la belleza y la fealdad. La estética se ocupa también de la cuestión de si estas cualidades están de manera objetiva presentes en las cosas, a las que pueden calificar, o si existen sólo en la mente del individuo; por lo tanto, su finalidad es mostrar si los objetos son percibidos de un modo particular o si los objetos tienen, en sí mismos, cualidades específicas o estéticas. La estética también se plantea si hay diferencia entre lo bello y lo sublime.

La crítica y la psicología del arte, aunque disciplinas independientes, están relacionadas con la estética. La psicología del arte está relacionada con



elementos propios de esta disciplina como las respuestas humanas al color, sonido, línea, forma y palabras, y con los modos en que las emociones condicionan tales respuestas. La crítica se limita en particular a las obras de arte, y analiza sus estructuras, significados y problemas, comparándolas con otras obras y evaluándolas.

9.3. La música andina y la estética.

La música que se encuentra en el Ecuador se da en formas diversas y bajo una gran variedad de condiciones sociales y culturales de ahí sus denominaciones como son : música folklórica, étnica, popular, académica; como bien se sabe que la estética esta relacionada con la esencia y percepción de la belleza y la fealdad, entonces diremos que la estética en la música se relaciona con las repuestas humanas al sonido, forma y palabras, y al decir música andina es a un tipo de sonidos, ritmos y melodías en especial, el mismo que es espontáneo al ser humano, y representa muchas leyendas, raíces y costumbres del hombre mismo.

El objeto de la estética lo constituyen las impresiones que producen en el hombre la contemplación de las cosas bellas. Entonces en la música andina el hombre contempla la belleza del sonido que esta produce. En general la estética que tiene la música andina va a ser bastante similar a la de la música en general.

Para Platón hay una belleza exterior, corporal o de los sentidos, y otra interior que él identifica con la virtud. En éste caso la música andina viene a ser parte de una belleza exterior, ya que se aprecia lo bello a través de los sentidos del hombre.

Para el musicólogo José Peñín “la música es una. Y como cualquier obra de arte su valor estético no es objetivada, no está en su materialización, sino en



la valoración que una determinada cultura haga de ella. Su importancia radica en la función estética que cumpla para un determinado grupo cultural, es decir su valor es cultural.



Capítulo X

La música andina en nuestros días

10.1. La música y su proceso de cambio en la comunidad



10. La música andina en nuestros días.

10.1. La música y su proceso de cambio en la comunidad.

La música es un “lenguaje alternativo” es vivencial, es decir expresa las esperanzas, alegrías, frustraciones del pueblo. En esta época se habla de una nueva “cultura popular internacional”, debido a la interrelación cultural. Vivimos lo que se conoce como “promiscuidad estilística”, así vemos que la fusión marca a la música contemporánea por ejemplo, así se utilizan diversos sonidos cotidianos recogidos en las calles de la ciudad (bocinas de automóviles, ladridos de perros, ruido de maquinaria pesada. etc), hasta incorporar fragmentos de música clásica, ritmos folclóricos o creaciones electrónicas. Las posibilidades son infinitas, e influyen en la mayoría de los géneros ya no es novedoso escuchar melodías con características étnicas con efectos electrónicos Esta nueva tendencia es fruto del desarrollo de los medios de difusión que han mejorado sustancialmente en los últimos años: del sonido monofónico, se pasó al sonido estereofónico. Este sonido fue muy popular en el Ecuador en los años setenta del siglo XX. Luego vino el sonido cuadrafónico, el Dolby Surround, el DTS (Digital Theater Systems), el surround circular, etc. El esquema Surround sound tiene la propiedad de tomar múltiples canales de audio para poder producir múltiples efectos, utilizando únicamente dos parlantes. Está vigente el audio digital, el formato de audio comprimido –MP3, el programa Napster para intercambiar archivos etc Esto ha permitido que muchos estilos se difundan de manera universal, provocando que los artistas de todo el mundo mezclen ritmos foráneos con la música de su país. "Lo interesante es observar cómo estas fusiones evolucionan en géneros que tienen autonomía por sí mismos. Por ejemplo, el san Juanito, que es una mezcla de música española con música indígena, adquiere una identidad mestiza representando a una población de la Sierra



ecuatoriana", comenta Antonio Cepeda, arreglista musical que participa en la producción de ritmos de varias bandas locales.

El desarrollo de la tecnología ha facilitado la capacidad para combinar géneros, ahora el sonido se puede sintetizar y manipular a través de máquinas especializadas; además, los sistemas de grabación y edición de audio permiten recoger cualquier tipo de sonido o ruido, para luego ser usados artísticamente. Mucha de la llamada música urbana nace así. La globalización tiende a la estandarización en las sociedades; sin embargo, en el caso de la música y de las artes en general, los lenguajes se mezclan produciendo nuevas expresiones. Los ritmos y las estéticas se multiplican. Cada intérprete va perfilando así su estilo particular, producto de fusiones hechas a libre elección, un práctico ejemplo de esto es: La música étnica la interpretan miembros de la comunidad que por lo general no son músicos académicos, a menudo esta música está relacionada con el ciclo del calendario y con acontecimientos claves en la vida de una persona, así como con actividades como los rituales; es la expresión sonora de las comunidades preferentemente rurales, que muchos la conocen como la música Folclórica es la misma que se transmite por tradición oral, es decir, carece de notación escrita, y se aprende de oído, ha sido compuesta en su mayoría por individuos que permanecen en el anonimato o cuyo nombre no se recuerda, si esta canción folclórica pasa de un cantante a otro tiende a sufrir cambios originados por los impulsos creativos, los errores de memorización, los valores estéticos de quienes la aprenden y la enseñan, y la influencia que ejercen los estilos de otras músicas conocidas por los cantantes. Por ello, este tipo de canción ha desarrollado variantes que cambian de forma gradual quizá más allá de lo reconocible y coexisten en muchas formas. Dado que son muchas las personas que participan en la determinación de la forma de una canción, este proceso se llama recreación colectiva y la música folclórica va perdiendo sus características que le calificaban para pertenecer a este género y por lo tanto pasa a formar parte del gran componente musical popular.



Cabe señalar que los límites entre los tipos de música no están totalmente claros o definidos para la mayoría de los miembros de una comunidad, y es ésta la razón para la confusión en la nominación de los géneros musicales y los ritmos musicales.

Sabemos que la cultura y en ella la música cambian periódicamente y de un sitio a otro sitio, puesto que es el hombre quien la produce y éste a su vez se desenvuelve dentro de un contexto socio económico.

Otra premisa que se suele dar en la música andina es que al creador se lo desconoce y al portador se lo identifica mediante documentos u oralmente.

Es importante entender que un grupo étnico casi nunca adopta la cultura de otro sin introducir en ella profundos cambios y sin haber sometido a selección sus características principales.

Siendo la música un arte espontáneo es posible producirla con o sin el conocimiento de reglas teóricas, que sumado a lo descrito anteriormente hace más difícil la organización o nominación de los repertorios musicales.

La tendencia actual es evadir los géneros puros. Por ello ahora se escucha electrotango, trip hop, afroesmeraldeña funk, jazz electrónico, drum bass hindú.

Otra de los particulares que ha desencadenado el desarrollo tecnológico de los medios de difusión es que las nuevas generaciones, difícilmente asimilen, entiendan respeten, y disfruten de las grabaciones de hace apenas unas décadas.



Capítulo XI

Ritmos y géneros ecuatorianos andinos

11.1. Criterios de clasificación de los ritmos o géneros musicales

11.2. Característica de cada ritmo

11.2.1. Abago

11.2.2. Aire típico

11.2.3. Albazo

- 11.2.4. Alza
- 11.2.5. Amor fino
- 11.2.6. Anent
- 11.2.7. Bomba
- 11.2.8. Cachullapi
- 11.2.9. Capishca Azuay
- 11.2.10. Carnaval
- 11.2.11. Chilena
- 11.2.12. Danzante
- 11.2.13. Fox Incaico
- 11.2.14. Pasacalle
- 11.2.15. Pasillo
- 11.2.16. San Juanito
- 11.2.17. Tonada
- 11.2.18. Tono de niño
- 11.2.19. Yaraví
- 11.2.20. Yumbo



11. Ritmos y géneros ecuatorianos andinos.

Los ritmos y/o géneros musicales tienen un proceso histórico, vinculado estrictamente a la música de las diversas culturas que aportaron para la constitución desde la etapa precolombina, pasando por la etapa colonial y republicana en el origen de la música mestiza. La misma que está conformada por afluentes de las culturas, indígena, negra, europea, latinoamericana y norteamericana, lo que es notable en algunos géneros. Así el germen del pasillo lo podríamos encontrar en el vals europeo, que dio origen también al vals criollo grancolombiano y americano, que tomará sus propias características regionales en nuestro territorio, con ciertas influencias indígenas (pentafonía), españolas (acorde de contradominante: estilo del bolero español) produciéndose modificaciones que lo individualizan como un género auténtico. El fox incaico tiene nombre de un baile norteamericano de principios de siglo y su denominación se basa en una supuesta metodicidad indígena nuestra.

La confluencia de repertorios latinoamericanos, norteamericanos y europeos en el siglo XIX y XX incidieron en el apareamiento de nuevos géneros musicales en el Ecuador a la par que otros del siglo XVIII y XIX como el costillar, el toro tabón y aunque aún persiste el alza que te han visto, 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 fuerzas malignas. También han perdido su popularidad la Marcha Fúnebre, danza la habanera y la Chilena.

De la música indígena andina que tuvo y en ciertos estratos continúa teniendo la más fuerte incidencia sobre la conformación de lo que se conoce como música popular ecuatoriana, principalmente en la región serrana, destaca el yaraví, del cual se extiende una importante ramificación: es la



fuente misma del albazo y éste a su vez tiene mucho que ver con otros géneros mestizos como el capishca, el cachullapi, aire manabita, tonada, etc., e incluso negros como la bomba. Igual procedencia tiene el Sanjuanito, sin duda el ritmo de danza de mayor aprecio entre las diferentes culturas; variantes de Sanjuanito se hallan en el Chota, Esmeraldas, entre los Quichuas del Oriente, en los indígenas de la sierra y por supuesto, también entre los mestizos. Además son representativos los ritmo de Yumbo y Danzante.

11.1. Criterios de clasificación de los ritmos o géneros musicales.

En el Ecuador entre los mestizos, como resultado de la génesis de un nuevo país cargado de un sentimiento nacionalista con el propósito de clasificar los repertorios musicales se partió de un criterio natural o inconciente, se usó un lenguaje de variados significados como ejemplo de esto citaré: A mediados del siglo XIX se utilizó la palabra “Yaravíes” para nominar a la primera colección pautada de música ecuatoriana de diversos ritmos de Juan Agustín Guerrero, este lenguaje particular fue proliferándose, posteriormente apareció otra forma de nominación “más conciente” la misma que se aproximaba a los fenómenos musicales, que fue realizada por teóricos nacionalistas como Segundo Luis Moreno, Sixto M Durán, Pedro P Traversari, Luis H Salgado, Francisco Salgado, Juan P Muñoz, etc quienes escribieron desde la primera mitad del siglo XX en torno a los géneros musicales, algunos de sus trabajos contribuyeron con valiosa información aunque se produjo mas confusión; ya que mientras para el uno lo que era Cachullapi, para el otro era Rondeña; lo que para unos era aire (aire de pasillo, aire de albazo), para otros era tempo

(tempo de pasillo, tempo de sanjuán), y así muchos casos más. A partir de los años cincuenta el compositor Gerardo Guevara impuso el nominativo de



ritmos (ritmos de sanjuán, ritmo de pasillo, ritmos de albazo, etc) debido a la marcada representación que tenía el ritmo en dichas obras, siendo este el nominativo que se mantiene hasta la fecha, aunque no es el único.

La clasificación en los ritmos musicales se suele realizar según los siguientes criterios:

- ▶ Características melódicas, armónicas y rítmicas
- ▶ Instrumentación típica
- ▶ Lugar geográfico donde se desarrolla principalmente
- ▶ Origen histórico y sociocultural
- ▶ Estructura de las obras (canciones, movimientos, etc.)
- ▶ Normas y técnicas de composición e interpretación
- ▶ Medios y métodos de difusión.

El otro nombre que se utiliza actualmente es Género Musical, es un término más amplio en relación a ritmo que es más específico. Género musical es un nombre coherente y sobre todo flexible abierto a cambios y ampliaciones, la cual permite seguir clasificando a los ritmos musicales puesto que éstos son dinámicos, en constante proceso de creación e innovación.

En el campo del Arte y al referirnos a la música Andina, los géneros son cada una de las categorías en que se pueden ordenar las obras según características comunes de estilo composicional, y de sus estructuras, como también por la función que cumplen dentro de la vida socio-cultural e histórica de los grupos sociales. Los componentes principales y los que determinan el pertenecer a un género musical son los siguientes:



- ▶ La Unidad Temática
- ▶ La Unidad Estructural
- ▶ La Unidad Funcional

Cabe mencionar que un género tiene un carácter relativo, o elástico, algunas veces un género puede ser interferido (en la práctica) por elementos de otro género, que en algunos casos llegan a sustituirse recíprocamente.

11.2. Característica de cada ritmo.

11.2.1. El ábago.

Tanto el género musical como el baile llevan el nombre de Abago, y abagos se denomina a los danzantes. Segundo Luis Moreno considera que es la mas bella composición autóctona que el ha conocido, 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 blancos, ya que su carácter estructura y modalidad son indígenas, siendo una de las más extensas entre las autóctonas de este país. Además señala que tiene forma de cuadrilla, cada número se repite constantemente hasta que termina la figura correspondiente y termina 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.



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 una traducción, ni un significado, posiblemente perteneció a una civilización artística de la provincia de Imbabura, “muy anterior y superior a la de los incas”.¹²

Allegro

Pingullo

Tamboril

¹² *Danza indígena Colec: Segundo Luis Moreno*



Su origen parece localizarse en el callejón interandino, y sus raíces pueden estar en la música indígena y mestiza ejecutada en arpa, la que factiblemente se mezcló con el alza. Según el maestro Gerardo Guevara: “El mejor ejemplo de Aire Típico, es el Alza que te han Visto”

Sus textos tratan de la relación afectiva de pareja y suelen incluir situaciones ingeniosas y humorísticas.

En la región litoral los compositores Nicasio Espiridón Safadi Reves (1897-1968) y Carlos Rubira Infante (1921-) 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), que más bien tienen esa denominación genérica por el carácter nacional de las piezas.

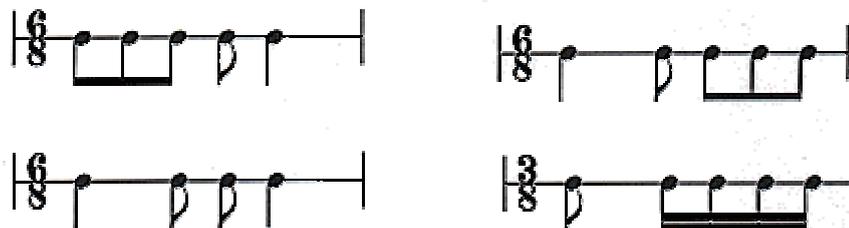
Relación con otros ritmos.

11.2.3. Albazo.

Género musical, baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Significa alborada y probablemente fue tomando forma y sincretizándose desde etapas coloniales. El albazo no solo es la designación de una clase de composición musical, de baile suelto y que suele cantarse a la madrugada, sino también el de la algarabía, música, cohetería, etc., con que se solemnizan las fiestas religiosas al rayar el alba.

Se lo registra 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:

Formula rítmica del Albazo



La primera notación musical que se conoce del albazo fue realizada, en 1865, por el compositor ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886); la pieza titulada Albacito es una versión para piano y tiene la siguiente nota explicativa: "Con este yaraví despiertan los indios á los novios al otro día de casados". Existe un antiguo vínculo entre el albazo indígena y el mestizo; este último tiene su raíz en la música indígena.

Han sido los compositores de la zona interandina los principales creadores de albazos; sus letras tienen generalmente temática relacionada a los afectos y suelen relatar desamores, ingratitudes, decepciones, en coplas que se estructuran la mayoría de los casos en cuartetos.

La rítmica del albazo al parecer se desprende del yaraví. Creemos que el albazo es el generador de algunos otros ritmos ecuatorianos, tal el caso del **capishca azuayo**, o capishca cuencano Este ritmo se caracteriza por el "rasgueado" especial de la guitarra en tonalidad menor Ejm: Por eso te quiero Cuenca (Carlos Ortiz C).

Fórmula rítmica del Capishca





Su incidencia también la hallamos en la **Bomba** del Chota (género musical afroecuatoriano) Ejm: Pasito Tun Tún Mario Diego Congo), Rio Chota de Humberto Torres, Tumbatú tun tun de Mario Godoy, y la tradicional Zeneida. También hay otras bombas más rápidas estilo cumbia, en compás partido Ejm Mi lindo Carpuela, Una Lágrima, etc.

Cabe mencionar que algunos músicos de Quito y Riobamba hasta los años 50 del siglo XX, al actual albazo lo llamaban “**zamba**” Ejm “El Maicito” (compositor Rubén Uquillas Fernandez) otro ejemplo Zamba, Zamba, de César Baquero.

Igual sucedió con la **Chilena** fue otro de los nombres usados para referirse al actual Albazo, así destacados músicos por tradición oral mencionan a algunos albazos antiguos con los nombres de “Chilenas” Según Carlos Coba “la Chilena es la zamacueca importada con modalidad típica de nuestro país.

Fórmula rítmica de la Chilena o Tonada

Fórmula rítmica de la Chilena

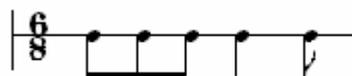




En las provincias de Azuay y Cañar hermanados con el albazo, están los **Tonos de Niño**, repertorio interpretado por las bandas de música, en las procesiones navideñas o “Pases del Niño”, o por los maestros de capilla en los templos católicos en la época de Adviento, tienen la misma métrica, están en tonalidad menor, su tempo es más lento que el Albazo.

Relación con el **Cachullapi**.- esta denominación en principio no significaba nada concreto, partiendo desde su etimología se dice que es un quichuismo compuesto por las palabras Cachu, cacho cuerno; y llapi aplastado. También lo relacionan con el músico y compositor Victor Manuel Salgado, alias “Cachullapi Salgado (fundador del conjunto Cachullapi de música popular andina ecuatoriana, año 1940). Para los años 60 los hijos del maestro Salgado grabaron con su orquesta “Salgado Jr” los famosos discos de larga duración, ahora en discos compactos, La hora del Saltashpa (identificaba a la música popular ecuatoriana andina alegre yailable). De allí que en algunos sectores populares lo identifican o relacionan con los vocablos Cachullapi o Saltashpa (español-quichua = saltar ashpa= “saltando sobre la tierra”) para referirse a los albazos, aires típicos, sanjuanitos, pasacalles, tonadas.

Fórmula rítmica del Cachullapi





11.2.4. El Alza.

Su base rítmica es igual a la del Aire Típico. En su repertorio predomina tonalidad mayor con el estribillo que modula a tonalidad menor). Marcelo Beltrán, en su artículo “Ritmos Ecuatorianos en Guitarra”, opina que el Alza es muy parecido si no es el mismo Aire Típico. El aire típico y el llamado Alza serrano tienen el mismo tempo (negra=174)

El compositor, teórico y pianista Luis Humberto Salgado Torres (1903-1977) cree que impropriamente a los aires típicos se les llamaba **cachullapis** y reconoce que algunos los denominaban también **rondeñas**, mientras que Segundo Luis Moreno, proponía que la rondeña se convirtiera en el “símbolo distintivo del país”

En la región andina, provincia del Chimborazo, especialmente en la zona rural, se canta el Capishca Chimboracense La Venada (Taruga), composición musical en tonalidad menor con versos quichua-español y que fue un tema propio para la cacería de venados (chacus). Este género musical es también análogo al Aire Típico, en este “ritmo regional”, es singular el rasgado de la guitarra.

Los Aires Típicos también son conocidos con el nombre de “**Guaras**” hay varios músicos especialmente en la zona de Cuenca que mencionan este nombre.

11.2.5. Amor fino.

Género musical regional, de danza con texto baile de pareja suelta, instrumental- vocal, “allegro” de metro binario simple (2/4), en éstos últimos años ha perdido vigencia, son pocos los montubios de la costa ecuatoriana que todavía la cantan.

El amorfrito se caracteriza por el “contrapunto”, pleito o desafío, una forma de decir versos, preferentemente cuartetos, algunos quintetos y hasta décimas,



acompañados por el singular “charrasqueo” o acompañamiento de guitarra. Su origen posiblemente, está en la “contradanza”.

El dato más antiguo de éste género musical, difundido en épocas coloniales por el territorio ecuatoriano, fue consignado en 1712 por el español Valdez Ocampo, quien escuchó en la región litoral (Bodegas Babahoyo) el tradicional amorfrito la Iguana. Siendo el músico manabita Manuel de Jesús Alvarez L. (1901-1958), quien recopiló una versión de éste amorfrito publicado en 1929 en el folleto el Montubio y su Música. Su texto es:

- ▶ Si quieren saber, señores
 - ▶ La virtud de las iguanas
 - ▶ Pues se suben por el tronco
 - ▶ Y se bajan por las ramas...
- 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 dijistes?...
 - ✚ En mi casa tenía una
 - ✚ ¿por qué no te la comiste?...



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

Hombre

- + Que bonita muchachita
- + Si su mama me la diera,
ve;
- + Para yo bailá esta noche
- + Y la mañana se la diera

Mujer

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

Fórmula rítmica del Amor Fino



11.2.6. Anent.

En la región Oriental, desde épocas inmemoriales, las manifestaciones principales de la música entre los Shuar y Achuar son 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 con sus características musicales particulares. Entre estos pueblos, el proceso de aculturación se ha presentado con lentitud, y es a



partir de estas últimas décadas lo que evidencia la influencia cultural en esta zona produciéndose cambios significativos.



Anent shuar (peem). Coloc: Pierre Salivas

El Anent es una plegaria o súplica cantada, en la que se solicita que los deseos sean escuchados, ya sea con relación a la producción, fertilidad, salud, amor etc. Por la variedad de temas que se presentan existe una amplia variedad de anent.

La ejecución del anent se hace principalmente a través del canto, el cual es practicado generalmente por mujeres; siendo a través de los instrumentos musicales como el peem (flauta horizontal) pinkui (flauta horizontal) kantash (especie de rondador) tumank (arco musical) nuka (hoja) kaer (especie de violín) etc. Siendo ésta la forma de participación del hombre en el anent.

Básicamente el anent está constituido en su parte melódica por tres sonidos principales los que son emitidos por la voz o /y por un instrumento musical. Una de las notas hace de centro tonal y es la que con más persistencia se escucha en el canto, las otras se alternan 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.

Ej: Anent para cazar pájaros



Informe Pedro Awak

- ▶ Los pájaros trinando
- ▶ Vienen en manada
- ▶ Yo asemejándome al gavián
- ▶ 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.

11.2.10. Carnaval.

El carnaval es un género musical regional de danza con texto propio de las provincias andinas de Bolívar y Chimborazo. Está emparentado con el yumbo, ya que su fórmula rítmica es similar (en algunos casos las composiciones combinan pies trocaicos con yámbicos). Siendo su texto y la función que cumple que lo diferencian como un género diferente.

El carnaval tiene metro binario, se escribe en compás de 6/8 y en tonalidad menor; también se han registrado partituras e interpretaciones en compás binario de 2/4 (Ej Carnaval de autor desconocido); sus melodías tienen líneas pentafónicas, lo que demuestra su ancestro musical indígena. En cuanto a la estructura poética, la forma de copla – cuatro versos ritmados de forma asonante o consonante (herencia europea).

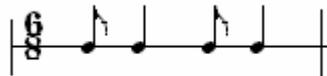
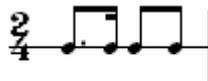
Al referirnos a la interpretación, al ser su música de tradición y textos de invención, en algunos casos coplas improvisadas, se presentan variantes



según el lugar igual cosa sucede en lo melódico y en el tempo de la pieza musical.

El tambor, la guitarra, la garrocha, animan este canto en las fiestas de carnaval, presentes en una buena parte del país.

Fórmulas rítmicas del Carnaval



11.2.11. Chilena.

También es otro de los nombres usados por los músicos populares, para referirse al aire típico. Es un género musical de danza con o sin texto. Son muy conocidas las chilenas: Quiéreme así Al fin sabrás, Llinllinela o Carlota Jaramillo), de Angel L. Araujo y Miguel Jaramillo; Viva la Comadre (El moro, moro) de Manuel María Espín, Las Quiteñitas (Fin de Fiesta), de Carlos Bonilla; Si no puedo Olvidarte, de Armando Hidrovo, Elé la Mapa Señora; rtc. Algunos aires típicos antiguos, llamados “chilenas” tienen un tempo más lento.

La mayor confusión que se encuentra entre varios músicos ecuatorianos y profanos está en el actual Albazo y el Aire Típico.



11.2.12. Danzante.

Danza de los indígenas y música de los mestizos del Ecuador. Es un género musical con origen prehispánico y su localización está centrada en la región andina. No solo la danza y la música que se ejecutan en las fiestas indígenas se les designan con este término, sino además a los personajes que participan en ellas. Son famosos los danzantes de Pujilí, Yaruquies, Salasacas, Cañar.

A través del tiempo esta danza indígena, que se conformaba casi siempre de 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 conservando la parte rítmica, constituyéndose así el danzante de los mestizos. Se escribe en compás binario compuesto de 6/8.



Compás de 6/8.

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 anhemitónica, así como sus variados estribillos instrumentales que sirven de enlace entre sus partes. Los compositores de música popular crearon ciertas variantes en cuanto al nombre y escribieron el danzonete cañari, danza india, danza campesina, con rítmica de danzante. La danza permanece exclusivamente en los sectores indígenas; siendo en cambio la contribución mestiza la adaptación



de textos cuya temática suele estar relacionada a la danza, al personaje que la baila y a las costumbres indígenas.

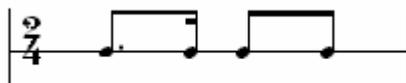
Vasija de Barro

11.2.13. Fox incaico.

Es un género musical, canción vigente en el Ecuador desde los años XX del siglo pasado, su nombre proviene del fox trot americano (Trote del zorro), es una especie de rigtime norteamericano, que tiene cierto parentesco con el jazz

Se puede decir que el Fox incaico nació con el gramófono y la distribución discográfica de piezas norteamericanas en nuestro medio, según el musicólogo Segundo Luis Moreno este nombre surgió al influjo de las músicas extranjeras que se conjugaron con escalas y modalidades pentafónicas musicales, elaborados por compositores ecuatorianos, quienes bautizaron sus obras como fox incaico desde las primeras décadas del siglo XX. Uno de los ejemplos más conocidos en Ecuador es La Bocina, compuesta en 1928 por el cañarejo Rudesindo Inga Vélez y grabado ese mismo año en Estados Unidos por la orquesta Madriguera dirigida por el maestro Paul Whitman; Adoración Incaica de Julio Cañar etc.

Fórmula rítmica del Fox Incaico





11.2.14. Pasacalle.

Género musical de danza con texto, baile de pareja enlazada, música mestiza del Ecuador. El pasacalle ecuatoriano tiene una relación dinámica de aportes mutuos (interfluencia) con la polka europea ejm Barrilito de Cerveza, el corrido mejicano ejm Jalisco, la polca peruana ejm La Cholita- Cholita no te enamores y con el pasodoble español, del cual tiene su ritmo, compás y estructura general, naturalmente con ciertas particularidades nacionales que lo diferencian. La influencia del pasodoble fue a través de las interpretaciones de las bandas militares.

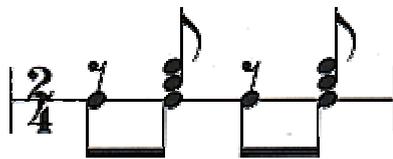
El pasacalle surgió a principios de este siglo, pero entendemos que se fue gestando desde el siglo anterior. Según la obra de Alejandro Mateus: Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos, publicada en 1918, pasacalle era "cualquier música alegre y de ningún valor artístico". Para el lojano Hernán Gallardo Moscoso el pasacalle tiene su origen en el pasodoble y la cuadrilla, su baile es zapateado y galante, dice; mientras para el musicólogo Segundo Luis Moreno Andrade (1880-1972) el pasacalle es una danza popular con movimiento de pasodoble y carácter rítmico y melódico de Sanjuanito. Advierte también que carecía de variedad y que por estar siempre en modalidad menor se cubría de monotonía. Respecto a su nombre creemos que fue motivado por la forma en que se ejecutaba su baile; pasacalle se entendería como un baile de mucho movimiento y callejero, de carácter social. Su baile zapateado se efectuaba "con los brazos levantados y doblados, los puños cerrados o sosteniendo a la altura de los hombros, las manos de las mujeres. Como ejemplo citaremos el popular Chulla quiteño del compositor Alfredo Carpio.

Los textos de un gran número de pasacalles se han compuesto en homenaje a provincias, ciudades, poblados e incluso barrios, entendiéndose por esta



razón que son las composiciones cívicas del arraigo y consideradas como "segundos himnos".

Se escribe en compás de 2/4. Su acompañamiento diera 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.



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.

Su dispersión incluye la región litoral y andina

11.2.15. Pasillo.

Género musical popular mestizo. Inicialmente fue un género musicalailable, de allí 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 (Ecuador, Colombia y Venezuela) su origen es multinacional, no se puede determinar con exactitud donde nació el pasillo, puesto que el proceso de gestación duró varias décadas. Su expansión fue amplia, la dispersión geográfica del pasillo abarca a Ecuador, Colombia, Venezuela (valse); también hay pasillos en Costa Rica (pasillo guacanasteco), Panamá. En un periódico editado por los migrantes cubanos,



en Estados Unidos, se publicó un pasillo en el año de 1896. También se ha hallado creadores e intérpretes de pasillos en México, Perú y Argentina .

El origen de un pasillo y su complejo mecanismo de creación y consumo tiene un pasado más remoto. Los primeros pasillos, por varias décadas se transmitieron de un grupo a otro por tradición auditiva. Posterior al pasilloailable apareció el pasillo canción como resultado de un proceso gradual que se fue dando de la unión de varios ritmos, aires y géneros musicales, asociados a elementos sociales y culturales respecto a lo melódico, rítmico tímbrico y lingüístico. Cabe señalar que en el Ecuador existen registros de pasillos pautados desde 1877, como las partituras del conocido compositor quiteño Carlos Amable Ortiz (1859-1937) y de otros contados pasillos compuestos a finales del siglo pasado.

En cuanto al germen que dio origen a este género musical hay muchas versiones de músicos e historiadores; citaré las que considero mas destacadas: Para el investigador Pablo Guerrero quien funda el Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, con una sistematización de más de tres mil partituras y cinco mil grabaciones, aparte de una importantísima documentación de fuentes primarias desde la época colonial. Ha editado varias publicaciones musicales y ha sido gestor principal de un Seminario Internacional de Interpretación musicológica del pasillo en el Ecuador y en América (Quito 1995). Su ponencia en tal evento se denominó El Pasillo en el Ecuador. El considera que el pasillo surge a principios del siglo XIX, en territorio de la Nueva Granada, tomando particulares características de cada región, además dice "...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..." (Guerrero, P.; 1995 p.9)

Para Segundo Luís Moreno (1930; p.224) Este musicólogo sugiere que el germen de éste ritmo está en una danza de fines de la Colonia, llamada el



Toro Rabón, ésta danza criolla puede ser 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, éste sería el lejano germen del pasillo y no por su melodía sino por el ritmo de acompañamiento musical.

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

El periodista Alejandro Andrade Coello (1881-1943), sostiene que el pasillo es introducido en Quito recién en 1877, bajo el gobierno de Veintimilla, por dos agregados diplomáticos colombianos, entre los que se hallaba el conocido poeta Rafael Pombo, y que los primeros compositores ecuatorianos de pasillos serían los quiteños Aparicio Córdoba (184 - ca. 194-) con su pasillo *Los Bandidos*, Carlos Amable Ortiz (1859 -1937) y un joven de apellido Ramos.

Varios investigadores y músicos consideran que el vals fue uno de los ritmos que dio configuración al pasillo, sobre todo alailable, pero es innegable el aporte que recibieron, tanto el pasillo vocal-lento como el de baile, de otras canciones y danzas propias de nuestras regiones que los impregnarían del sello y carácter nacional. Ciertamente se fue alimentando de esa serie de elementos musicales y aún siguen presentes en nuestras melodías, al punto de consolidarse como una de las canciones románticas más populares de América Latina.

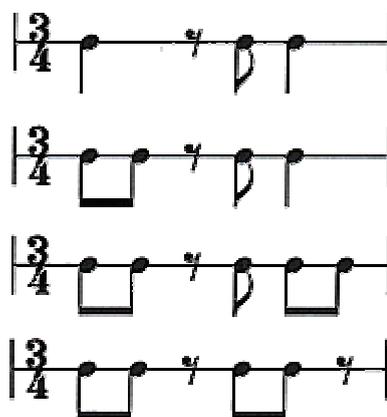


A los pasillos de baile y al pasillo canción, se sumó otro, actualmente extinguido, se trataba del pasillo de reto, el mismo que se cantaba a contrapunto en el cual se enfrentaban dos cantantes que rivalizaban con sus coplas, o versos cantados.

En la actualidad, con poquísimas excepciones en el Ecuador solo permanece el pasillo de movimiento lento y tonalidad menor predominando la pentafonía andina con notas de paso o la eptafonía con base pentafónica, se escribe en compás $\frac{3}{4}$. Aunque en el siglo XIX en el repertorio pasillero predominó 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:

Fórmula rítmica



En lo que corresponde a su análisis musical, su estructura responde a la forma A-B-A y sus posibilidades; A-B-B, a veces A-B-C con introducción o estribillo de 4 A 8 o 12 compases, que generalmente están en tonalidad menor. La primera parte del pasillo se presenta también el tema en tonalidad menor.



La segunda parte se presenta una modulación a mayor (en los pasillos antiguos, se utilizaba como recurso, el cambio rítmico en la segunda parte, que provocaba un aparente cambio de tempo). El final o frases del final pueden presentar una armonía rítmica que pertenece a la cadencia final. Los pasillos de compositores como Sixto María Durán Cárdenas, Carlos Amable Ortiz, Nicolás Abelardo Guerra, Cristóbal Ojeda y algunos otros, son de una estructura más desarrollada, con tres y cuatro partes.

11.2.16. San Juanito.

Festividad, baile y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Existen varias versiones hipotéticas en cuanto a su origen. Unas lo consignan como originario del Ecuador prehispánico, de la zona que hoy corresponde a la provincia de Imbabura. El historiador Gabriel García Cevallos y el compositor Pedro Pablo Traversari Salazar (1874 -1956) comparten la idea que el sanjuanito surgió en lo que hoy es San Juan de Illumán (Cantón Otavalo). En cambio los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita D'Harcourt, quienes hicieron investigaciones de campo en el Perú, Bolivia y Ecuador, sostienen en su obra *La musique des Incas et ses survivances* (1925) que el sanjuanito es originario de la cultura inca del Perú.

A esta tesis de los D'Harcourt se suma la opinión del compositor Luis Gerardo Guevara Viteri (1930) quien manifiesta que el sanjuán es una transformación del Huayno (Perú, Bolivia), aporte de la invasión incásica. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta, que antes de ser sometida la provincia de Imbabura, batalló como veinte años contra los ejércitos de los incas, y poco tiempo después del suceso de Yahuarcocha se produjo la invasión española, lo que no da el margen de tiempo para que pueda pensarse, con seguridad, que los incas difundieron o establecieron un fuerte influjo de su música en aquel lugar. Por otro lado es posible creer también



que este tipo de música era ya muy difundida en las regiones andinas desde mucho tiempo atrás, aún antes de la formación del imperio incásico.

Uno de los primeros ejemplos pautados que se conoce del Sanjuanito fue recogido por el polifacético artista ecuatoriano Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886) a petición del historiador español Marcos Jiménez de la Espada (1832-1898). La versión de Guerrero, junto a otras piezas indígenas y populares del Ecuador, fue presentada por Jiménez de la Espada en el Cuarto Congreso de Americanistas, realizado en Madrid en 1881 y publicada en 1883.

El musicólogo Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972) piensa que el nombre de Sanjuanito, con que se denominó a las piezas indígenas, se derivó del hecho de que lo bailaban durante los días que coincidían con el natalicio de San Juan Bautista, más no que se haya derivado de la devoción a ese santo. La fiesta establecida por los españoles a San Juan Bautista se celebra el 24 de junio, las celebraciones convenían con los rituales indígenas del Inti Raymi.

El mismo Moreno, compilador de varios Sanjuanitos, registró dos de gran importancia para nosotros: el San Juan de blancos -denominación que se hacía a los Sanjuaneros mestizos- y el Chucchurillu que traducido significa "temblorcillo". El San Juan de blancos presenta dos frases, una para cada período, y cada uno de éstos en modo mayor y menor, respectivamente.

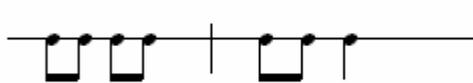
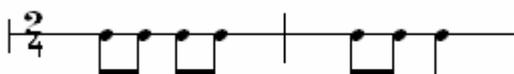
El Chucchurillu fue un tipo de Sanjuanito elaborado por mestizos, en el cual predominaba la tonalidad mayor y solo las cadencias se efectuaban en modo menor. Su melodía sencilla se fundaba en un pequeño dibujo que se reproduce constantemente con pequeñas variantes, lo cual denota el influjo directo de la música indígena sobre la de los mestizos. Según los antropólogos Alfredo Costales (1925-) y Piedad Peñaherrera (1929-1995),



con el nombre de saltashca, hibridismo quichua se conoce a un "baile criollo, Sanjuanito o tonada alegre".

Su estructura 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:

Fórmulas rítmicas del San Juanito





Su tonalidad comúnmente es menor, pero también hay piezas en mayor. Su tempo es moderatto, allegro-moderato o allegro. Va precedido de una corta introducción rítmica que a su vez sirve 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, generalmente. El sanjuanito prestó su molde para que muchos villancicos se vertieran en su formato.

Aunque hay varios sanjuanitos de compositores costeños (Cantando como yo Canto de Jorge Salinas), los mestizos serranos son los que mejor se identifican con este género, durante muchas décadas fue el Sanjuanito el sinónimo de música y danza del Ecuador.

11.2.17. Tonada.

Su nombre tiene relación con la “tonada” española. La Tonada es un género musical de los mestizos del Ecuador. La tonada parece tener su derivación de la mixtura de ritmos indígenas andinos de remoto origen. El compositor quiteño Luis Gerardo Guevara Viteri (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. Su movimiento es más rápido que el danzante

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



Fórmula rítmica de la Tonada



Hay otro análisis en cuanto a su nombre que debe derivarse de la palabra "tono" lo cual nos anima a creer que tiene relación con el yaraví. Algunos yaravíes del siglo pasado tienen como parte final un cambio de tempo y de género; dos de los analizados incluyen una tonada en su sección última; también hallamos varios grabados en discos de pizarra de comienzos de este siglo con esa particularidad, lo cual podría corroborar su interrelación. A lo dicho se suma la opinión de Luis Humberto Salgado Torres (1903-1977), quien encuentra a la tonada algo semejante al yaraví.

Los títulos de las tonadas: Penas, Taita Salasaca, La caprichosa, Primor de chola, sugieren su contenido textual, que se presenta en cuartetos, siendo uno de los versos utilizado como estribillo.

La temática literaria de la tonada es muy amplia, abarca temas idílicos, picarescos, lastimeros, etc. Algunas coplas tradicionales encajan perfectamente en sus melodías, ejemplo La Naranja, música atribuida a Carlos Chavez Bucheli.

11.2.18. Villancico o tono de niño.

Villancico.- Canción sobre temas religiosos y de Navidad, cuyo origen se da, desde el asentamiento hispánico con el festejo navideño, con incidencia en los países latinoamericanos. Esta expresión alcanzó su difusión en la práctica musical religiosa, como también en el agasajo popular, es decir que existía un villancico religioso, académico



compuesto por los maestros de capilla y el villancico popular por compositores del pueblo.

En el Banco Central del Ecuador existe un cuadernillo del siglo XVII-s.XVIII con piezas religiosas de tipo popular en la que constan numerosos villancicos que eran acompañados con la música de otras piezas populares (ejm, Dulce Jesús Mio), hay otras que se encuentra en lengua del Inca (quichua). Un ejemplo con mixtura de lenguas es el villancico En Noche tan fría.

El villancico o Tono de Niño 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” que se realizan en domicilios particulares: Lo bailan los pastorcitos, los negritos, durante las procesiones realizadas por las calles de la ciudad, delante del simulacro del Divino infante, al son de las bandas de música.

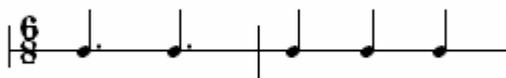
El carácter regional que alcanzó el villancico se debe a los creadores que utilizaron la técnica composicional europea y elementos melódicos y rítmicos propios de cada localidad, siendo esta la razón para la variedad de villancicos con características de sanjuanito (2/4), albazo (6/8), chigualó, fox incaico (2/2), pasillo (3/4) etc. Que eran ejecutados con arpas, melodios, y pequeñas orquestas, en las que intervenía el baile y la algarabía que las “tropas infantiles” presentaban repetidos golpes de tamborcillos, cencerros, sonidos de chirimías, y de los característicos pitos y silbatos.

El repertorio en cuanto a este género es muy amplio, destacándose muchos cultores musicales de renombre Ejm Hermelindo R Parra (sXVIII-s. XIX), José Banegas (1778-s. XIX), Rafael Carpio Abad (1905), este compositor cuencano realizó una compilación de villancicos, tradicionales, cuyas partituras para piano se publicaron en 1985 con el nombre de Florilegio del villancico tradicional cuencano, otro compositor tenemos a Segundo Cueva



Celi (1901 1969) etc. Cabe indicar que existen muchísimos temas ecuatorianos más que fueron creados anónimamente.

Fórmula rítmica del Tono de Niño



11.2.19. Yaravi, yaraví.

El Yaraví es un género musical regional precolombino y canción de los mestizos ecuatorianos, peruanos y bolivianos. La dicción ha sido escrita de diversos modos a través de los tiempos. El cronista de raigambre india Felipe Guamán Poma A. escribe la palabra así: harauí, y dice es un canto de amor; Diego González Holguín escribe haráhuy: canto funeral, música triste; el cronista Bernabé Cobo, quien coincide con González Holguín en su significado: araví. Para M. Cuneo Vidal, yaraví, se compone de aya-aru-hui, en donde aya significa difunto y aru, hablar; yaraví entonces sería el canto que habla de los muertos. A esto se suma lo expresado por el escritor Carlos Aguilar Vázquez, quien sugiere que también se cantaba el yaraví cuando se despedía a los indios que se ausentaban, "porque bien sabían que la ausencia es una de las manifestaciones más temibles de la muerte".

La versión más correcta, concluye Raúl d'Harcourt, es la que presenta al yaraví como deformación del vocablo quichua harawi: "el cual significaba en tiempos incásicos cualquier aire o cualquier recitación cantada. A través de



los tiempos, dicha deformación se operó en la siguiente forma: harawi=haravi=yaraví".

En su libro *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* el polifacético artista Juan Agustín Guerrero Toro (1818-1886) advierte que en el yaraví se ejecutan notas que se alteran, lo cual indica el uso del cromatismo para lograr expresividad en la pieza.

Para el compositor ecuatoriano Sixto María Durán Cárdenas (1875-1947) el yaraví era una canción melancólica de movimiento lento, de factura cuadrada como composición, constituida por uno o dos períodos, repetibles cada uno y con una melodía pentáfona en su mayor parte. Hay que mencionar que el yaraví también recibía la denominación de tono o tono triste.

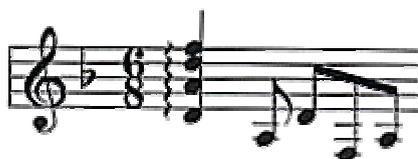
Hemos hallado varios yaravíes, que datan de finales del siglo anterior y comienzos del actual, en los que se establecen dos partes, rítmicamente parecidas, pero diferentes en su tempo. La parte final de algunos yaravíes introducían un albazo o una tonada, en movimiento allegro. Segundo Luis Moreno considera que la razón de ello era quitar la pesadumbre que dejaba en el ánimo la primera parte de yaraví. Hallamos un yaraví titulado *La nieve*, de finales del siglo pasado (1893), en el cual el allegro de la segunda parte es denominado charada.

El compositor y pianista Luis Humberto Salgado Torres (1903-1977) aseveraba que el yaraví (lo escribe así), no obstante ser 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). Aunque ambos son de carácter elegíaco 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.

Cifra metrónica es negra=114



Salgado indica además que la tonada es algo semejante al yaraví, pero diferenciándose de ella pues el yaraví tiene en su complemento estructural final una peroración movida y chispeante.

11.2.20. 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 dice que “erróneamente se cree que su origen y vigencia corresponden a la región amazónica u oriental, los yumbos (repertorios) conocidos, más bien son tradicionales o de compositores de provincias andinas”. Tienen metro binario compuesto, se escriben en compás de 6/8.

El Yumbo se consolidó como género musical en los años sesenta del siglo XX, para ello contribuyeron entre otros factores la grabación del yumbo tradicional Apamuy Shungu (Dame el Corazón). Hay otros yumbos que fueron difundidos por esa misma época como Wawaky de Gerando Guevara.



En algunas bandas institucionales, es conocido el yumbo Bombo o Bomba de Angel Pulgar.

No sólo a la danza y a la música que se ejecuta en las fiestas indígenas serranas se les denomina con éste término, sino además al personaje que participa en ellas; la palabra Yumbo significa: danzante, bailarín, saltador, brujo, curandero, yerbatero, yácchaj, danzante guerrero, nombre de una comunidad indígena quichua (vertiente oriental de los Andes), también se les conoce a los disfrazados que participan en varias celebraciones andinas.

Fórmula rítmica del Yumbo





Capítulo XII

Grupos musicales andinos más representativos

12.1. Generalidades

12.2. Bandas del pueblo

12.3. Difusión



12. Grupos musicales andinos más representativos.

12.1. Generalidades.

La cultura y en ella la música constituyen procesos dinámicos y campos de lucha por alcanzar un prestigio o estatus dentro de una sociedad. En este quehacer musical hay constantes procesos de innovación y creación de nuevas formas musicales basadas en la cosmovisión de los músicos. Así anotamos que de la música indígena, anterior al período; colonial, apenas quedan rastros, debido fundamentalmente a que las diversas nacionalidades autóctonas carecieron de un sistema de notación musical, lo cual ya hemos especificado al inicio de este estudio. En la época colonial e incluso hasta inicios de la republicana la música es básicamente de carácter religioso: lírica devota y popular religiosa. Los músicos de la época tenían una estrecha relación con la Iglesia, ya que habitualmente desempeñaban funciones de maestros de capilla o directores de los coros. La música profana se expresaba fundamentalmente en las bandas -parientes cercanas de las murgas españolas-, que se utilizaban en las festividades populares y religiosas para divertir al pueblo, algo de música de cámara se escuchó en los salones de la Real Audiencia de Quito, principalmente gracias al apoyo de determinadas autoridades coloniales. Los escasos compositores orientaban su trabajo hacia la realización de piezas para ser interpretadas en los oficios religiosos -maitines, coros, canciones de alabanza- y las primeras canciones populares, siempre con motivos religiosos. Surgen así los villancicos, que aún se cantan en la actualidad. El primer compositor del que se tiene noticia en el siglo XVII es Diego Lobato de Sosa quien alcanza una gran figuración en la sociedad de la época. Podemos destacar además hasta mediados del siglo XIX a Francisco Coronel, Manuel Blasco, Mariano Baca, Ignacio Miño, Antonio Altuna, Agustín Baldeón, Juan Agustín Guerrero, Manuel Jurado,



Crisanto Castro, entre otros. El acento en los primeros años republicanos se da en la música popular: liberada la sociedad del estrecho compromiso con la religión, genera mecanismos fundamentalmente lúdicos, lo que en la música se expresa en la profusión de bandas de pueblo. Existe también un destacado trabajo en la ejecución de música militar, ya que todas las unidades del ejército contaban con cuerpos de música.

En las fiestas populares se escuchan también pasodobles y valeses, pero predomina la música mestiza que tendrá un mayor desarrollo en el siglo siguiente: pasacalles, aires típicos. En los sectores campesinos e indígenas, se conserva un indeclinable amor por los acentos de instrumentos ancestrales: rondadores, pucunas, dulzainas, bombos, y por una música que aunque suena triste para oídos extraños, continua teniendo una significación propia, ceremonial, para los herederos de quitus, cañaris e incas. Obviamente estas expresiones musicales se encuentran fuertemente influenciadas por más de tres siglos de dominación española.

La fundación del primer Conservatorio de Música por el Presidente García Moreno a mediados del siglo XIX, genera los primeros músicos académicos, aunque la formación se orienta únicamente hacia la interpretación. Se destaca Carlos Amable Ortiz quien aporta significativamente al pasillo ecuatoriano y hacia el final de su vida a un ritmo proveniente del sur del continente, el tango. Cabe mencionar las marchas fúnebres de Antonio Nieto, joyas musicales difundidas por las bandas institucionales y de los pueblos.

Hacia el fin del siglo, el estudio de Godoy destaca a Pedro Pablo Traversari Salazar, estudioso de la música, quien conformó una importante colección de instrumentos musicales universales -actualmente se la puede disfrutar en el museo que lleva su nombre en la Casa de la Cultura, en Quito-, aparte de



su producción e investigación musical. Corresponden también a este período Nicolás Guerra y Rafael Valdivieso.

La revolución liberal y la transformación social que produjo, trae consecuencias también para la música: irrumpe una generación que intenta encontrar un lenguaje musical propio, base de la música académica nacionalista. La figura más destacada es Segundo Luis Moreno Andrade, alumno de Domingo Brescia en el Conservatorio fundado por el presidente Eloy Alfaro. Moreno, aporta significativamente a la historia de la música ecuatoriana. Otros músicos académicos de esta generación son Francisco Salgado, Sixto María Durán, Alberto Moreno Andrade y Salvador Bustamante Celi. La formación académica de los nuevos músicos y la profunda influencia que significó la apertura del Ecuador hacia el mundo, se refleja en los primeros años del siglo XX, en los cuales, compositores con buena formación académica incursionaron en la música de cámara y sinfónica, dejando de lado lo estrictamente popular, pero sin renegar de sus raíces. El músico más trascendente de la primera parte del siglo y uno de los más importantes del Ecuador, es Luis Humberto Salgado, compositor ecléctico entre "los aires típicos y la forma sonata", compuso cerca de 150 obras. Influenciado no solo por los clásicos sino por las nuevas formas tonales y seriales, Salgado dejó para la posteridad piezas de impecable factura como su "Sanjuanito futurista", composiciones de cámara, obras sinfónicas y numerosas obras de música popular. Otro personaje destacado es Belisario Peña Ponce, compositor de himnos sacros, jaculatorias y misas. Esta es la época en que alcanza esplendor el pasillo, con un numeroso grupo de compositores que convierten a esta melodía en la más representativa del acervo popular del Ecuador. Cuentan para ello con un ritmo que ya tenía preferencia entre la población y utilizan letras de los grandes poetas de la época -especialmente de los modernistas de la "generación decapitada" Medardo Ángel Silva, José María Egas, Arturo Borja, Ernesto Noboa, cuyos poemas han sido musicalizados y



profusamente difundidos, al igual que mucho de los posmodernistas como Alfredo Gangotena, Jorge Carrera Andrade, Miguel Angel León, Gonzalo Escudero, Abel Romeo Castillo, César Andrade y Cordero, Remigio Romero y Cordero, etc.-, así como otras de su propia inspiración. Pertenecen a esta generación José Ignacio Canelos con su aporte al pasillo y a la música sacra, Juan Pablo Muñoz Sanz, Aurelio Ordóñez González, Carlos Brito Benavides, compositor del difundido pasillo Sombras, Francisco Paredes Herrera, compositor y poeta; Segundo Cueva Celi; Guillermo Garzón Ubidia, Angel Leonidas Araujo, Jorge Araujo Chiriboga, Rudecindo Inga Vélez, que populariza el fox incaico, Víctor Valencia, Miguel Angel Casares, César Baquero, quien difunde el pasacalle, Luis Aníbal Granja, entre muchos otros compositores. El pasillo encuentra en Enrique Ibáñez y Nicasio Safadi, el dueto Ecuador, a sus mejores intérpretes de la época inicial, cuando se graban en discos de carbón, en los Estados Unidos, las primeras canciones ecuatorianas. Hacia la cuarta década del siglo, se vive el esplendor de los intérpretes de la música ecuatoriana, especialmente del pasillo. Carlota Jaramillo es la figura ceñera de la época, por su excepcional voz y el intenso dramatismo de su interpretación. Se debe señalar también a los conjuntos orquestales de Luis Aníbal Granja, Víctor Salgado y Blacio Jr. Los cincuenta constituyen un momento de transición: el pasillo sigue reinando pero en frontal competencia con ritmos extranjeros que incursionaron en el mercado gracias a la enorme popularidad de la radio: boleros, tangos, valeses y ritmos tropicales como la guaracha, el merecumbé, la cumbia.

La producción fonográfica, pero en especial los espacios en vivo de la radio, tornan extraordinariamente populares a intérpretes como el dueto de Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez, Hnos. Montecel, las Hnas. Mendoza Sangurima, Hnas. Mendoza Suasti, Los Coraza y Marco Tulio Hidrobo. En la composición, especialmente de música popular, se destacan



Cristóbal Ojeda Dávila, Gonzalo Vera Santos, Marco Tulio Hidrobo, Leonardo Páez, Rafael y Alfredo Carpio, Clodoveo González.

Otros músicos importantes son el guitarrista y director de coros Carlos Bonilla Chávez; Enrique Espín Yépez, heredero de la técnica Szeryng, con amplia trayectoria y reconocimiento internacional; Claudio Aizaga Yerovi, creador de una importante obra para piano y ballet; Luis Mata Mera, conocido por sus importantes arreglos corales de música popular ecuatoriana; Carlos Rubira Infante, figura representativa de la música popular lleva a su apogeo al pasacalle. Debe mencionarse también a un compositor de música indígena andina de destacada participación: Julián Tucumbi Tigasi. Cabe destacar a intérpretes de gran trascendencia como Julio Jaramillo Laurido, quien no descolló como compositor (su obra es escasa) pero sin lugar a dudas, es uno de los personajes más importantes y reconocidos de la música popular latinoamericana del siglo XX; Olimpo Cárdenas, Fausto Gortaire, Los Montalvinos, Los Locos del Ritmo, Los Embajadores, Los Indianos, Los Brillantes, Los Reales, el Dúo de los Hnos. Miño Naranjo y Eduardo Zurita. Lo más destacado del siglo es la presencia de compositores académicos con importante trayectoria tanto en el país como en el exterior. Se destaca Mesías Manguashca, con larga trayectoria en Alemania, quien alcanza reconocimiento internacional por su aporte a la música electroacústica. Importantísimo es el aporte del enorme compositor Gerardo Guevara, con sólida formación musical, cuya obra impacta por su contenido social con textos de escritores como Jorge Enrique Adoum, Carrera Andrade y Pablo Neruda. Carlos Alberto Cobo Andrade, en cuya obra se percibe una fuerte influencia de la música tradicional andina; Milton Estévez, compositor y promotor cultural, propulsor del Departamento de Investigación, Creación y Difusión del Conservatorio de Música de Quito; Edgar Palacios, excepcional intérprete de la trompeta, fundador del Sistema Nacional de Música para Niños Especiales; Terry Pazmiño, Hugo Oquendo y César León, virtuosos guitarristas; Diego



Luzuriaga; Julio Bueno Arévalo, Marcelo Ruano, ganador de varios premios internacionales; Arturo Rodas. A esta generación pertenece Alvaro Manzano, destacado Director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Entre los compositores e intérpretes populares se destacan Segundo Bautista Vasco, quien es uno de los mejores intérpretes de guitarra, requinto, piano y acordeón. Igualmente cabe mencionarse a Homero Hidrovo, virtuoso de la guitarra con alto nivel técnico. Polibio Mayorga, compositor de música popularailable. Y los grupos que impulsan la Nueva Canción Ecuatoriana y Latinoamericana, de los cuales Jatari y Pueblo Nuevo son los más destacados. También aparecen solistas como Jaime Guevara, Abdullah Arellano, Hugo Hidrovo, Ataulfo Tobar, los Hnos. Diablo y Héctor Napolitano. En la interpretación vocal clásica cabe destacar a Galo Cárdenas, Francisco Piedra, Beatriz Parra, Hernán Tamayo, Astrid Achig y Juan Borja. La música indígena y negra se enriquece también con la presencia del imbabureño Enrique Males, el chimboracense Rosendo Aucancela, el amazónico Carlos Pascual Alvarado, el esmeraldeño Segundo Quinteros. Sin embargo lo más destacable es la presencia de un nutrido grupo de nuevos compositores que tientan caminos tanto en la música popular como en composiciones académicas, revalorizando la herencia musical ecuatoriana y redescubriendo ritmos, instrumentos y letras del acervo de nuestra cultura. Tomado de los estudios de Mario Godoy

12.2. Bandas del pueblo.

La banda es un conjunto de música constituido principalmente por instrumentos de viento y percusión, siendo su conformación instrumental originaria de Europa. El Director de la orquesta popular es el Maestro Mayor que generalmente es el músico de mayor conocimiento, es también quien se encarga del buen funcionamiento del grupo tanto en el aspecto musical como administrativo.



En nuestro país las bandas se establecieron a partir del siglo XIX, cuando se instituyeron las primeras bandas militares; por muchas décadas fue el conjunto instrumental mas extendido en el territorio ecuatoriano, en el cual sobresalieron grandes compositores directores y músicos en general quienes propiciaron el desarrollo y difusión de la música.

Se dice que en los primeros tiempos de la colonización americana, los únicos instrumentos musicales que se escuchaban eran la corneta militar europea y el tambor indígena, los mismos que apoyaban el encuentro guerrero. En cuanto al repertorio se crearon muchos “toques” de tambor, corneta o trompeta que alertaban a los soldados.



En las Crónicas de Indias se señala que los indígenas formaban grupos con instrumentos musicales que acompañaban a los guerreros para animarlos en la batalla y atemorizar al enemigo con el estruendo de los grandes tambores, la suma de caracoles, bocinas, flautas, lanzas silbadoras y gritos. Este hecho nos demuestra un proceso homólogo y paralelo que se dio en las dos



culturas. Sin embargo las bandas como se las conoce en la actualidad, están formadas por instrumentos musicales europeos, y las primeras noticias que se encuentran sobre las bandas, según el historiador musical Juan Agustín Guerrero datan de 1818, año en el que pasó por territorio ecuatoriano la Banda del Batallón Numancia (batallón con bandera española), El mismo que tenía una excelente banda de música que brindó varias retretas en algunas de nuestras ciudades produciendo gran impacto. Desde entonces se fueron instituyendo paulatinamente gran cantidad de bandas, ya no solo a cargo de los militares, sino además por organizaciones civiles y religiosas; en este proceso histórico es que se fundamenta el surgimiento de varios tipos de bandas musicales cada una con características particulares, aunque emparentadas en su raíz:

- ▶ Banda militar.- Son consideradas las mas antiguas, eran agrupaciones pequeñas en sus inicios y ligadas a la milicia, las mismas que formaban parte de los batallones del Ejército y acompañaban en la guerra a los combatientes animando con su música de tipo patriótico y guerrero.

Después de 1830, en el país se formaron algunas bandas militares en los cuerpos de infantería, el instrumental era pedido a Europa y generalmente los directores contratados eran extranjeros. Las bandas militares tenían y actualmente tienen entre veinte, treinta, cincuenta y más músicos los mismos que interpretan instrumentos de viento y percusión, el aprendizaje musical lo realizaban por “oido”. Por la falta de instituciones de enseñanza musical se le consideraba a las bandas los centros mas importantes de difusión y enseñanza musical. Las bandas militares participaban en los entierros a los “caídos” con las famosas “marchas fúnebres”; otra participación de las bandas militares fueron las “retretas”, conciertos de música ejecutados al aire libre para la ciudadanía.



- Bandas del pueblo.- Son emulaciones de la banda militar constituida por elementos civiles aficionados. Datan aproximadamente del último tercio del siglo XIX y se fueron constituyendo a la par que los organismos gubernamentales iban formando sus consejos provinciales, cantorales y parroquiales. Se crearon bandas de obreros, artesanos, escolares, colegiales-religiosos etc. La banda se sumó a los festejos de tipo religioso, en donde todavía se le ve presente en las procesiones y bailes populares, ejecutando música de danza o de corte religioso-profano, según la ocasión.



- Banda mocha.- Es un conjunto orquestal conformada por una mixtura instrumental de origen africano, indígena y europeo. Se usan calabazas vaciadas, llamadas puros o mates, hojas de naranjo y



capulí, peines, penco, pingullos flautas, así también como redoblantes y bombos.

Algunos investigadores la documentan desde mediados del siglo XIX, y aun persisten aunque con menor intensidad. 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 que son 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, son también antiguas, los batallones de los ejércitos tenían pequeñas agrupaciones que acompañaban a los combatientes en las guerras. En los colegios secundarios y en las escuelas empiezan a organizarse desde la segunda mitad del siglo XX y se inscriben en desfiles vinculados a días patrióticos. Estas agrupaciones están constituidas por estudiantes con instrumentos de percusión como tambores, bombos, redoblantes, platillos y de viento como flautines y cornetas. Los mismos que son ejecutados mientras desfilan y su uniforme es de estilo militar. Una de las primeras bandas de guerra según los estudios de Estuardo Rivadeneira fue la del Colegio Militar en Quito, más tarde la del colegio Mejía y Montufar en Quito, así como la de los colegios grandes de las principales provincias del país.



12.3. Difusión.

Las bandas musicales dentro de la sociedad han tomado gran importancia ya que tradicionalmente han estado ligadas a la animación de actividades al aire libre como ceremonias religiosas, cívicas, militares, movimiento de tropas, priestazgos, vísperas, procesiones, “Pase del Niño”, fiestas familiares, animación de veladas artísticas, corridas de toros, retretas, desfiles cívicos, torneos deportivos, “mingas”, etc.



Conclusiones generales



Recomendaciones

Glosario

Bibliografía



Conclusiones generales

El realizar esta investigación me ha permitido involucrarme en nuestras raíces y conocer muchas tradiciones como las musicales, acompañadas de vestimentas, bailes, ritos, creencias etc. con todo su proceso dinámico, partiendo desde el término “Andino” que es un vocablo polisémico y que abarca a su vez a la música Étnica, es decir la música que identifica a los grupos sociales y que en el Ecuador nos referimos a la indígena y a la negra; el otro grupo musical es el Popular es decir la música que se genera en el pueblo, partiendo de dos vertientes la de los músicos académicos, y la de los no académicos, esta música tiene fines comerciales. La siguiente categoría es la música Cosmopolita, aquella que se interpreta fuera de su lugar de origen, destacándose el manejo y dominio de la gran variedad de instrumentos andinos con un repertorio característico.

Otro punto a destacar es el proceso que ha sufrido nuestra cultura y en ella la música, con las influencias socioculturales y los aportes tecnológicos de cada periodo; ya que la música se desarrolló con la creciente necesidad del hombre.

Es interesante destacar que del aporte de varias culturas dió como resultado la fusión de la música a lo largo de la historia, lo que se denominó la música mestiza y la sobrevivencia de los ritmos hispanos, africanos e incas en mayor o menor magnitud inmersos en las obras que hoy componen el gran repertorio nacional, que en este trabajo lo detallamos en ritmos y géneros ecuatorianos con sus características cognitivas y tímbricas. Cabe destacar que para clasificar los repertorios musicales se partió de un criterio natural o inconciente usándose palabras de variados significados para referirse a un mismo tema, lo que ha generado gran confusión hasta hoy en día. A pesar de todo lo enunciado este repertorio nacional es compuesto e interpretado por músicos de gran renombre que lo conforman desde solistas, hasta grupos y bandas.

Se dice que la música existe mientras suena, y al analizar muchos instrumentos musicales de museo y darles vida con sus sonidos fue una grandiosa experiencia, así como también conocer a través de la investigación más características míticas de cada uno de ellos. Para facilitar su estudio de los instrumentos musicales en el Ecuador se los ha clasificado en familias así: Idiófonos, Aerófonos, Cordófonos, Membranófonos.

Siguiendo con los aspectos más relevantes de este tema debo decir que al hablar de Arte Musical me refiero también a lo estético, que es una rama de la Filosofía relacionada con la esencia y la percepción de la belleza y la fealdad. Y al referirme a la estética de la música andina es enmarcar un tipo de melodías, ritmos y sonidos en especial, el mismo que es espontáneo al ser humano y representa sus leyendas raíces y costumbres.

La música es un lenguaje alternativo, expresa las vivencias de un pueblo, en esta época debido a la interrelación cultural que se vive se habla de una “cultura popular internacional” otros la designan como la “promiscuidad estilística”, lo cierto es que hoy en día la fusión marca a la música contemporánea, ya no es novedoso escuchar melodías con características étnicas con efectos electrónicos. Lo interesante es observar como estas fusiones evolucionan en géneros que tienen autonomía por si mismos, y su mejor aliado es la tecnología.

Recomendaciones

Nuestra riqueza cultural es única, nos hemos ganado el mérito de ser Patrimonio Cultural de la Humanidad, justamente por saber conservar nuestras raíces, lo que nos demanda el trabajo de todos quienes conformamos esta sociedad de saber mantener y difundir esta identidad ante el mundo; para lograr este objetivo doy las siguientes recomendaciones:

Todos los que conformamos esta sociedad debemos tomar conciencia de nuestra identidad y para ello sugiero Incluir el tema de esta investigación y otros relacionados a éste en la enseñanza de la música en los colegios, siendo labor de todos los organismos vinculados a la Educación y la Cultura.

Investiguemos más profundamente el sistema de organización social y cultural que nos involucran a todos quienes estamos inmersos en el Ecuador que está lleno de vivencias, mitos, ritos, danzas, ritmos, melodías y leyendas que conforman una historia que nos identifica.

Promover y Difundir en forma constante nuestra identidad a través de los medios de comunicación tanto dentro como fuera del país.

Cada día hay más comunidades indígenas, que van incorporándose a la vida urbana, asimilando costumbres y cultura, y es deber nuestro respetar las expresiones propias de su tradición, los simbolismos como la vestimenta, lenguaje, dialecto, música, creencias que es lo que enriquecen la cultura nacional y le dan identidad.

Hay que desarrollar una actitud positiva, solidaria y progresista con respecto a nuestras raíces Si estamos unidos alrededor de pequeños y grandes objetivos, seremos mucho más en la lucha contra la indiferencia.

Educarnos sin complejo para descubrir una ciencia y tecnologías propias que aporten en beneficio de la humanidad, una organización social y económica que responda a nuestra idiosincrasia y a nuestros propios valores.

Involucrarnos más en el quehacer cultural, fomentando y dando más valor a las manifestaciones artísticas de diferente índole que de una u otra manera se siguen gestando por aquel grupo pequeño que lucha por mantener vivas nuestras tradiciones.

Glosario

Andinizadas.- Asumen características culturales de los pueblos andinos

Antropomorfo, fa. (Del lat. *anthropomorphos*, y este del gr. ἀνθρωπομορφος). adj. Que tiene forma o apariencia humana. ||

Arcaico, ca. (Del lat. *archaicus*, y este del gr. ἀρχαῖος). adj. Muy antiguo o anticuado. || 2. *Geol.* Se dice del más antiguo de los dos períodos en que se divide la era precámbrica. U. t. c. s. m.

Armonía. (Del lat. *harmonia*, y este del gr. ἁρμονία, de ἁρμόζω, ajustamiento, combinación). f. *Mús.* Unión y combinación de sonidos simultáneos y diferentes, pero acordes. || Bien concertada y grata variedad de sonidos, medidas y pausas que resulta en la prosa o en el verso por la feliz combinación de las sílabas, voces y cláusulas empleadas en él Arte de formar y enlazar los acordes.

Aymarás.- Grupo étnico del Altiplano

Cantilena. (Del lat. *cantilena*). f. Cantar, copla, composición poética breve, hecha generalmente para que se cante. || 2. coloq. Repetición molesta e importuna de algo.

Cañuto. (Del mozár. *qannût*, y este del lat. hisp. **cannutus*, semejante a la caña, der. del lat. *canna*, caña). m. En las cañas, en los sarmientos y tallos semejantes, parte intermedia entre nudo y nudo. || 2. canuto (tubo de longitud y grosor no muy grandes).

Chasqui. (De or. quechua). m. *Am. Mer.* En el Imperio incaico, mensajero que transmitía órdenes y noticias. || 2. *Am. Mer.* Emisario, correo. || hacer. fr. *Ecuad.* Pasar de mano en mano materiales de construcción para trasladarlos de un lugar a otro.

Contrapunto. (Del b. lat. [*cantus*] *contrapunctus*). m. *Mús.* Concordancia armoniosa de voces contrapuestas. || 2. Arte de combinar, según ciertas reglas, dos o más melodías diferentes. || 3. Contraste entre dos cosas

simultáneas. || 4. *Arg., Bol., Chile, Col. y Ecuad.* Desafío de dos o más poetas populares. || 5. *Ven.* Ejecución musical en la que compiten dos cantadores, que se acompañan con ritmo de joropo llanero. .

Cosmogonía. (Del gr. *κόσμος* a). f. Relato mítico relativo a los orígenes del mundo. || 2. **Teoría científica** que trata del origen y la evolución del universo.

Cosmovisión. (Calco del al. *Weltanschauung*). f. Manera de ver e interpretar el mundo.

Cuybi.- silbato simple de 5 sonidos

Equinoccio. (Del lat. *aequinoctium*). m. *Astr.* Época en que, por hallarse el Sol sobre el Ecuador, los días son iguales a las noches en toda la Tierra, lo cual sucede anualmente del 20 al 21 de marzo y del 22 al 23 de septiembre.

Escala. *Mús.* Sucesión diatónica o cromática de las notas musicales Serie de sonidos del mismo, arreglados entre sí por el orden más inmediato, partiendo del sonido tónico. ||

Etnia. (Del gr. *ἔθνος*, pueblo). f. Comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc.

Fitomorfos.- que tiene forma de ave

Gramófono. (Marca reg.). m. Instrumento que reproduce las vibraciones de la voz humana o de otro cualquier sonido, inscritas previamente en un disco giratorio.

Hayllaco.- Flauta grande

Híbrido, da. (Del lat. *hybrida*). adj. Se dice de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza.

Huancari.- tamborcillo de baile

Iconografía. (Del lat. *iconographia*, y este del gr. *εἰκονογραφία*). f. Descripción de imágenes, retratos, cuadros, estatuas o monumentos, y especialmente de los antiguos. || 2. Tratado descriptivo, o colección de imágenes o retratos.

Identidad. (Del b. lat. *identitas, -atis*). f. Cualidad de idéntico. || 2. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracteriza frente a los demás. || 3. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma

y distinta a las demás. || 4. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.

Inherente. (Del lat. *inhaerens*, *-entis*, part. act. de *inhaerere*, estar unido). adj. Que por su naturaleza está de tal manera unido a algo, que no se puede separar de ello.

Magia. (Del lat. *magia*, y este del gr. μαγεία). f. Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales. || 2. Encanto, hechizo o atractivo de alguien o algo. || blanca, o natural. f. La que por medios naturales obra efectos que parecen sobrenaturales.

Mamacona. (Del quechua *mama*, madre, con la t. pl. *-kuna*). f. 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. (Del gr. μεταλλουργία, minero, y *-ia*). f. Arte de beneficiar los minerales y de extraer los metales que contienen, para ponerlos en disposición de ser elaborados. || 2. Ciencia y técnica que trata de los metales y de sus aleaciones. || 3. Conjunto de industrias, en particular las pesadas, dedicadas a la elaboración de metales.

Mito¹. (Del gr. μῦθος). m. 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. || 2. Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal. || 3. Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima. || 4. Persona o cosa a las que se atribuyen cualidades o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen.

Mitología. (Del lat. *mythologia*, y este del gr. μυθολογία). f. Conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana. || 2. Estudio de los mitos.

Multietnias.- convivencia de varias etnias

Notación Musical.- Escritura musical

Obturar. (Del lat. *obturare*). tr. Tapar o cerrar una abertura o conducto introduciendo o aplicando un cuerpo.

Orfebre. (Del fr. *orfèvre*). com. Persona que labra objetos artísticos de oro, plata y otros metales preciosos, o aleaciones de ellos. || 2. *Col.* Persona que labra objetos artísticos de cobre u otros metales.

Parafernalia. f. Conjunto de usos habituales en determinados actos o ceremonias, y de objetos que en ellos se emplean. U. m. en sent. irón.

Percutor.- Objeto que golpea

Peroración. (Del lat. *peroratio, -onis*). f. Acción y efecto de perorar. || 2. *Ret.* Última parte del discurso, en que se hace la enumeración de las pruebas y se trata de mover con más eficacia que antes el ánimo del auditorio. || 3. *Ret.* Parte exclusivamente patética de la peroración.

Pífano. (Del ant. *pífaros*, y este del a. al. medio *pfifer*, der. de *pfifen*, silbar, infl. por *tímpano*). m. Flautín de tono muy agudo, usado en las bandas militares. || 2. Persona que toca este instrumento.

Pingullo. (Del quichua *pingullu*). m. *Ecuad.* Instrumento musical indígena en forma de flauta pequeña de madera.

Pluricultural.- convivencia de varias culturas

Polirritmo.- Varios ritmos

Polisémico.- que tiene varios significados

Pututo o pututu. (Del aim. *pututu*). m. *Bol.* Instrumento indígena hecho de cuerno de buey, que los campesinos de los cerros tocan para convocar una reunión. || 2. *Perú.* Concha de caracol marino empleada como trompeta.

Quichuas.- Grupo étnico del Altiplano

Quipa. (Voz quichua). f. *Ecuad.* Concha de caracol marino utilizado por los indígenas como trompeta.

Raspadores.- Instrumentos de frotación

Repertorio. (Del lat. *repertorium*). m. Conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, orquesta o intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución. || 2. Colección o recopilación de obras o de noticias de una misma clase.

Retreta. (Del fr. *retraite*). f. Toque militar que se usaba para marchar en retirada, y para avisar a la tropa que se recoja por la noche en el cuartel. || 2. Fiesta nocturna en la cual recorren las calles tropas de diferentes armas, con faroles, hachas de viento, músicas y a veces carrozas con atributos varios. || 3. *C. Rica y Cuba*. Función musical nocturna al aire libre, generalmente en parques y paseos. || 4. *Ven.* Concierto que ofrece en las plazas públicas una banda militar o de cualquier otra institución.

Ritos shamánicos.- Practicas del shamán relacionados con mitos y costumbres

Sincretismo. (Del gr. *σύνθεσις*, coalición de dos adversarios contra un tercero). m. *Ling.* Expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes.

Tañer. (Del lat. *tangere*). tr. Tocar un instrumento musical de percusión o de cuerda, en especial una campana. || 2. ant. Ejercer el sentido del tacto. || 3. ant. Tratar superficialmente sobre alguna materia. || 4. intr. tamborilear (? con los dedos). || 5. desus. corresponder (? tocar, pertenecer).. Avisar con la bocina que está muerta la res que se perseguía.

Transculturación. f. Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias.

Trémolo. (Del it. *tremolo*, trémulo). m. *Mús.* Sucesión rápida de muchas notas iguales, de la misma duración.

Urcutaita.- patriarca Inca

Vasallo, lla. (Del celta **vassallos*, semejante a un servidor, der. del galo *vassos*, servidor; cf. b. lat. *vassallus* y galés *gwas*, mozo, muchacho). adj. Sujeto a algún señor con vínculo de vasallaje. *Pueblos vasallos. Gente vasalla.* U. t. c. s. || 2. En la antigüedad, obligado a pagar feudo, feudatario. || 3. m. y f. Súbdito de un soberano o de cualquier otro gobierno supremo e independiente. || 4. Persona que recibía estipendio del rey. || 5. Persona que reconoce a otra por superior o tiene dependencia de ella. || vasallo de signo servicio. m. El que debía servicio personal a su señor.

Wiraqocha.- Dios luminoso

Yanacona. (Del quechua *yanakuna*). adj. Se dice del indio que estaba al servicio personal de los españoles en algunos países de la América Meridional. U. t. c. s. || 2. com. *Bol.* y *Perú.* Indio que es aparcero en el cultivo de una tierra.

Yinya.- Especie de guitarra

Bibliografía

Alba Barreiro Joselo; Vázquez Veintimilla Luís
Música Básica y Folklore Latinoamericano

Arauz, Julio 1890-1971
Ritos y Flautas

Carrión Ortega Oswaldo
o Mejor del siglo XX

Carlos Coba
Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador Tomo I
Instrumentos Musicales Populares Registrados en el Ecuador Tomo II
Garcilazo de la Vega, Inca 1539-1616
Fiesta principal del Sol y como se preparan para ella
www.correodelmaestro.com/ anteriores/2003/marzo/artistas82.htm - 29k
Granda Euler 1935
Yaraví, El/ Domingo Comercio

Godoy Aguirre Mario
Breve Historia de la Música del Ecuador

Gutierrez Guerrero Pablo
Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Tomo I
Enciclopedia de la Música Ecuatoriana Tomo II

Hidrovo Uriguen, Jaime
Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador

Landivar Ullauri Manuel Agustín
Contribución al Folklore Musical en el Azuay y Cañar
Revista de Antropología # 4

Landivar Ullauri Manuel Agustín
Música Folklórica y Popular

Música en el Ecuador:
Música Étnica Recursos Musicales del Ecuador Actual; Ministerio de
Relación Exterior Quito E C 2003

Muñoz Sanz Juan Pablo
Música Ecuatoriana Teoría del Arte en el Ecuador

Muriel Bravo Inés
Sobre la Historia Cultural de la Etnomusicología / Cultura Vol (4)

Mullo Sandoval Juan 1956
Apuntes para el estudio de la Música Indígena Ecuatoriana OPUS (17)

Ofelia Déleon
Folklore Aplicado a la Educación Guatemalteca

[http:// www.amape.org](http://www.amape.org)

Raíces culturales del Ecuador
Paula Espinosa de los Monteros Mayo 1999

Salgado Ayala Francisco
Tendencias estéticas de la Música Ecuatoriana

Segundo Luis Moreno
Música de los Incas

Segundo Luis Moreno
Historia de la Música en el Ecuador

Zaragocin T: Salvador
Rondador a través del Tiempo, El

Zaragocin T: Salvador
Flauta Indígena, La

Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2005. © 1993-2004 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.