

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE MÚSICA

TITULO:

“EL VIOLÍN EN LA MÚSICA CAÑARÍ”

Tesis previa a la obtención de
Licenciado en Instrucción Musical.

Tutor: Lic. Carlos Freire

Autor: ELIAS LINO PICHISACA GUAMAN

AÑO LECTIVO

2005 – 2011

CUENCA - ECUADOR

DEDICATORIA.

El trabajo realizado con mucho sacrificio les dedico a mis familiares más cercanos de manera especial a mí querido Padres, quien día a día me ha apoyado en todo sentido hasta alcanzar mi propósito.

Con vuestro apoyo y frente a toda circunstancia he luchado hasta triunfar y lograr mis objetivos propuestas.

ELIAS LINO PICHISACA GUAMAN

AGRADECIMIENTO

Aprovecho a esta magnífica oportunidad, dejar mi sincero agradecimiento, a mis padres, amigos, al personal docente y administrativo de la UNIVERSIDAD DE CUENCA. Por su gran apoyo. La misma que servirá para que nuestros hijos que conozcan y revaloricen la música autóctona cañarí.

ELIAS LINO PICHISACA GUAMAN

INDICE:

CONTENIDOS

Dedicatoria	2
Agradecimiento	3
Introducción	4

CAPÍTULO I

EL VIOLIN EN LA MUSICA CAÑARI

1.1 La música andina y La imposición de la música occidental	7
1.2 Identidad cultural cañari.....	9
1.2.1 La vestimenta de los Cañaris.....	
1.3 La cosmovisión cañari y los elementos de la música	13
1.3.1 La lámina de Chordeleg o Lámina de Patecte.....	
1.3.2 La Wiphala sagrada de los Andes.....	
1.4 La música cañari y la adopción del violín en la música cañari	15
1.4.1 Pervivencia de la música tradicional cañari.....	
1.4.2 Ritmos e instrumentos cañaris en la actualidad.....	
1.4.3 El violín en el Ecuador.....	
1.4.4 El violín en la música cañarí.....	

CAPÍTULO II

ANÁLISIS DE LAS OBRAS CAÑARIS INTERPRETADAS POR VIOLIN

2.1 El violín en la cultura occidental.....	22
2.1.1 Origen y evolución.....	22
2.1.2 Estructura del violín.....	24
2.1.3 Técnicas.....	
2.1.4 Aparecimiento del violín en nuestro territorio.....	
2.2 El violín en la música cañari: Ritmos, instrumentos y fiestas	27
2.2.1 Aparecimiento del violín en la cultura cañarí.....	27
2.2.2 Las Técnicas.....	28
2.2.3 Las Posiciones del violín.....	
2.2.4 Los principales exponentes.....	

2.2.5	Contratación de los músicos.....	
2.2.5.1	El contrato y la vestimenta de los “maistros”.....	
2.2.6	Ritmos Cañaris Autóctonos.....	
2.2.6.1	Sanjuanito Cañari.....	
2.2.6.2	El Yumbo Cañari.....	
2.2.6.3	El Ritmo Autóctono KAÑARI.	
2.2.7	Fiestas que se celebran en la provincia de Cañar.....	
2.2.7.1	La fiesta del matrimonio (kuchunchi).....	
2.2.7.2	Las fiestas religiosas.	
2.3	Análisis estructural y semiótico de las obras cañaris tocadas en violín.....	40.
2.3.1	KINRAY ÑAN.....	
2.3.2	JUBALEÑA.....	
2.3.3	SHAMUNKI VIDA SHAMUNKI.....	

CAPITULO III

ANTOLOGIA DE MUSICA CAÑARI PARA VIOLIN

3.1	Registro sonoro de canciones cañaris interpretadas en violín por músicos autóctonos.....	43
3.1.1	Temas musicales:.....	43
	<ul style="list-style-type: none"> • Kinray ñan • Jubaleña • Chinita • Shamunki vida shamunki • Ari ninki mana ninki • Oso bravo tigre bravo • Juana Bonita----- • Alajita maría Adela • Mula mulita mañosa • María Juana • Kuchunchi. 	
3.2	Notación musical en escala temperada para 3 obras de música cañari interpretadas por violín.....	51

- Kinray ñan
- Jubaleñita
- Shamunki vida shamunki.

INTRODUCCIÓN.

La música en un principio nació por la imitación de la naturaleza, nuestros sublimes mayores vivían relacionados con el gran Pachamama. Con la conquista española nuestros pueblos indígenas sufrieron grandes cambios que se dieron como en la música, idioma, vestimenta, etc. Así con el pasar del tiempo tuvieron fuerza para mantener la identidad de ser quichuas; la cosmovisión andina reflejó fuerzas para seguir manteniendo nuestras raíces, los sagrados símbolos son los que representan nuestra identidad en cada pueblo indígena.

Nuestros sublimes mayores nos han dejado riquezas que nos motivan a representar y demostrar, que el hombre indígena tiene sus aptitudes para mostrar al mundo que la música, instrumentos musicales y los ritmos, son los valores más principales por donde transmitimos nuestra vivencia.

Cañar es un pueblo milenario llena de riquezas que mantiene su identidad cultural en diferentes aspectos como: en la música, danza, gastronomía, vestimenta, idioma y sus propias costumbres y tradiciones, por el cual manifiestan el sentir y el pensamiento cañari.

En la música, los cañaris han trabajado mucho como en los instrumentos, ritmos y poemas cantados, a la madre naturaleza, al amor y a la realidad de la vida social.

Con la globalización los pueblos indígenas han tomado nuevos cambios de vida, en lo social y familiar; tomando culturas diferentes y rumbos diferentes.

La música también tuvo cambios como fusiones y mezclas, influencias occidentales que se introdujo a la música cañari como: instrumentos que se acoplaron a los ritmos autóctonos.

Pero aun así la cultura cañari mantiene sus costumbres que representan a la identidad cañari con diferentes manifestaciones.

CAPÍTULO 1 EL VIOLIN EN LA MÚSICA CAÑARI

1.1 LA MÚSICA ANDINA Y LA IMPOSICIÓN DE LA MÚSICA OCCIDENTAL.

En un principio, el ser humano producía sonidos imitando los ruidos de la naturaleza: del viento y de las aguas, del rugir de los animales. Posteriormente, fue creando formas musicales e interpretado cantos sagrados acompañados con instrumentos étnicos. Estos representaban un agradecimiento a los dioses del gran cosmos celestial y la naturaleza, como: el padre sol, madre luna, madre tierra, al agua, al fuego y al aire. La naturaleza era la fuente de su vida, su inspiración, la música y los colores así lo representaban: el blanco era indicador de plata; el amarillo, de oro; el rojo, de guerra; y el negro, de tiempo.

En sus orígenes, el pueblo kechwa fue predominantemente agrícola y dedicado a la vida rural. En su apogeo, se transformó en un pueblo guiado por una moral guerrera. Las leyendas primitivas de los héroes civilizadores exaltarán esta característica, principalmente los triunfos del hombre sobre la tierra y los milagros de la siembra y el cultivo.

La tradición oral estaba, en los pueblos andinos, resguardada, en primer término, por su propia forma métrica que balanceaba la memoria, y por la vigilancia de escuelas rígidamente conservadoras. Los *quipus*, y las pinturas aumentaban la proporción de fidelidad de los relatos y la memoria popular era el fiscal constante de su exactitud.

La conquista de los incas inculcó profundamente sus pautas en las diversas culturas son juzgadas; así, muchos pueblos aceptaron esta nueva cultura; los incas eran estudiosos del arte musical, desarrollando varios instrumentos aerófonos, percutivos y cantos sagrados.

Los mitos son fuente importante de conocimiento de los pueblos antiguos. Son, por lo mismo, necesarios para encontrar las raíces y sentimientos anímicos que han originado su quehacer y desarrollo cultural.



El caso de la poesía mítica de los Kechwas, Regina Harrison, en su obra *Signos, cantos y memorias de los Andes*, nos dice: «se mezclan, sin duda, como en los demás pueblos, hechos reales e imaginarios, los que transcurren, por lo general, en el reino del azar y de lo maravilloso. Pero todos ofrecen indicios históricos, porque está presente en ellos el espíritu del pueblo creador.

Por ejemplo: Del *aravi* o *haravi*, donde se habla de esta canción poética popular como de la forma más expresiva del alma indígena y se supone que tuvo siempre la misma inspiración melancólica y elegíaca que en nuestros días; porque era los *takis* incaicos y de sus ritos agrícolas y domésticos, plenos de salud espiritual y de juvenil optimismo. El *jaylli* es la épica kechwa, y el *aravi*, es una canción, acompañada del *taqui* o danza, es sobre todo la canción lírica o de amor. El *aravi* era pues inseparable de la música: no podía cantarse sin las flautas. Las frases de la canción se decían a través de la flauta, de modo que se percibían claramente a través del sonido de ésta. *Como apunta Garcilaso: que indio enamorado, "hablaba por la flauta". "Testimonio de cronistas de calidad en lo quechua como Cristóbal de Molina, fray Martín de Morúa, Bernabé Cobo, Huamán Poma de Ayala y el mismo Garcilaso de la Vega".*

Con la conquista española en el área andina, comienza a gestarse un profundo mestizaje cultural: el *aravi* pierde su estrepitosa gracia colectiva, desaparecido el desenfreno profano de los *takis* y sólo subsiste en el lloroso y solitario gemido de las kenas de los pastores solitarios o en las quejas nocturnas de los amantes separados; así el *aravise* transforma en el *yaraví*, transformación que es no sólo fonética, sino espiritual; también el *aravi* erajubilar y multánime.»¹

Todas las formas de la cultura incaica, el himno religioso, el canto épico, la lírica, la representación dramática estuvieron asociadas a la danza y a la música y tuvieron un carácter mágico, religioso y propiciatorio.

La poesía incaica fue realista y pragmática. Los himnos pedían el pan, el maíz, la juventud, la salud, el triunfo. La historia tuvo un carácter docente y moralizador. Otra nota primordial es la tendencia panteísta, manifestada en el amor a las cumbres y a los

¹ HARRISON, Regina, "SIGNOS, CANTOS Y MEMORIA DE LOS ANDES..." Pag. 29-30. Ed. Abya Yala. EL LEGADO KESHWA – AYMARA", Sistematizado por LAUTARO VILLAVICENCIO G. de la Akllawasi Yachay - Formación de Mujeres Líderes del Kañar, 29 de noviembre del 2005-2006.

cerros a y la intervención de los elementos agrícolas en los mitos. El ají, el pimiento, la quinua son personajes mitológicos incaicos. Otras notas características son la "*gravedad y ternura*", y el tradicionalismo de los kechwas. La poesía mítica de los incas, vivió y vive consustanciada con la mama pacha, el tayta urku, la mama kocha, el tayta inti, la mama killa, en general con la naturaleza y el cosmos.

Pues así con la conquista y la influencia española, introdujeron la enculturación, con costumbres hispanas como religión, fiestas, instrumentos musicales y la música popular europea, que poco a poco se fueron fusionando con el carácter alegre de nuestro pueblo. También los conquistadores de América introdujeron influencias africanas diezmando a la población indígena, surgiendo mezclas de culturas en todo sentido como mezcla de razas, creándose nuevas formas musicales, instrumentos y danzas.

Desde entonces, todos los pueblos Andes han sufrido cambios, dejando solo los recuerdos y las memorias de nuestros antepasados.

1.2 LA IDENTIDAD CULTURAL CAÑARI.

La mayoría de los cronistas, historiadores y curas doctrineros utilizaban la expresión “cañares” para llamar a los pobladores del territorio Cañari. También antes de la invasión de los Incas se los llamaban “Situmas”, según Alfonso Castro de Lovaina.



«Cañar proviene del nombre de una planta nativa que se encuentra en Centro América denominado cañaro, según el análisis etimológico realizado por Federico Gonzáles Suárez, “Cañar” proviene de los términos del Quiché KAN_A RI que traducido al español significa “estos son de la culebra”. El Padre “*Jesús Arriaga*” analiza como KAN- A que corresponde a los significados de culebra y Guacamaya; continua la relación de términos “Cañar – culebra”.»²

² QUINDI, P. Andrés (Com) y SOLANO F. Pedro (Com), “CAÑAR EN LA HISTORIA Y SU PROYECCIÓN HACIA EL FUTURO”, Edición limitada Octubre/2002, Cuenca-Ecuador.

Según las leyendas narradas sobre sus orígenes, tal vez la más antigua que la raza kichwa, tienen dos mitos: la leyenda de la Serpiente y la leyenda de las Guacamayas. Los cañaris eran valientes, esforzados, apacibles, afables, belicosos y aguerridos; su prioridad era siempre defender su libertad y soberanía, y para ello se aliaban con los que consideraban más conveniente. Los cañaris sufrieron la invasión incaica cuando todavía no habían estructurado un sistema social complejo y una unidad política definida, si no que ellos tuvieron una unidad cultural pacífica; a través de la lengua, religión, ritos y mito de origen. Por último los cañaris tuvieron una conquista española, pero a las represalias del Rumiñahui, los Cañaris a través del cacique Oyañe, hicieron una alianza con los españoles; a pesar de ello, en 1578, los españoles se sirvieron de los incas para sofocar las rebeliones cañaris, olvidándose de toda su colaboración.³



El idioma de los cañaris en la actualidad es el kichwa o runashimi cuzqueño, que significa lengua del hombre o lengua general, fue la expresión oficial en el Tahuantinsuyo. Los incas, a medida que conquistaban y anexaban nuevos pueblos, desde el comienzo imponían el kichwa o inga shimi; tenía el carácter de obligatorio, especialmente para los caciques y sus hijos legítimos, para que constituya un vínculo de comunicación administrativa y medio de intercomunicación social y difusión cultural dentro del imperio kichwa.

Los misioneros católicos europeos, durante los periodos coloniales y republicanos, fueron los que mayormente recorrieron al kichwa, para adoctrinar con mayor facilidad a los

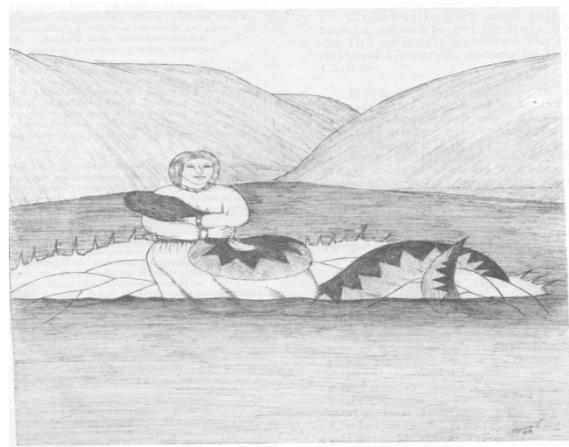
³ IGLESIAS P. Ángel María, “LOS CAÑARIS” aspectos históricos y culturales, Azogues-Ecuador, Imprenta América, 1987, Cañar, Ecuador.

indios, en los países andinos. En Ecuador se habla kichwa en Quito y va desde Imbabura hasta Loja, en Napo y Pastaza; y se habla también en Perú y en Chile.

Las fronteras del Tahuantinsuyo se marcan con el “runashimi”, el idioma general, el kichwa fue un factor integrador de nuestro pueblo cañari.

El idioma cañari se fue paulatinamente perdiendo y a su vez, reemplazada por el kichwa, esto por la influencia incaica. Aunque el idioma kichwa se estableció como el idioma oficial en cañar; actualmente podemos señalar que la lengua kañari pervive en los topónimos, antropónimos y en la botánica.

El indígena cañari mantiene intacta la vestimenta de nuestros sublimes progenitores, quienes en el momento de dar la vida a esta población tan noble tuvieron la paciencia de enseñar el proceso de elaboración de cada uno de los atuendos que tienen una verdadera simbología de identidad como un pueblo milenario y único, porque aquí dotamos de las dos verdaderas mitologías de origen de la vida del runa cañari: las guacamayas y la serpiente.



1.2.1 La vestimenta de los Cañaris:

El significado de los colores de cada una de las prendas de vestir se constituyen en verdaderos testimonios que demuestra su origen, su ciencia y la tecnología desarrollada durante miles de años. Los vestidos eran de lana, cuero y algodón; y los materiales que empleaban para los adornos fueron especialmente: conchas, cuarzo o cristal de roca, piedras blancas, silicato de cobre y la jadeíta posiblemente importada desde Centro América.

Las vestimenta autóctona de la mujer cañarí que se ha venido utilizando hasta la actualidad está constituida por: el muchiku (sombrero), paychi (aretes), wallka (collares)

que son de concha y hueso; como adorno utiliza el tupu, wallkarina, talpa (camisa blanca), saya de bayeta (pollera) y ushuta (sandalias). Esta vestimenta siguen utilizando hasta la actualidad en todo los eventos culturales que celebran en las comunidades del pueblo Kañari.



Los hombres antes llevaban collares de concha y orejeras; no llevaban calzado alguno, salvo en ocasiones la ushuta; se cubrían con la cushma amarrada a la cintura con un chumpi adornado con figuras, signos y símbolos y unos calzones; los zamarros solo los usaban especialmente en la guerra y en las cosechas, y en ocasiones lo utilizaban para el frio; también utilizaban algunos cueros de los animales que se ponían en los brazos y espaldas con el mismo objetivo; luego con la llegada de los incas utilizaron el poncho llamado yakaylla; elponcho está matizado con diferentes colores, es la vestimenta que nos identifica en cualquier parte; y es utilizado exclusivamente en las fiestas de: carnaval, corpus-christi, navidad, celebración de las fiestas religiosas, fiestas sociales (matrimonios, bautismos, confirmaciones, y otros).

La vestimenta autóctona de los hombres en la actualidad es:

- Camisa blanca codo bordado
- kushma
- Pantalón de bayeta
- Chumpi (faja con figuras)
- Zamarro (colores: blanco y



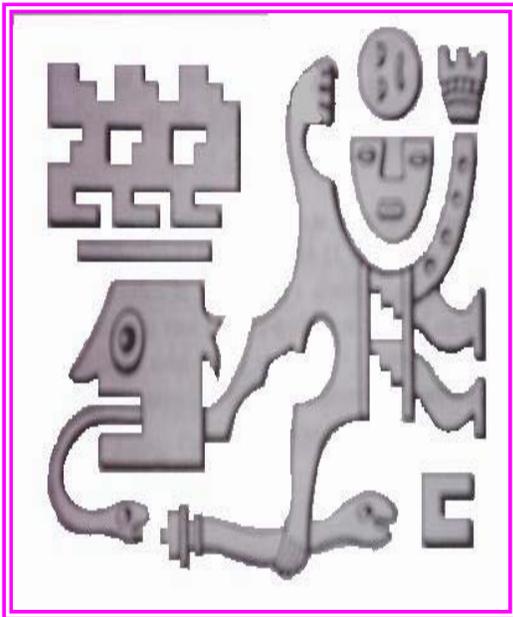
negro)

- Poncho walutu
- Ushuta
- Sortija (anillo)
- Cinta de amarre de pelo: rojo o azul.

Cabe indicar que las mujeres y los hombres utilizan todas estas vestimentas en las ceremonias y fiestas autóctonas que se celebran en el pueblo cañari, sobre todo las personas mayores que ha mantenido nuestra identidad, demostrando que los cañaris seguimos vivos.

Así, en la actualidad se trata de conservar toda la riqueza que tiene nuestro pueblo, para seguir demostrando nuestra identidad, porque con la globalización se ha hibridado nuestra cultura, sobre todo con la migración, que influido mucho a la sociedad.

1.3 LA COSMOVISIÓN CAÑARI Y LOS ELEMENTOS DE LA MÚSICA.



1.3.1 La lámina de Chordeleg o Lámina de Patecte: «Es un objeto hallado en Chordeleg, perteneciente a la cultura Narrío: es una pieza enmadera de chonta que servía de marco a una plancha de oro macizo con figuras de alto relieve y con piedras preciosas. Para unos autores e historiadores, esta figura encierra un simbolismo sobre el origen de los cañaris y su cosmovisión mitológica: la guacamaya y la serpiente aluden a su origen, el cetro a la unidad de la nación cañari, la cabeza cortada a la guerra, la tierra a la autoridad religiosa.

Se trataría de la representación de un cacique o *reguloc*, adorando a la luna, sobre él, con unas patas de leopardo y la otra de felino (animales totémicos), sosteniendo sobre su brazo izquierdo un altar o adoratorio; a su derecha, una cabeza de guacamaya con cara de mujer, por la que asoma una serpiente y con símbolos de las pakarinas sobre ella (cerros, cuevas, lagos). Un tercer brazo, así abajo, abraza el símbolo de pachakamak (el Dios

Peje chimú), un pez figurativo.»⁴

Los cañaris formaron una gran nación bien organizada, una de las más importantes del Ecuador, ellos poseyeron una rica cosmovisión es decir, una explicación e interpretación propias de la realidad, en base a su medio natural, a las influencias recibidas de fuera, a su sistema social y económico, y a sus experiencias, todo ello expresado en mitos, prácticas, signos y creencias más que en conceptos abstractos.

Los cañaris consideraban a la naturaleza de manera propia de los pueblos andinos: todos los elementos naturales conforman un solo que es la Pachamama, en estrecha interdependencia, la Pachamama, madre tierra o madre naturaleza, viene a ser como un inmenso seno materno dentro del cual se desenvuelve la vida humana, esta creencia pudo llegar por influencia de grupos venidos de fuera (mitimaes). El cañari se consideraba como un hijo de la tierra: cuando la trabajaba, cuando la contemplaba y respetaba, cuando vive en sus comunidad, en las mingas, por eso las festividades religiosas, eran y siguen siendo todavía, ceremonias rituales a la madre tierra (formas de comunicarse y relacionarse con ella). Esto explica la existencia de numerosas fiestas y ritos de carácter agrícola – sacral; por ejemplo: *Las fiestas de la cosecha o Jahuay*, canto a la madre tierra al son de las quipas, bocinas, jhazhas, redoblantes y flautas, que ponen de manifiesto indirectamente el espíritu de rebeldía contra un sistema de explotación, que recuerda la minga de la cosecha del maíz, y la fiesta del fuego, con probables orígenes en ritos guerreros y en las celebraciones incas del Inti Raymi (ritual de danza solemne, música, cantos y sacrificios). Hoy vinculada en donde pervive a la fiesta del Corpus christi; según algunos cronistas, en la ceremonias realizaban sacrificios para obtener buenas cosechas y agradecer a la tierra. Probablemente el maíz o “Mama Sara” fue considerado también en sentido religioso, tal vez como una auténtica divinidad, relacionada con los cultos agrícolas, se presentaban a las divinidades como ofrenda y servía para la elaboración de la chicha con fines ceremoniales y de hospitalidad, que después de cosechado era velado en ambiente de fiesta por tres noches seguidas, de la misma manera ocurría con la siembra de la papa.

También los signos y las escrituras memorables, que han representado a cada cultura, y

⁴ Folletos, “LOS CAÑARIS 1 Y 2”, Biblioteca Campesina, 22 Ediciones privadas apoyadas por el Ayuntamiento de San Sebastián – Donosita, Servicio La Sallé de Promoción Rural, Cañar, Ecuador, 1996.

que han permanecidos desde la época muy antigua hasta la actualidad en todos los pueblos de los andes, de la gran lucha del pueblo indígena; así el cañari también forma parte de la gran nación andina.

1.3.2 La Wiphala sagrada de los Andes: Un signo muy representativo de los andes es es la sagrada *WIPHALA*, compuesto por los siete colores del arco iris y los cuatro correspondientes a los cuatro *SUYUS*, que representan las actividades diarias del hombre andino en el tiempo y en el espacio; que, expresaban la celebración de las cuatro fiestas anuales, que conmemoran los cuatro periodos del año, y la relación con la música como los cinco cuadrados centrales que representan, las cinco notas de la Música Pentatónica andina, ejecutada en los ritmos andinos y en otros ritmos autóctonos que se interpretan en cada pueblo indígena también tiene relación con esta escala .⁵



En la cosmovisión cañari también la wiphala es un símbolo muy representativo, ya que manifiesta como el símbolo de la unión entre las personas y los pueblos, con un solo corazón (shuk shunkulla); en la actualidad los pushak (dirigentes) utilizan este símbolo en las bufandas y las mujeres en las chalinas, en cualquier acto solemne; ya que así simbolizan al pueblo cañari y andino.

1.4 LA MÚSICA CAÑARI Y LA ADOPCIÓN DEL VIOLÍN EN LA MÚSICA CAÑARI.

La música, en un principio, apareció como imitación de los sonidos de la naturaleza y de los animales; primero con su propia voz y golpeando diversas partes del cuerpo y luego con troncos huecos y soplos en el interior de huesos y vegetales. Con el tiempo lograron perfeccionar algunos instrumentos musicales de percusión y de vientos, siendo estos los

⁵ UNIVERSIDAD ESTATAL DE BOLÍVAR, MEMORIAS DEL I TALLER INTERNACIONAL "LA COSMOVISIÓN ANDINA Y EL SABER OCCIDENTAL: HACIA UNA RENOVACIÓN DE LAS CIENCIAS HUMANAS EN INDIOAMÉRICA", Julio, 27-31 de 1992, Guaranda Ecuador.

más utilizados y nativos del nuestros ancestros.

Para el indígena andino en general todo es música, desde el murmullo del pajonal hasta el llanto, que es una nota de tristeza y melancolía propia de la música andina. Por los restos arqueológicos encontrados, sabemos que los cañaris practicaban la música desde sus inicios, al parecer entonaban en grandes caracoles en forma de kipas, bocinas de cuernos de animal, utilizaban primero como uso guerrero, para convocar a actividades y reuniones. Los cascabeles en forma de sonajas para los danzantes y las ocarinas de distinto materia y formas representados a veces personajes y animales de valor especial para los cañaris; los pitos, silbatos, vasijas-silbato, flautas de diversos tipos como: pingullo, pijuanito, flautas traveseras, hechas de diferentes materiales (hueso, caña, barro), rondadores, zumbambicos, cencerros. Todo este arte estaba ligada al ciclo agrícola, ciclo humano y al religioso. Analizando más detenidamente el ritmo y la letra de sus interpretaciones sabemos que la música cañari tiene sus particularidades.⁶

Los ritmos autóctonos cañaris se utilizan en las diversas ceremonias, utilizando los instrumentos musicales autóctonos, con sus armoniosas melodías, donde los danzantes manifiestan agradecimientos a la Pachamama (acción de gracia por la cosecha, peticiones, etc.), con la luna (por atraer la lluvia, fertilidad, etc.) y con el padre sol (la luz de la fuerza). También los músicos y los danzantes interpretan diferentes pasos, ritmos y melodías de tipo guerrero, festivo, funerario, artístico, etc.

Así, podemos encontrar varios ritmos autóctonos que interpretan nuestros taitas, que se han venido formando como parte de la cultura cañarí, por ejemplo el sanjuanito, el danzante, el yumbo, el lalay cañari (carnaval) y el ritmo que se le conoce como *kañari*, que es uno de los más interpretados por nuestros taita y conjuntos musicales; de la misma manera en la actualidad los jóvenes les dan más preferencias para interpretar en los grupos; hasta los solistas han preferido este ritmo como producto para el mercado comercial. Aunque algunos ritmos llegaron con la influencia española o de los indígenas de diferentes pueblos, formándose así parte de la cultura cañarí.

1.4.1 Pervivencia de la música tradicional cañari.

⁶ Documento del “CAPITULO I DE LA DECLARATORIA DE CAÑAR CAPITAL ARQUEOLÓGICA Y CULTURAL DEL ECUADOR”, Lic. Bolívar Quezada Y UPCCC, 26 enero del 2001, Cañar-Ecuador.

La destrucción sistemática de los instrumentos musicales indígenas y la introducción de los occidentales, implicaron por un lado la mutilación y por otro la alteración del espíritu, la forma y pérdida de vitalidad de la canción autóctona, si todavía esta no ha desaparecido es gracias a la pervivencia de la lengua y gracias a que en los modos de expresión española, encontraron una vía de adaptación.

En la actualidad las canciones son consideradas como tristes y monótonas pero llenas de sentimiento, pues reflejan las transformaciones que han tenido que experimentar a través de la historia, guardando una estrecha relación entre la música, la danza, la poesía, el rito y el mito, constituyéndose en un verdadero reservorio de historia y cultura.

Por la situación migratoria, junto con la muerte de nuestros mayores (taytakunas, mamakunas), la desintegración de las comunidades, los cambios económicos, la emigración, la globalización y por la “modernidad”, van desapareciendo muchas de las reliquias de la cultura oral (takis). Entre la principales canciones de la cultura cañari que se mantienen hasta la actualidad podemos manifestar que están relacionadas con el ciclo del hombre o runa (enamoramiento, matrimonio, muerte, etc), religiosidad (canto a sus deidades) y el ciclo agrícola (siembra o tarpuy, cosecha o Jaway, etc).⁷

1.4.2 Ritmos e instrumentos cañaris en la actualidad.

El sanjuanito, el yumbo y el *cañari*, son alguno de los ritmos más interpretados por lo músicos; sobre todo el ritmo *kañari*; este ritmo es infaltable y es primordial en ceremonias como la cosecha, escaramuzas, en la danza del tukuman y otros; también en las fiestas del Inti Raymi, Killa Raymi, Kapak Raymi y otra fiestas populares de carácter religioso. El ritmo es interpretado con instrumentos autóctonos, el formato puede cambiar en diferentes ceremonias y fiestas; por ejemplo, en la cosecha utilizan instrumentos como dos flautas y un redoblante; en las escaramuzas es utilizado la *dulzaina* (chirimía) y el redoblante, y cuando apareció el violín se empezó a utilizar en las fiestas religiosas acompañándolo con un bombo; estos formatos eran muy utilizados en las ceremonias y fiestas; cuando el *violín* se introdujo le dieron un papel importante, utilizando para doblar a los instrumentos melódicos, interpretando las mismas música, con un formato más

⁷ EL LEGADO KESHA – AYMARA”, sistematizado por Lautaro Villavicencio G. de la Akllawasi Yachay - Formación de Mujeres Líderes del Cañar, 29 de noviembre del 2005-2006.

amplio que es el violín, flauta, redoblante, bombo y la guitarra que también se introdujo, participando en las fiestas religiosas y en las fiestas andinos.

Mientras con la influencia occidental que se tuvo el pueblo cañari, se utiliza otros instrumentos que llegaron acoplarse en la música autóctona cañari, dando nuevas formas y fusiones; utilizando un formato más amplia como instrumentos de cuerdas, vientos y percusión; interpretando los diferentes ritmos en las fiestas personales y fiestas religiosas; por lo que nuestros mayores nunca han olvidado estos ritmos y melodías, que siguen recordando e interpretando sus músicas autóctonas; así revalorizando todos los saberes que manifestaban en las diferente fiestas.



El ritmo *kañari* interpretado en un conjunto musical, tiene sus diferencias que se acoplan a la música; por ejemplo la voz de una mujer que cantaba coplas era típico; y es por eso que un instrumento como el violín se acopló a la música cañari, porque es un instrumento muy parecido a la voz humana; según las entrevistas realizadas “*el timbre del violín les gustó a las*

personas” y utilizaron para doblar a la voz y a los instrumentos autóctonos como la flauta tradicional, el redoblante, el bombo; de la misma manera incorporaron instrumentos de acompañamiento como la guitarra, el charango y el bandolín, que son instrumentos de otros pueblos.

1.4.3 El violín en el Ecuador.

El instrumentos propio de los diferentes grupos indígenas ecuatorianos era el “arco musical monohetero-corde” y que no salió de las manos hasta la llegada de los misioneros, colonizadores y/o conquistadores.

El violín llegó a América, y por ende al Ecuador por intermedio de los conquistadores, misioneros y colonizadores europeos. Con la intromisión de este instrumento, el grupo indígena, ha sufrido un profundo



choque cultural. Ellos, poseedores del *arco musical*, creían que el placer estético era personal e individual. Sin embargo, lo reconocieron por sus mayores posibilidades sonoras y lo adoptaron como suyas.

Los misioneros y/o doctrineros escogieron a unos cuantos indígenas jóvenes y enseñaban a cantar y tocar algunos instrumentos como el arpa, violín y otros; los instrumentos eran fabricados en forma tosca y primitiva, de acuerdo a la técnica enseñada y a los recursos disponibles.

En 1555 se funda el colegio “San Andrés”, en donde se inicia una época de difusión instrumental europea. Así la música, músicos e instrumentos invaden el Ecuador; donde indígenas y mestizos asimilan esta técnica y cultura; sobresaliendo un alumno indígena llamado Cristóbal de Caranqui.

El desarrollo musical en los pueblos, se debe a las conquistas religiosas. Muchos religiosos de distribuyeron en nuestro país para enseñar la música como: el Padre Chantre Herrera llevo la música al oriente; en Santo Tomás de Andoas, el P. Wenceslao Brayer, enseñó a cantar la misa a los niños e hizo aprender a tocar el arpa en Quito; en el pueblo de los Yurimaguas de igual forma; entre los Jameos, Omaguas, el P. Iriarte enseñó por nota a tocar el arpa y violín; y de la misma manera en 1810, Fray Tomás de Mideros y Miño -agustino- funda la primera Escuela de Música, en donde se enseñaba: teoría, solfeo, canto, órgano e instrumentos de orquesta; y en el mismo año, Fray Antonio Altuna, funda una escuela de Música en el Convento de San Francisco.

Los doctrineros y/o misioneros desarrollaron la música y acomodaron canciones de carácter pentatónico para su evangelización, produciéndose hibridaciones culturales. En la costa, en la sierra y en el oriente, lugares donde proliferaron los instrumentos europeos sin abandonar los autóctonos, en el macro grupo quichua-hablante.

«Segundo Luis Moreno, en su obra *La Música en el Ecuador*, en *El Ecuador en cien años de Independencia*, dice: “El método del violín publicado en España en 1756, por Josepf Hernando, sirvió para el aprendizaje de nuestros compatriotas; me da la idea, que a mediados del siglo XVIII y principios del XIX se contaba con violinistas bastantes diestros en el país”. Prosigue: “No faltaban en las ciudades principales y aún en poblaciones de segundo orden músicos españoles bastantes entendidos y entusiastas, que

propendían con ahinco al progreso del divino arte.»⁸

Estos datos nos demuestran que en todas las provincias del Ecuador han existido músicos y constructores de violín.

1.4.4 Localización del violín en el ámbito indígena.

El violín con características europeas se utiliza en diferentes sectores del macrogrupo quichua – hablante. Destacaremos, entre ellos a los saraguros, los chimborazos – puruhuaes, los salasacas, los de pichincha –quitus-, los imbaburas, y los cañaris que utilizan el violín para sus ritos y ceremonias.

1.4.5 El violín en la música cañarí.



En la actualidad, en cada comunidad cañari hay violinistas con su propia forma de interpretar el violín, los que de forma autodidacta han ido delineando sus técnicas propias, relacionadas con la postura del instrumento, uso de adornos, dobles cuerdas, el cantar y tocar a la vez, etc., dando una forma distintiva y particular de interpretación.

El violín en el pueblo cañari es ejecutado en grupos musicales; aunque el instrumento no es autóctono, su uso es importante y se ha venido acoplado en los temas autóctonos. Con la llegada de algunos instrumentos, la influencia y la mezcla de ritmos de otros pueblos han producido choques culturales; en el caso del violín se lo ha asimilado y utilizado de generación en generación. Según algunas entrevistas hechas a músicos cañaris, mencionan que algunos indígenas construían violines. Santiago Anda informa que se los elaboraba en el sector Purubin, parroquia Gualleturo. En la actualidad, algunas personas mayores que interpretaban el instrumento tienen guardado el violín, o los familiares de algún maestro (violinista) los conservan como reliquias o de recuerdo de sus mayores.

⁸ COBA CARLOS Alberto, "INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES REGISTRADOS EN EL ECUADOR", Ediciones del Banco Central del Ecuador. Primera Edición. 1992. Quito-Ecuador. Pág. 328-331

El violín en la música cañari es utilizado como instrumento melódico e interpretado, generalmente, a doble cuerda. Un ejemplo sería el tema *Kinray Ñan*.

Uno de los violinistas cañaris más antiguos y recordados fue el *maestro* Jesús Tenelema (Taita Jisho), de la comunidad de Capilla; desde entonces han surgido nuevos talentos en el violín en diferentes comunidades. Posteriormente aparecieron algunos grupos de música como el conjunto Ñukanchik Kawsay, que se mantuvo mucho tiempo en la comunidad de Killoak. De igual manera hay solistas, tríos, cuartetos, que siguen revalorizando la música autóctona en algunas comunidades de la provincia. Antiguamente en las fiestas autóctonas o religiosas, habían dúos o tríos que estaba conformados por un violín y un bombo, y que eran contratados para que acompañen todas las fiestas. Esto era muy tradicional en las comunidades.

La música cañari se ha desarrollado mucho en ritmos, instrumentos, cantos y poesías, para diferentes ceremonias o rituales. Entre ellos podemos señalar:

temas para violín: el *Kinray ñan*, *Kuchunchi*.

temas para dos flautas traveseras: *Jubaleña*, *Mari Rosita*, *Maria Adela*.

temas para dulzaina (chirimía): *la Venada*, *Oso manso*, *Rosario*.

Todos estas son melodías autóctonas interpretadas con ritmo *cañari*, en diferentes ceremonias y fiestas, y acompañadas con el bombo, redoblante o jazha. La guitarra y el violín, cuando se trata de un conjunto musical se lo afinan con las flautas o voces.



CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LAS OBRAS KAÑARIS INTERPRETADAS EN VIOLIN.

2.1 El violín en la cultura occidental.

El violín proviene de la cultura occidental, su forma, su técnica y sus particulares características que le dieron los mejores constructores y intérpretes europeos, así por ejemplo el gran intérprete que hizo brillar al instrumento fue Nicolo Paganini (1782-1840), de la misma manera siguieron otros grandes compositores que explotaron el timbre del violín en las obras clásicas.

Con la conquista el violín llegó a América, influyendo en todos los rincones de los andes, tomando una buena aceptación en diferentes sitios, en cada género, en cada ritmo por su sonoridad y timbre brillante, que cautivo a las personas de cierto grupo; como es habitual en la orquesta sinfónica clásica, en cuartetos o quintetos de cuerda (dos violines, viola y violonchelo) y también ahora es muy utilizado en otros grupos musicales como: tango, la música country americana, algunas bandas de jazz y en la música folklórica de los andes.



2.3.4 Origen y evolución

No conocemos con exactitud de donde proviene el violín, si es de origen europeo u oriental, una teoría manifiesta que viene de los instrumentos como por ejemplo del fiedel o fiddle, la giga y el rabel instrumentos rústicos medievales con características parecidas al violín. También algunos la relacionan con la viola da gamba, instrumento de seis cuerdas con trastes que apareció en Europa antes que el violín y que existió junto con él

durante unos 200 años; así podemos considerar que son los más lejanos antecesores del violín; u otras teorías que solo se forman en hipótesis basadas en parecidos.⁹

El violín, como se conoce hoy, se construyó y apareció a comienzos del siglo XVI en Italia. Estos años avía muchas nuevas ideas sonoras motivadas por el renacimiento, todas las cuerdas frotadas fueron resultados de esas ideas, en la segunda mitad del siglo XVI el violín aparece con las mismas características que tiene actualmente.

El violín al comienzo no era muy considerado se lo utilizaba para acompañar danzas o para doblar a las voces en la música polifónica. A comienzos del siglo XVII aumentó su prestigio y popularidad al ser utilizado, hasta que Claudio Monteverdi, en 1607, lo acopla en su ópera “Orfeo”. Esta tendencia continuó durante el barroco con obras de importantes compositores e intérpretes como Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi y Giuseppe Tartini en Italia y Heinrich Biber, Georg Philipp Telemann y Johann Sebastian Bach en Alemania. El violín se convirtió en el principal integrante de las obras instrumentales: el concierto a solo, el concierto grosso, la sonata, la trío-sonata, la suite y la ópera. A mediados del siglo XVIII era uno de los instrumentos solistas más populares de la música europea, formando la sección más importante de la orquesta.

Con el famoso Niccolò Paganini, el violín alcanzo la gloria, que fue el símbolo de las grandes técnicas que exploto en el violín y de las grandes composiciones que hizo, como los 24 caprichos y alguno otras obras; también aparecieron otros como los alemanes Louis Spohr y Joseph Joachim, el español Pablo de Sarasate y los belgas Henri Vieuxtemps y Eugène Ysaÿe.¹⁰

Cuando el violín se comenzó hacerse muy popular, surgieron grandes y renombrados constructores del instrumento como Gasparo da Saló (Brescia 1540-1609), Giovanni Paolo Maggini (Brescia 1579-1630), Andrea Amati (Cremona 1505-1580), Nicola Amati (Cremona 1596-1684); asa los violines se convirtieron en los instrumentos más interpretados y codiciados, en el arte musical. Después de algunos tiempos la construcción del violín brilló con gran intensidad en el siglo XVII y comienzos del XVIII

⁹ ERIQUEZ María Antonieta, “*HISTORIA DE LA MUSICA I*”, de la antigua edad hasta el renacimiento, Editorial Pueblo y educación, 1991, Playa, ciudad de la Habana.

¹⁰ SÁNCHEZ VALDIVIESO, Fausto E, “*HISTORIA DE LA MUSICA*”, Gráficas Hernández Cía. Ltd., Junio 2006, Cuenca Ecuador.

en los talleres de los italianos Antonio Stradivarius (Cremona 1644-1737), Giuseppe Guarneri (Cremona 1687-1747) y del austriaco Jacob Stainer.¹¹

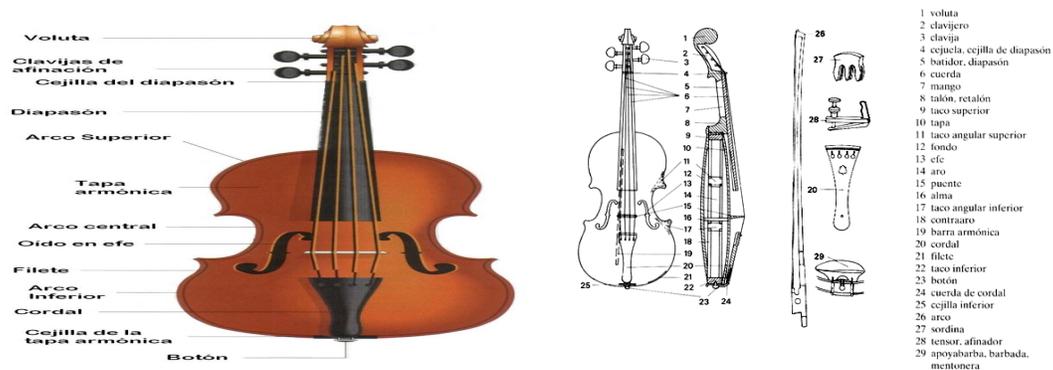
Desde ese entonces el instrumento fue popularizando en la música clásica, sobre todo desde el periodo barroco hasta hoy, casi todos los compositores han escrito música para violín. Entre los conciertos más conocidos están los de Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn, Piotr Ilich Chaikovski, Jan Julius Sibelius, Béla Bartók, Ígor Stravinski, Serguéi Prokófiev, Alban Berg y Arnold Schönberg; con sus diferentes avances como técnicas y características, en cada obra y época que se vinieron dando a lo largo de los años.

2.3.5 Estructura del violín

El violín es un instrumento de cuerda frotada, es el más agudo y pequeño de su familia, por sus brillantes y timbre es muy preferido en las orquestas; esencialmente es lírico, sus cuatro cuerdas tienen una calidad de sonoridad de característica muy particular de belleza que dan unos matices auténticos.

La construcción antigua que estaba manteniéndose, fueron modificadas en los siglos XVIII y XIX para producir un sonido más duro y brillante. Varios violinistas del siglo XX han restaurado y empleado instrumentos del siglo XVIII por considerarlos más adecuados para interpretar la música antigua.

El violín actual está formado por diferentes partes, los más principales son los siguientes: la voluta, los clavijeros para afinar, la cejilla, diapasón, arco superior, tapa armónica, arco central, las efes, filete, arco inferior, cordal (tirante), cejilla de la tapa armónica y el botón.



¹¹ ENRIQUEZ María Antonieta, “HISTORIA DE LA MUSICA I”, de la antigua edad hasta el renacimiento, Editorial Pueblo y educación, 1991, Playa, ciudad de la Habana.

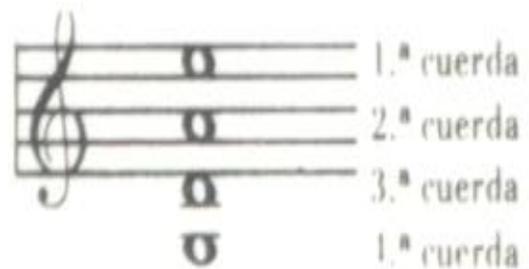
Las cuerdas eran construidas de tripa, pero hoy pueden ser también de tripa entorchada con aluminio, plata o acero.

Un factor importante es la calidad del instrumento, y para adquirir un sonido de calidad es el tipo de madera y el barniz del violín.

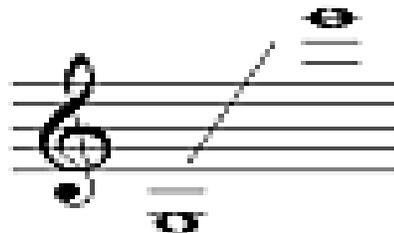
En cuanto al arco, está formado por pelos o "crines" de caballo que están tensados entre los dos extremos de la vara, que es muy delgada. La tensión de los pelos se puede modificar por un tornillo, esta se frota sobre las cuatro cuerdas que posee el instrumento. El arco también ha tenido sus transformaciones en diferentes épocas, llegando hasta tener su forma definitiva:



La afinación de las cuatro cuerdas del violín está afinada por quintas justas y se escribe en el clave de Sol de la siguiente manera:

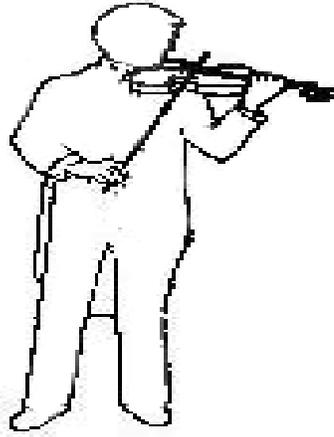


La extensión del violín es de tres octavas a cuatro octavas comenzando desde la cuarta cuerda que es sol:



La posición para tocar el instrumento es confortablemente poner en el hombro del músico, presionando entre el hombro y el mentón, después sostener muy bien el violín con la mano izquierda bajo la unión entre el cuello y el cuerpo del instrumento, ya que se debe producir una tensión y rigidez en el cuerpo; que sólo basta apoyarlo ligeramente. En esta posición el violín estará liviano y balanceado.¹²

¹² CASTILLO José Francisco, "PRINCIPIOS BÁSICOS PARA EL ESTUDIO Y EJECUCIÓN DEL VIOLÍN", Monte Ávila Editores Latinoamericana.



2.1.3 Técnicas:

La técnica de este instrumento ha ido evolucionando desde su creación. Su actual perfeccionamiento se debe sobre todo a las célebres escuelas franco-belgas y rusas; estas escuelas han logrado una perfecta y flexible sincronización de los movimientos de ambos brazos y manos, los cuales permiten al instrumentista realizar los más variados alardes de virtuosismo y, ejecutar todo tipo de escalas y arpeggios con soltura.

Entre las características máspreciadas del violín destaca su capacidad melódica y la agilidad, que le permite interpretar pasajes brillantes y líricas melodías; creando así efectos especiales por medio de las siguientes técnicas: *pizzicato*, pulsando las cuerdas; *tremolo*, moviendo el arco rápidamente atrás y adelante sobre la cuerda; *sul ponticello*, situando el arco casi encima del puente para producir un sonido delgado y cristalino; *col legno*, tocando con la vara del arco en vez de con la cinta de crin; *armónicos*, pisando las cuerdas sin que toquen el diapasón, con lo que se consigue un sonido agudo y aflautado y *glissando*, al pasar los dedos de la mano izquierda a lo largo de la cuerda para producir una afinación ascendente y descendente.¹³

2.1.4 Aparecimiento del violín en nuestro territorio:

Con la conquista iniciada en 1492 en América, los españoles trajeron aparte de armas, innumerables materiales, herramientas e instrumentos musicales. En 1590, Francisco Solano, que tocaba el *rabel* (especie de violín) llegó al territorio del Perú donde comenzó a catequizar a los indígenas y aprendió su idioma. Con su instrumento lograba un

¹³ PISTON Walter, “ORQUESTACIÓN”, REAL MUSICAL S.A. 1984, MADRID (España).

encuentro estrecho espiritual y de confianza mutua. Su música iba atrayendo a los indígenas, que se acercaban a él y se quedaban escuchando largos ratos. De este modo lograba entrar a sus corazones para transmitir su fe cristiana.

Su música, su humildad, sus espíritu alegre y festivo, sus poder y valentía de decir las cosas cuando tenía que enfrentarse a los españoles, lo hicieron ser muy popular y entrañable para los indígenas y para los fieles. Solano se cambiaba de pueblos, continuando su obra y haciendo aun mayor su popularidad. Paso sus últimos años en Lima, donde murió el 14 de julio de 1610.

Los españoles trajeron el violín a nuestro territorio. Con el trascurso de los años se fue popularizando en la música cañari, formando parte de nuestra cultura. De acuerdo al tiempo y a la necesidad, nuestros antepasados fueron utilizándolo para las fiestas religiosas, autóctonas y tradicionales.



2.2 EL VIOLÍN EN LA MÚSICA CAÑARI: RITMOS, INSTRUMENTOS Y FIESTAS.

2.2.1 Aparecimiento del violín en la cultura cañarí.

Con la llegada de los españoles los indígenas cañaris fueron catequizados, ligándose profundamente con las fiestas religiosas, entre las que se destacan las de San Antonio, San José y el Corpus Christi. Para acompañar estas celebraciones se contrataban violinistas de las diferentes comunidades de la provincia del Cañar. Los primeros posiblemente aparecieron en las comunidades de Quilloac, Chuichun, Sisid, San Rafael, Cuchcun y Capilla. Todos aparecen más o menos a inicios del siglo XX; según relatan los antiguos el primer violinista destacado se llamaba Jesús Tenelema “Jisho” y era oriundo de la comunidad de Capilla. Había sido integrante de una banda militar, tocando el

bombo, y posteriormente aprendió a interpretar el violín, por lo que era muy solicitado para diversas fiestas religiosas y profanas.

En estos tiempos las fiestas duraban dos o tres días y para ello contrataban a los músicos “por obra”. Esto motivó a que aparecieran intérpretes del violín en las diversas comunidades, interpretando canciones tradicionales como: kuchunchi, taruka (venada), maría rosita, rio de cañar; y algunas creaciones de ellos.



2.2.2 Las Técnicas.

Los músicos cañaris, tradicionalmente, han sido empíricos, interpretando instrumentos al oído y a su gusto, mostrando así su propia afinación y técnica de interpretación. El violín ha tenido una fuerte identificación con el pueblo indígena y presenta una gran variedad de variantes y repertorios.

La Afinación: Los violinistas cañaris tienen una técnica de afinación propia y a su gusto, según el instrumento que se va a duplicar, como por ejemplo la voz humana o las flautas. La afinación más común es la de Dm. En la década de 1970 se empezó a utilizar la guitarra y la concertina y la afinación del violín empezó a depender de la altura de los otros instrumentos.

Los Adornos: Los violinistas cañaris han desarrollado su propia estética, técnica y estilo de interpretar el violín, de acuerdo a su desarrollada sensibilidad. De esta manera, han estructurado técnicas muy personales. Una de las más utilizadas es la de doble cuerda; casi todos los temas autóctonos son ejecutados así, con una serie de elementos y adornos como *ligaduras*, *glissados*, *apoyaturas*, y sobre todo el cantar y tocar a doble cuerda le da una forma distintiva al músico.

2.2.3 Las Posiciones del violín.

La posición del violín entre los músicos cañaris depende del gusto del ejecutante; se puede determinar tres opciones principales:

- ❖ La primera posición, es a la altura del pecho, contra el que presionan el instrumento con la mano izquierda; también se puede ejecutar sentado apoyándolo en la rodilla izquierda:



- ❖ La segunda posición es también a la altura del pecho, parecida a la técnica occidental, pero se envuelve con la punta del poncho la parte del tirante, que queda cubierto y el poncho se vota hacia atrás, mantiene firme el instrumento:



- ❖ La tercera es la posición normal, como se ejecuta en la música occidental, con detalles propios de cada intérprete:



Cabe indicar que existen variantes para estas tres posiciones, por ejemplo, si es zurdo el ejecutante se cambia el orden de las cuerdas y se sujeta el arco con la mano izquierda.



2.2.4 Los principales exponentes.

Entre los violinistas cañaris más destacados podemos señalar a Jesús Tenelema “Taita Jisho” de la comunidad de Capilla, allá por la década de 1920; y su muerte sería por los años 1940.

Pablo Acero Yunga “Taita Yunga”, de la comunidad de Correucu, se destacó por los años 1950, su muerte acaeció alrededor de 1970.

Antonio Quinde “Taita Moracho”, de la comunidad de Capilla, hizo música por la década de 1950, su muerte fue por 1990.

Julián Pichisaca “Taita Julián Kullko” de la comunidad de Quilloac, se destacó en la década de 1960 y falleció alrededor del año 2000.

Elifoncio Doncón “Taita Eluko” de la comunidad de Cuchcun, hizo música por los años 1970 y murió por los años 90.

Inocencio Guaman “Taita Inusho” de la comunidad de San Rafael, estuvo en su apogeo en la década de 1970 y falleció alrededor de 1990.

Juan Vásquez de la comunidad de San Rafael, hizo música por los años 1980, se desconoce el año de su muerte.

El Manuel Pichisaca “Taita Español” de la comunidad de Quilloac, era un músico importante que acompañaba con el bombo a algunos violinistas, uno de los más buscados y deseados de la época para el acompañar al violinista en cualquier fiesta; hizo música por los años 50 y falleció por los años 90.

También hubo otros “taitas” que interpretaban el violín en las comunidades de Chuichun, Sisid y en otros sitios de la provincia.



2.2.5 Contratación de los músicos.

2.2.5.1 El contrato y la vestimenta de los “maistros”.

En las fiestas religiosas o profanas los “maistros músicos”, eran infaltables; los priostes, en el caso de los Pases de San Antonio, o los novios o padrinos del matrimonio en la ceremonia del kuchunchi, iban a contratar a los músicos. Se dirigían primero donde el violinista con un “agrado”, llevando comida y bebida; este exigía que contraten a un músico acompañante del bombo. Cada violinista tenía su acompañante preferido con el que se tenían que poner de acuerdo. El día de la fiesta los maestros músicos se encontraban en la casa o en la puerta de la iglesia para acompañar todos los días de la fiesta que se celebraba.



El violinista tenía un atuendo formal para los contratos de las fiesta: un poncho rojo muy antiguo hecho de lana de borrego, con un sombrero y un pantalón de bayeta; para el bombista, el traje era un poncho de cualquier color, con pantalón de bayeta o/y el zamarro que le protegía del frío durante los dos o tres días de fiesta.

2.2.6 RITMOS CAÑARIS AUTÓCTONOS.

Los ritmos vernáculos de los cañaris tienen una profunda relación con el calendario agrícola y con sus divinidades: Pachamama, Mama Killa, Taita Inti, entre otros. Los más importantes son: sanjuanito, yumbo y *kañari*.

2.2.6.1 Sanjuanito Cañari.

El sanjuanito es un ritmo muy alegre y movido; según los musicólogos es una combinación única que denota el sentimiento del indígena ecuatoriano. Este ritmo tiene

influencias del norte, principalmente del pueblo Otavalo, donde apareció desde hace varios siglos.



En Cañar, el sanjuanito ha sido menos desarrollado, no se sabe cuando apareció pero nuestros taitas lo han venido utilizando, incorporando instrumentos autóctonos e interpretando las melodías autóctonas.

Algunos grupos han creado melodías con este ritmo, conservado su propia forma de manifestar, interpretando melodías como por ejemplo el Kurikinka, tema autóctono y muy conocido en el pueblo Cañari, que se interpreta en todas las fiestas y ceremonias. Cuentan que el tema fue dedicado a estas aves, porque en Cañar existían en gran cantidad y que se reunían para “robar” los frutos de las cosechas.

Sanjuanito Kañari

Allegro ♩ = 70

Autóctono Cañari

Lino Pichisaca



La manifestación y la simbología del tema Kurikinka: Este tema se originó en la comunidad de Quilloac, donde existe un cerro muy pequeñito llamado *Ujibiño* en sector ayaloma, en el que habían muchas kurukinkas en tiempos de las haciendas. La kurikinka era un ave simbólica del pueblo cañari, y se la rendía pleitesía a través de diversas manifestaciones: escaramuzas, tukuman y Jaway cañari.



Este ritmo se escribe en compas de 2/4, se ejecuta igual que el Sanjuanito del norte; en la tonalidad no son exactos, se trabaja según las afinaciones de las flautas o del violín. Para su interpretación se utilizan instrumentos autóctonos como el redoblante y las flautas. Analizando la melodía del kurikinka encontramos que las figuraciones musicales no son muy trabajadas, todo el tema se mantiene en un solo esquema; así, por ejemplo, el tema está en 2/4, el primer tiempo: corchea y dos semicorcheas, el segundo y tercer tiempo: dos corcheas y el cuarto tiempo: una negra; con estas formulas rítmica se manejan todos los temas: estribillo, tema A y tema B, manteniendo así hasta el final.

2.2.6.2 El Yumbo Cañari.

Este es un ritmo que se interpreta en cualquier fiesta que se celebra en las comunidades indígenas de cañar, es un género lento y nostálgico. Se lo denomina yumbo cañari por la forma muy parecida a este ritmo ecuatoriano y a la música del Chimborazo por la similitud.

La instrumentación en este ritmo es la siguiente: un violín, dos flautas, un bombo una guitarra y un bandolín; también la voz de una mujer y de un hombre. Las canciones que se interpreta son de amor, cotidianidad y/u homenaje a la Pachamama. Las canciones más tocadas y conocidas son: chichi vida, ñachu machanki, ñukanchi ñawpa ayllukuna, entre otras.

El ritmo se escribe en compas de 6/8, el tempo es variable, en los temas se presenta un estribillo, tema A y tema B.

Yumbo Kañari

Autóctono Cañari

Allegro ♩. = 75

Lino Pichisaca



La manifestación y la simbología del tema Chichi Vida: Es un tema musical muy nostálgico, en donde transmite el sentimientos asía un amor lejano, desconocido, preguntando si vivirá. Así, la mujer dice que cualquier momento irá en busca.



2.2.6.3 El ritmo autóctono “KAÑARI”.

Es un ritmo propio del pueblo cañari, infaltable en las fiestas religiosas y ceremonias de la cosecha, escaramuzas, tukuman. Está presente, además, en el Inti Raymi, Killa Raymi y Kapak Raymi. Utiliza instrumentos autóctonos que dan brillo y dulzura al ritmo, el formato es diferente en cada ceremonia y fiestas; por ejemplo en la cosecha utilizan instrumentos como dos flautas y un redoblante; en las escaramuzas se utiliza la dulzaina y el redoblante; este formato es muy utilizado en las ceremonias. Mientras que en las fiestas populares se utiliza un formato un poco más amplio, utilizando instrumentos de cuerdas, vientos y percusión.



Nuestros músicos continúan conservando este ritmo, interpretando sus músicas étnicas en las fiestas personales, fiestas religiosas, etc. Al igual que en otros ritmos, la voz de una mujer siempre está presente, acompañada de violín, flauta, redoblante, bombo; y actualmente de instrumentos foráneos como la guitarra, charango y bandolín.



El ritmo “Cañari” es alegre y muy bailable, su origen es incierto, considero que tiene similitudes con la música celta, por el ritmo que acompaña la percusión en algunas melodías. Las tonalidades más utilizadas en la música cañaris son Am, Em y Dm, se escriben en compases de 6/8; su *tempo* es muy variable, dependiendo de los temas musicales y su función social. En los temas siempre tiene un estribillo, tema A y tema B. Este ritmo se diferencia en el acompañamiento del bombo que se llama “chikutiana”, para darle un estilo diferente y propio a la música Cañari.



Hay temas musicales con diferentes instrumentaciones, por ejemplo:
 para violín solo: el Kinray ñan, Uray ñan, Kuchunchi, Raymipi, etc.
 para dos flautas: Jubaleña, María Rosita, Maria Adela, Hayriki, etc.
 Y para la dulzaina tenemos la Venada, Oso manso, Rosario. Todos estos temas musicales son autóctonos y de ritmo *Kañari*, son interpretados en diferentes ceremonias y fiestas, acompañados, siempre, con el tambor y/o redoblante.

Ritmo Kañari

Allegro ♩ = 121

Autóctono Cañari
 Lino Pichisaca



2.2.7 Fiestas que se celebran en la provincia de Cañar.

2.2.7.1 La fiesta del matrimonio (kuchunchi).

El kuchunchi: Es la ceremonia del matrimonio cañarí, para muchos el kuchunchi es el símbolo de la virginidad donde cantan y bailan, transmitiendo la alegría y la vez nostalgia.

El baile del kuchunchi es una ceremonia que habla de la transición del joven a tayta y de la señorita a mamá, representa el ciclo de la vida conyugal, son órdenes que deben cumplir las personas que danzan, de acuerdo a la letra de la canción. Los maistros (músicos), son importantes ya que ellos van a acompañar toda la ceremonia cantando la canción del kuchunchi, donde manifiestan letras que alterna el tema de las obligaciones del hogar con el tema del amor, están formados de un violín y bombo, y cantan a la vez.

Para empezar la ceremonia los achik tayta y la achik mama, acompañados de los familiares y maestros músicos, tienen que llevar a los novios al cuarto previamente arreglada para que pasen la noche de boda. Los demás asen la calle para despedirlos luego en turno el padrino desvestirá al novio y la madrina a la novia, y al regreso, sobre sus hombros traen el quipi la ropa de los recién casados.

Después de haber dejado a los novios en el cuarto la fiesta empieza de la siguiente manera:



El achik tayta y la achik mama son los personajes centrales de este baile, alrededor de ellos se recrean una serie de familias que forman parte del ritual, que son los padres y hermanos de los recién casados que se convierten en actores secundarios. Los signos más importantes dentro de este ritual son: el kinti (picaflor), la chicha (bebida sagrada), el chukurillo (roedor mítico), atuk sara (maíz de zorro), chawar chilpi (cabuyo) y el agua.

El kinti es una ave andina, para los cañaris simboliza la fertilidad (trasmite el polen de las flores), trabajo (rapidez) y la fuerza (equilibrio), en el baile los danzantes imitan a esta ave al tratar de tomar del piso el pilchi (vaso de barro) con chicha, con los brazos cruzados hacia atrás y los acompañantes hacen augurios, aplauso, silbos, gritos de alegría, así para que el primer hijo de la nueva pareja sea varón. La chicha de jora, es la bebida sagrada para el ritual indígena que propicia la fertilidad, está representada en el néctar de la planta que toma el colibrí.

El chukurillo, posiblemente se trate de una deidad o totem kañari, considerado por su picardía y vivacidad en atrapar a su presa, como un roedor misterioso que simboliza la

suerte, en el baile se coloca ofrendas (hoy remplazado por ceras) y se le pide de rodillas al “santo chukurillo” el milagro deseado, en la vida conyugal simboliza la ayuda a los distintos problemas que se presenten.

Atuk sara (planta silvestre), al igual que el chawar anku, simbolizan el aseo, por lo que se dice que es una prueba de feminidad, ya que a la mujer cañari se lo conoce por su habilidad para lavar con estas plantas, actualmente remplazado por el jabón; y el agua es el símbolo de pureza, limpieza y vida, representa la supervivencia del ayllu.

Concluida la danza del matrimonio (kuchunchi), dan paso a los familiares o acompañantes de la fiesta quienes tienen que seguir bailando la danza del kuchunchi hasta el amanecer.

2.2.7.2 Las fiestas religiosas.

Desde la llegada de los españoles con la religión católica, las fiestas religiosas que celebraban, ellos lo introdujeron en las ceremonias, ritos autóctonos de los indígenas; lo cual ahora los nativos celebran pero con manifestaciones a la religión católica dedicando a los santos, vírgenes y al niño dios, haciéndose muy tradicional y popular.



El proceso de producción campesina y las pequeñas remesas cobran dimensiones especiales en las celebraciones festivas que trabajan durante el año para este propósito, cubrir los gastos en la fiesta como alimentación debida, para toda la fiesta, también para la adquisición de juegos pirotécnicos, banda de músicos y danzas.

Con la presencia de la religión católica llegaron los priostazgos, los indígenas han sido designados como priostes quienes son las personas que hacen todos los gastos y los síndicos son los dueños de los santos, vírgenes y niños dioses.



Estas fiestas celebraban según los meses como:

El pase de niños dioses en mes de diciembre, el culto a San Antonio en el mes de enero, la fiesta de San José en el mes marzo, y en el mes de junio se celebra las fiestas s del corpus cristi, octava, Carmen octava (perpetuo socorro) y la fiesta de San Pedro.

La fiesta en las comunidades ha sido un espacio de cohesión social, donde la gente comparte lo poco que tiene con su familia, ya que acude a la fiesta como un invitado o si no como un participante que exhibe actitudes y valores comunitarios como la solidaridad, ya que el festival de cualquier índole se convierte en una especie de minga, en la que se práctica nuestros valores tradicionales como el rantipay en especial al prioste y al sindico, que contribuyen en producto o dinero sin ninguna condición o interés. En las mismas festividades se observa el principio de reciprocidad donde el invitado al felicitar a los priostes, a los síndicos y a su parentesco regala el “ricurina” para ayudar a cubrir los gastos de la fiesta, los regalos son en diferente especie, con frecuencia es dinero, productos y bebidas.

Por la valoración mutua el alcalde, los priostes y los organizadores atienden al invitado brindando la alimentación, la debida, el hospedaje y las atenciones necesarios durante los días de fiesta.

Estos detalles se ha observado en las fiestas religiosas y matrimonios en la provincia de cañar; así la organización de estas fiestas religiosas está a cargo de los priostes quienes se comprometen con la familia nuclear y los parientes reales ayudan con los rituales para la organización.

2.3 Análisis estructural y semiótico de tres obras cañaris tocadas en violín.

En la música cañari, el formato principal está constituido por la voz humana, el violín y las flautas tradicionales. La técnica de violín más utilizada es la ejecución a doble cuerda

con algunos adornos. En la forma o estructura siempre tiene dos o tres temas diferentes que se repiten varias veces y en la tonalidad no han sido exactos ya que podemos escuchar canciones que cambian de armaduras, tonos que se hicieron al oído y al gusto de cada intérprete.

Analizaré, a continuación los siguientes temas:

2.3.1 KINRAY ÑAN:

Es un tema que se interpreta en todas las fiestas, autóctonas o religiosas. Kinray Ñan es un camino que está en las faldas de un cerro mítico llamado Pukunshi; este camino es un lugar sagrado y visible para todas las gentes de la comunidad de Quilloac, aquí descansaban todas las personas que venían del centro de cañar, ya sea en las fiestas del matrimonio, Pase de Santos, etc. Un ejemplo claro es en el matrimonio cañari (kuchunchi), cuando se van a cruzar este camino (kinray ñan) para ir a la casa de los novios se ejecuta el tema, o en otras situaciones donde toman un pequeño descanso para después seguir su camino o destino.

Es un ritmo autóctono para interpretar en el violín, esailable, movido y adecuado para un montaje coreográfico. Los taitas lo llaman kushilla taki (canción alegre).

Análisis: Está en ritmo *kañari*; se interpreta a doble cuerda y es eminentemente instrumental. Utiliza algunos adornos como apoyaturas y glissandos, se escribe en un compas de 6/8; este tema se acerca mucho a la escala temperada en la tonalidad de Dm. En la forma tiene un tema A que se acompaña con Dm y Am; y un tema B que se acompaña con F; estos dos temas se alternan varias veces.

2.3.2 JUBALEÑA.

Es una de las canciones más conocidas, ha tenido algunos cambios en su parte literaria, tiene una larga trascendencia y viene desde la época antigua; donde existía una sintula (doncella), siendo la más hermosa de Jubal.

Hace referencia a un lugar que ha llevado el nombre de Jubal, donde existía una mujer soltera que era muy buena cuidadora de vacas (vaquera) y muy buena hilandera, hasta que el hombre se fijó en ella, enamorándose.

Análisis: Es un ritmo autóctono *kañari*; se interpreta a una o doble cuerda, es un tema cantado; utiliza algunos adornos como apoyaturas y glissandos, está en compas de 6/8; en la tonalidad no hay una exactitud ya que la interpretan con diferente afinación. la estructura tiene un estribillo, tema A y tema B. El canto se entona como el tema A; y se repite alternando varias veces entre la voz y el instrumento.

2.3.3 SHAMUNKI VIDA SHAMUNKI

Significa “Ven, vida, ven”. Un joven y una muchacha son los personajes centrales de esta canción; una vez que son enamorados el amor que se siente es intenso. Los personajes presentes en esta canción son: el perro, el banco, las papas y el cuy; elementos característicos de un hogar cañari. La mujer le llama a su amado a que visite su casa y ella le espera con todos los honores.

Esta canción es una manifestación nostálgica y amorosa de la mujer hacia el hombre; la enamorada aprovecha la ausencia de los padres para preparar comida, bebidas típicas como son las papas, cuy y chicha, así la joven espera en la casa amarrando a su perro a escondidas para que nadie se entere. Este tema manifiesta la realidad del noviazgo en las comunidades indígenas, ya que antiguamente los enamorados tenían que verse a escondidas de los padres, así que la novia aprovecha la ausencia de ellos para invitar al enamorado a su casa.

Análisis: Es un ritmo *kañari*; esta obra se interpreta a una sola cuerda, pero hay algunos “*maistros*” que lo interpretan a doble cuerda; en este tema canta una mujer dando la diferencia y manifestando todo el sentimiento a la persona amada; en la técnica se utiliza algunos adornos como apoyaturas y glissandos, está en un compas de 6/8. En la tonalidad no hay una exactitud de afinación, se entona más alto o más bajo de la tonalidad temperada, y dependiendo a esto montan la voz y el violín al oído suyo; en la estructura tiene un tema A, un tema B y el canto que se entona tal como el tema A; posteriormente se repiten, alternado varias veces la voz y el instrumento musical.

CAPITULO III

ANTOLOGÍA DE MUSICA CAÑARI PARA VIOLIN.

3.1 Registro sonoro de once canciones cañaris interpretadas en violín por músicos autóctonos.

Todos los temas que se va exponer son ritmos autóctonos *cañaris*, inéditas de nuestro sublimes antepasados que nos han dejado, y que se manifiestan de diferente forma en cada ceremonia o en fiestas que se realizan en las comunidades indígenas del pueblo cañari. Estos ritmos se escriben en compas de 6/8, en las tonalidades son diferentes y variables ya que se afinan según a los instrumentos que tienen.

3.1.1 Temas musicales:

Kinray Ñan: Es un tema que se interpreta en todas las fiestas, ya sea en las fiestas autóctonas o religiosas. Kinray ñan es un camino que está en las faldas de un cerro místico llamado pukunshi; este camino es un lugar sagrado y visible para todas las gentes de la comunidad de Quilloac, aquí descasaban todas las personas que venían del centro de cañar, ya sea en las fiestas del matrimonio, pase de Santos, etc. Un ejemplo claro es en el matrimonio cañari (kuchunchi), cuando se van a cruzar este camino (kinray ñan) para ir a la casa de los novios se ejecuta el tema, o en otras situaciones donde toman un pequeño descanso para después seguir su camino o destino.

Es un ritmo muy autóctono para interpretar en el violín, esailable, movido y neta mente para un baile o para una danza coreográfica. Los taitas lo llaman Kushilla taki (canción alegre) ha este tema.

Es un tema instrumental para violín y bombo.

Jubaleña: Es una de las canciones más conocidas, ha tenido algunos cambio en su parte literaria, tiene una larga trascendencia y viene desde la época antigua; donde existía una sintula (doncella), siendo la más hermosa de Jubal.

Hace referencia a un lugar que ha llevado el nombre de Jubal, donde existía una mujer soltera que era muy buena cuidadora de vacas (vaquera) y muy buena hilandera, hasta

que el hombre se fijo en ella enamorándose, y se inspira en cantar y dedicar a la mujer Jubal.

Letra:

I

Jubaleñita ñañita ay
mishki muchita ñañita ay
muchashpatami yachani
mishki kashkata ñañita

II

Jubal pampapi ñañita
puchkash tiyashpa ñañita
inkitadura ñañita.

jalu wankuwan ñañita
tuctu sisiwan ñañita

III

Jubal vaquera ñañita
muru vacata kaphispa
muru shilapi ñañita
shukta lichiwani ñañita
maki machkawan

Chinita: Esta canción se refiere a la época del enamoramiento de la pareja, en donde no importaba el dinero; así el hombre invitaba a su chinita (era a la persona que se le llamaba con cariño) a pasear en el ferrocarril o en automóvil, ya que la gente que tenía dinero viajaba en estos medios de transportes; en la canción el hombre manifiesta su amor a la mujer, queriendo ser el único amor de su vida, que no haya otros pretendientes que le quiten, invitándole así a la mujer a viajar lejos para estar solos, cogiendo el ferrocarril desde Cebambe, de Quito o automóvil desde Riobamba.

Letra:

I

Kapasmi kanta kuyani chinita

ñatami yacharikuni chinita
pipapish kullkillatami chinita
pipapish midiollatami chinita
II

Cebambe estaciunpika chinita
ferrukarrilta japishun chinita
pipapish kullkillatami chinita
pipapish rial llatami chinita

Shamunki vida shamunki: “Ven vida ven”: el joven y la muchacha son los personajes centrales de esta canción, una vez que son enamorados el amor que se siente es intenso. Las simbologías presentes en esta canción son: el perro, el banco, las papas y el cuy; elementos característicos de un hogar cañari. La mujer le llama a su amado a que visite su casa y ella le espera con todos los honores de un hogar cañari.

Esta canción es una manifestación amorosa de la mujer asía el hombre; donde la enamorada aprovecha la ausencia de los padres para preparar comida, bebida típicas como son las papas, cuy y chicha, así la joven espera en la casa amarrando a su perro a escondidas para que nadie de sus familias y vecinos se enteren. Este tema manifiesta la realidad que se vive el noviazgo en las comunidades indígenas, ya que antiguamente los enamorados o noviazgos tenían que verse cuando los padres no se encuentren, ya que los padres de ningún motivo no debían enterarse, ya que así la novia aprovechaba para invitar al enamorado a su casa para mantener su relación.

Letra:

I
Shamunki vida shamunki
allkituta watakushami
bankituta churakushami
shamunki vida shamunki

II
shamunki vida shamunki
chishipitapish shamunki

taitito mana yachanchu

mamita karu ñanpimi

Ari ninki mana ninki: significa “Dices si dices no”, es una canción importantísima dentro del romance indígena, cantado por un joven que expresa su gran amor a una joven cañari, a través de una súplica insistente espera que le acepte como esposo, donde la característica principal de la mujer es la de esperar que el hombre la busque y demuestre que la quiere.

Se puede hablar que esta canción manifiesta al matrimonio cañari (kuchunchi), donde primero el novio hace la entrada a la casa de la novia que se llama el *Maki mañay* (pedido de mano) el personaje importante aquí es el Rimac Tayta, sirve de intermediario entre los padres de la novia y del novio y el *Ari nichina*, un elemento importante que es el kamari (canasta) con productos para la mama de la novia, para ver si acepta o no.

Los signos principales de esta canción son el lucero de la mañana (pakari kuillur) y el gallo, signos que según la concepción indígena están ligados con el amor, al primer canto del gallo y al aparecer el lucero de la mañana (en la madrugada) son los momentos más propicios para procrear un hijo varón.

Otros signos importantes que se presentan en esta canción son el perro y el gato (allkumanpish kanichinki, mishimanpish aspichinki), simbolizan al patrón y a los múltiples obstáculos que el joven tiene que pasar para llegar a conquistarla.

Letra:

I

ari ninki mana ninki

wambrata shina inkañanki

chashna inkañadur kanki

shina inkañadur kanki

II

ari ninki mana ninki

wambrata shina imananki

chashna inkañadur kanki

shina inkañadur kanki.

Oso Bravo, Tigre Bravo: Se refiere que tenía mucha fuerza que peleaba con cualquier animal, con la que manifiesta que la persona actual ya no tiene la misma fuerza que los hombres de los tiempos antiguos. Esta canción se desarrolla sobre un personaje robusto, fuerte y aguerrido, frente a un joven débil y sumiso. Los signos presentes en esta canción son el tigre y el oso, que según la concepción indígena simbolizan la astucia, agilidad y la fortaleza. Creada posiblemente en la época que se tenía que transportar la sal y otros productos de la costa (yunga) a la sierra (chiri). Constituye una canción importantísima dentro de la nación cañarí, ya que simboliza la preocupación de nuestros mayores por la debilidad intelectual como física de la juventud actual, simboliza también la fortaleza que nos han identificado como personajes controversiales por el carácter independiente y autónomo, por su personalidad, por su inteligencia y su capacidad estática.

Letra:

I

Tigre bravo de la montaña
oso bravo de la playa
tigitapish osotapish
mana manchak runitumi

II

Ñawpa tiempo huambrakashpa
muru yuruta karkani
uray pasak wichay pasak
mana pasachik karkani

III

Kunan tiempo huambraku
ukuchapi mancharikun
Kunan tiempo huambraku
ukuchapi mancharikun

Juana Bonita: Se puede asumir que esta canción no es interpretada a una mujer de nombre Juana y mucho menos de aspecto redonda, sino más bien a la primera deidad

femenina de los cañaris como fue la luna (killa), que ejercía influencias benéficas sobre la tierra y las personas, la luna tierna es considerada como maléfica y la luna llena (redonda) como benéfica, se le asocia con la mujer, la lluvia y la fecundidad, por lo que se identificaba con la pachamama o madre del universo.

Letra:

I

Juana bonita aysi
juana redonda aysi
warakadita aysi
shitaridita aysi

II

Juana bonita aysi
juana redonda aysi
shitaridita aysi
kanwa kashpachu aysi.

Alajita María Adela: María Adela, Juana Bonita y Mama Carmela, canciones muy conocidas en el ámbito del enamoramiento. Posiblemente no sea interpretada a una mujer de nombre Adela, sino a una mujer mítica (waka, pakarina), como en los rituales de escarmusa y el carnaval; esta afirmación se sustenta en el mito de la Mama Zhinshona, pues era una mujer que le gustaba jugar con los hombre (tayta Bueran y Chabar), buscaba que su amor sea conseguido mediante la fuerza, a través de peleas con warakas kutus y warakas sunis, por otro lado la canción también nos habla de una mujer hermosa, coquetona y juguetona (Alajita shitarida - alajiata pukllarida). Los signos que representan en esta canción son el reboso, sombrero de cinta, el tupo elementos distintivos de una mujer cañari, quizás sean los primeros obsequios que un pretendiente la regale.

Letra:

I

Alajita maria adela
mana pipa maria adela

alajita mariadela
ñukapalla maria adela
alajita ñuka chola
alajita ñuka vida

II

verde reboso kushashi
alajita ñuka chola
alajita maria adela
ñukapalla maria adela
alajita shitarida
alajita pukllarida

Mula Mulita Mañosa: El signo principal de esta canción es el animal conocido como mula (producto de la cruce entre pollino y la yegua), que simboliza a la mujer - esposa, ya que en el sentido de la canción se puede notar claramente los problemas conyugales de intimidad que la pareja afronta, por un posible desamor y el hombre teme por el abandono del hogar por parte de la mujer, por lo que el hombre quiere mantener el ayllu.

I

mula mulita mañusa caranpa
mula mulita asishka caranpa
ñuka montasha nikipica carampa
sikita shitadurita carampa

II

mula mulita mañusa caranpa
mula mulita asishka caranpa
ñuka montasha nikipica carampa
rinkrita sirichidura carampa

María Juanita: Es una canción importantísima dentro del romance indígena, entre los signos que sobresalen están las principales prendas de vestir que adornan a la kuitza cañari (joven), el actor principal es el joven enamorado que le ofrece todos los distintivos

a su amada en caso de llegar a ser su enamorada y posteriormente su esposa (warmi), distintivos o prendas como el sombrero con cinta, aretes de oro, collar de piedras, prendedor de plata, reboso y pollera de baeta (tejido de lana), camisa bordada y las mejores sandalias.

Letra:

I

Maria juanaka ñukapa
sinta muchiku kushashi

Maria juanaka ñukapa
kuri sarsillo kushami

Maria juanaka ñukapa
waylla pachalli kushashi

Maria juanaka ñukapa
kuri shiwita kushashi

EL Kuchunchi: Es la ceremonia del matrimonio cañarí, para muchos el kuchunchi es el símbolo de la virginidad donde cantan y bailan, transmitiendo la alegría y la vez nostalgia. El baile del kuchunchi es una ceremonia que habla de la transición del joven a tayta y de la señorita a mamá, representa el ciclo de la vida conyugal, son órdenes que deben cumplir las personas que danzan, de acuerdo a la letra de la canción. Los maistros (músicos), también son importantes ya que ellos van a acompañar toda la ceremonia cantando la canción del kuchunchi, donde manifiestan letras que alterna el tema de las obligaciones del hogar con el tema del amor, están formados de un violín y bombo, y cantan a la vez.

El achik tayta y la achik mama son los personajes centrales de este baile, alrededor de ellos se recrean una serie de familias que forman parte del ritual, que son los padres y hermanos de los recién casados que se convierten en actores secundarios. Los signos más

importantes dentro de este ritual son: el kinti (picaflor), la chicha (bebida sagrada), el chukurillo (roedor mítico), atuk sara (maíz de zorro), chawar chilpi (cabuyo) y el agua.

3.3 Notación musical en escala temperada para 3 obras de música cañari interpretadas por violín.

KINRAY ÑAN

Ritmo Kañari

Instrumental

Autóctono Cañari

Lino Pichisaca

Allegro ♩ = 121

Dm Am Dm Am Dm

Violin

Percussion

Am Dm Am F F F

Vln.

Perc.

F

Vln.

Perc.

JUBALIÑITA

Ritmo Kañari

Autóctono Cañari

Lino Pichisaca

Allegro ♩ = 121

Am Em Bm Bm Bm Am Em

Violin

Percussion

Bm G G G G

Vln.

Perc.

SHAMUNKI VIDA SHAMUNKI

Ritmo Kañari

Autóctono Cañari

Allegro ♩ = 121

Lino Pichisaca

Em Am Em Em Am Em G

Violin

Percussion

G G G

Vln.

Perc.

CONCLUSIÓN:

El mundo a cambiando, pero nuestras riquezas musicales necesitan conservarse, con toda la autenticidad en nuestro pueblos como el valioso recuerdo de nuestros TAITAS, de una raza rica en matices y con cuyas costumbres. Así fortalecer y revalorizar todas nuestras riquezas como: fiestas, ceremonias, idioma, vestimenta, danzantes, ritmos, instrumentos musicales y coplas; y de esta forma manifestar el pensamientos de nuestras vivencia, ideología y filosofía. Para volver al revivir ese pasado tan nuestro fomentando e incentivando la música étnica y los instrumentos autóctonos del pueblo Cañari, tomados del cantar del arroyo del zhamizhan, del trinar de los kurikinkas, del arrullo de las urpis, del saltar del vanado y del impetuoso cántico del viento entre las montañas sagradas rodeadas del pajonal, que atrae hacia nosotros la tierna delicadeza del amor a la tierra inmensa e infinita que nos legaron nuestros mayores Cañaris.

RECOMENDACIONES:

- Recomendamos que a nuestro trabajo lo consideren como una especie de brecha y guía abierta a nuevas investigaciones más profundas en los temas tratados.
- El Ecuador es uno solo con una diversidad de etnias y culturas; con diversidad de ceremonias y fiestas; con diversidad de instrumentos y ritmos; con diversidad de géneros y músicas que debe ser mantenida y respetada.
- Nuestra recomendación sería, que las instituciones, tanto públicas como privadas, especialmente los centros educativos y profesionales, den un interés sobre la música autóctona de las comunidades indígenas de cañar, realizando estudios serios y profundos.
- A las nuevas generaciones recomendamos revalorizar nuestra cultura e identidad, para fortalecer nuestra música Cañari.

BIBLIOGRAFÍA:

HARRISON, Regina, “*SIGNOS, CANTOS Y MEMORIA DE LOS ANDES...*” Pag. 29-30. Ed. Abya Yala. EL LEGADO KESHWA – AYMARA”, Sistematizado por LAUTARO VILLAVICENCIO G. de la Akllawasi Yachay - Formación de Mujeres Líderes del Cañar, 29 de noviembre del 2005-2006.

QUINDI, P. Andrés (Com) y SOLANO F. Pedro (Com), “*CAÑAR EN LA HISTORIA Y SU PROYECCIÓN HACIA EL FUTURO*”, Edición limitada Octubre/2002, Cuenca-Ecuador.

IGLESIAS P. Ángel María, “*LOS CAÑARIS*” aspectos históricos y culturales, Azogues-Ecuador, Imprenta América, 1987, Cañar, Ecuador.

Folleto, “*LOS CAÑARIS 1 Y 2*”, Biblioteca Campesina, 22 Ediciones privadas apoyadas por el Ayuntamiento de San Sebastián – Donosita, Servicio La Sallé de Promoción Rural, Cañar, Ecuador, 1996.

UNIVERSIDAD ESTATAL DE BOLÍVAR, MEMORIAS DEL I TALLER INTERNACIONAL “*LA COSMOVISION ANDINA Y EL SABER OCCIDENTAL: HACIA UNA RENOVACIÓN DE LAS CIENCIAS HUMANAS EN INDIOAMERICA*”, Julio, 27-31 de 1992, Guaranda Ecuador.

Documento del “*CAPITULO I DE LA DECLARATORIA DE CAÑAR CAPITAL ARQUEOLÓGICA Y CULTURAL DEL ECUADOR*”, Lic. Bolívar Quezada Y UPCCC, 26 enero del 2001, Cañar-Ecuador.

COBA CARLOS Alberto, “*INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES REGISTRADOS EN EL ECUADOR*”, Ediciones del Banco Central del Ecuador. Primera Edición. 1992. Quito-Ecuador. Pág. 328-331

ERIQUEZ María Antonieta, “*HISTORIA DE LA MUSICA I*”, de la antigua edad hasta el renacimiento, Editorial Pueblo y educación, 1991, Playa, ciudad de la Habana.

SÁNCHEZ VALDIVIESO, Fausto E, “*HISTORIA DE LA MUSICA*”, Gráficas Hernández Cía. Ltd., Junio 2006, Cuenca Ecuador.

CASTILLO José Francisco, “*PRINCIPIOS BÁSICOS PARA EL ESTUDIO Y EJECUCIÓN DEL VIOLÍN*”, Monte Ávila Editores Latinoamericana.

PISTON Walter, “*ORQUESTACIÓN*”, REAL MUSICAL S.A. 1984, MADRID (España).

GARZÓN ESPINOSA, Mario A; “*LOS CAÑARIS CIVILIZADORES DE LOS ANDES*”, Gráficas Hernández Cía.Ltda, Primera edición, Abril del 2005.

REINOSO, Gustavo, “*HISTORIA Y CULTURA DE LOS CAÑARIS E INKAS*”, Casa de la Cultura Núcleo del Cañar, Azogues, 2003.

Estatuto de la comunidad de Quilloac, Fundamentos culturales, históricos, filosóficos, y legales para la declaratoria de “*Quilloac Comuna Originaria del Pueblo Cañari*” 2007.

GUAMAN, Rafael; GUAMAN, José; GUAMAN, Andrés; GUAMAN, María Juana Entrevistas de la música, instrumentos y el turismo en la comunidad de Quilloac, 2009.

Archivos fotográficos: LINO PICHISACA, DIPEIB-C, TUCAYTA Y PUEBLO CAÑARI.

ANEXOS: AUDIOS

- 1) KINRAY ÑAN**
- 2) JUBALEÑA**
- 3) CHINITA**
- 4) SHAMUNKI VIDA SHAMUNKI**
- 5) ARI NINKI MANA NINKI**
- 6) OSO BRAVO TIGRE BRAVO**
- 7) JUANA BONITA**
- 8) MARIA ADELA**
- 9) MULA MULITA MAÑOSA**
- 10) MARIA JUANAKA**
- 11) KUCHUNCHI**