



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Análisis Armónico – Formal de los temas Corazón Equivocado, Ñuca
Llacta y Caraway del grupo Ñanda Mañachi

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de
Licenciada en Instrucción
Musical

Autora:

Leslie Dámaris Santillán Montalvo

CI: 1725150047

Correo electrónico: lesliesantillan3f@gmail.com

Tutora:

Mgtr. Verónica Johanna Saula Fuentes

CI: 0104435292

Cuenca, Ecuador

17 de febrero de 2022



Resumen:

El presente trabajo de investigación propone el análisis de tres temas musicales del grupo ecuatoriano Ñanda Mañachi, con el fin de comprender su método compositivo e interpretativo.

Esta investigación abarca la historia y trayectoria de la agrupación desde su origen hasta la actualidad. Presenta la transcripción de las obras “Corazón Equivocado”, “Ñuca Llacta” y “Caraway”, de las cuales se realiza un estudio analítico tanto armónico como formal.

Palabras claves: Análisis armónico – formal. Música ecuatoriana. Ñanda Mañachi.



Abstract:

This research paper proposes the analysis of three musical themes of the Ecuadorian group Ñanda Mañachi, in order to understand its compositional and interpretative method.

This research covers the history and trajectory of the group from its origin to the present day. It presents the transcription of the works "Corazón Equivocado", "Ñuca Llacta" and "Caraway", of which an analytical study is carried out both harmonic and formal.

Keywords: Harmonic – formal analysis. Ecuadorian music. Ñanda Mañachi.



Índice del Trabajo

Resumen	2
Abstract	3
Cláusula de propiedad intelectual	11
Cláusula de licencia y autorización para la publicación en el Repositorio Institucional.....	12
Dedicatoria	12
Agradecimiento.....	14
Introducción.....	15
CAPÍTULO 1	18
1. Contexto histórico de Ñanda Mañachi	18
1.1. Ñanda Mañachi: Reseña histórica	18
1.1.1. Jean - Guy Chopin Thermes Causse	18
1.1.2. Alfonso Cachiguango	19
1.1.3. Ñanda Mañachi	20
1.2. Información de los temas tomados como objeto para la presente investigación	25
1.2.1. “Ñuca Llacta”.....	25
1.2.2. “Corazón Equivocado”.....	26
1.2.3. “Caraway”.....	27
CAPÍTULO 2	29
2. Definición de análisis armónico – formal.....	29
2.1. Definición de análisis armónico	29
2.1.1. Parámetros analíticos armónicos.....	31
2.1.1.1. Tipos de Acordes.....	31
a) Acordes por Terceras.....	31
a.1) Acordes de tríadas.....	31
2.1.1.2. Cadencias	32
a) Tipología.....	33
Cadencias conclusivas.....	33



Cadencias suspensivas.....	33
b) Proceso tonal cadencial	33
Función contextual de la cadencia	34
2.1.1.3. Modulaciones	34
Modulaciones intratonales	35
Modulaciones extratonales	35
2.1.1.4. Progresiones Armónicas	35
Modulantes	36
Unitónicas	36
2.2. Definición de Análisis Formal	36
2.2.1. Parámetros analíticos formales	37
2.2.1.1. Forma binaria simple	37
2.2.1.1.1. Carácter de la segunda sección	38
Complementario.....	38
Contrastante	38
2.2.1.2. Forma ternaria simple	38
2.3. El sanjuanito ecuatoriano según Peter Baning	40
2.3.1. El sanjuanito tipo 1.....	40
2.3.2. Sanjuanito tipo 2	40
2.4. Análisis formal de las obras “Corazón Equivocado”, “Ñuca Llacta” y “Caraway”	42
2.4.1. Análisis formal de la obra “Corazón Equivocado”	42
2.4.2. Análisis formal de la obra “Ñuca Llacta”	49
2.4.3. Análisis formal de la obra “Caraway”	57
2.5. Análisis armónico de las obras “Corazón Equivocado”, “Ñuca Llacta” y “Caraway”	62
2.5.1. Análisis armónico de la obra “Corazón Equivocado”	62
2.5.2. Análisis armónico de la obra “Ñuca Llacta”	73
2.5.3. Análisis armónico de la obra “Caraway”	80
Conclusión.....	85
Bibliografía.....	87



ANEXOS..... 88

Índice de tablas

Tabla 1. Estados del Acorde..... 31

Tabla 2. Fórmula cadencial utilizada en el clasicismo..... 33

Tabla 3. Fórmula cadencial elaborada por serie de quintas 34

Tabla 4. Variables estructurales, forma binaria simple..... 38

Tabla 5. Variables estructurales, forma ternaria simple..... 39

Tabla 6. Resumen Análisis formal de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.....48

Tabla 7. Resumen análisis formal de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi..... 56

Tabla 8. resumen. Análisis formal de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi 61

Tabla 9. Proceso tonal del estribillo. Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi 63

Tabla 10. proceso tonal de la Parte A. Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi ... 65

Tabla 11. Proceso tonal de la Parte B. Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi ... 69

Tabla 12. Resumen análisis armónico de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi 71

Tabla 13. Proceso tonal de la Parte A. Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi 74

Tabla 14. Resumen análisis armónico de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi..... 78

Tabla 15. Proceso tonal de la Parte A. Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi 81

Tabla 16. Resumen análisis armónico de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi..... 84



Índice de mapas

Mapa 1. Mapa Estructural de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi	42
Mapa 2. Mapa Estructural por compases de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.....	43
Mapa 3. Mapa Estructural de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi	49
Mapa 4. Mapa Estructural por compases de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi	50
Mapa 5. Mapa Estructural de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi	57
Mapa 6. Mapa Estructural por compases de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi	58

Índice de Ejemplos musicales

Ejemplo musical 1. Compases 1 al 5. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.....	44
Ejemplo musical 2. Compases 1 al 9. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.....	44
Ejemplo musical 3. Compases 17 al 21. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.	45
Ejemplo musical 4. Compases 17 al 33. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.....	45
Ejemplo musical 5. Compases 81 al 89. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.	46
Ejemplo musical 6. Compases 81 al 93. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.	47
Ejemplo musical 7. Compases 1 al 9. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi.....	51
Ejemplo musical 8. . Compases 1 al 9. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi.....	51
Ejemplo musical 9. Compases 9 al 13. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi.....	52



Ejemplo musical 10. Compases 9 al 25. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi	52
Ejemplo musical 11. Compases 57 al 65. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi.	53
Ejemplo musical 12. Compases 57 al 61. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi	53
Ejemplo musical 13. Compases 57 al 69. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi.	53
Ejemplo musical 14. Compases 81 al 93. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi.	54
Ejemplo musical 15. Compases 1 al 16. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi.	58
Ejemplo musical 16. Compases 1 al 8. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi	59
Ejemplo musical 17. Compases 17 al 32. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi	59
Ejemplo musical 18. Compases 17 al 32. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi.	60
Ejemplo musical 19. Compases 1 al 6. Acordes y cifrado del estribillo. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi	62
Ejemplo musical 20. Compases 1 al 9. Proceso cadencial del estribillo. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi	63
Ejemplo musical 21. Compases 1 al 9. Progresión armónica del estribillo. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.	64
Ejemplo musical 22. Compases 9 al 17. Progresión armónica del estribillo. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi	64
Ejemplo musical 23. Compases 17 al 21. Acordes y cifrado de la parte A. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi	65
Ejemplo musical 24. Compases 17 al 25. Proceso cadencial de la Parte A. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi.	66



Ejemplo musical 25. Compases 17 al 25. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi..... 67

Ejemplo musical 26. Compases 25 al 33. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi..... 67

Ejemplo musical 27. Compases 25 al 33. Acordes y cifrado de la Parte B. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi. 68

Ejemplo musical 28. Compases 81 al 89. Proceso tonal de la Parte B. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi..... 69

Ejemplo musical 29. Compases 81 al 89. Progresión armónica de la Parte B. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi..... 70

Ejemplo musical 30. Compases 1 al 9. Acordes y cifrado del estribillo. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi..... 73

Ejemplo musical 31. Compases 9 al 13. Acordes y cifrado de la Parte A. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi. 74

Ejemplo musical 32. Compases 9 al 17. Proceso tonal de la Parte A. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi 75

Ejemplo musical 33. Compases 9 al 17. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi 75

Ejemplo musical 34. Compases 17 al 25. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi 76

Ejemplo musical 35. . Compases 57 al 65. Acordes y cifrado de la Parte B. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi 77

Ejemplo musical 36. Compases 1 al 8. Acordes y cifrado del estribillo. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi..... 80

Ejemplo musical 37. Compases 17 al 20. Acordes y cifrado de la Parte A. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi..... 81

Ejemplo musical 38. . Compases 17 al 24. Proceso tonal de la Parte A. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi..... 82

Ejemplo musical 39. Compases 17 al 24. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi 82



Ejemplo musical 40. Compases 25 al 32. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi 83



Cláusula de Propiedad Intelectual

Leslie Dámaris Santillán Montalvo, autora del trabajo de titulación "Análisis Armónico – Formal de los temas Corazón Equivocado, Ñuca Lacta y Caraway del grupo Ñanda Mañachi", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 17 de febrero de 2022

Leslie Dámaris Santillán Montalvo

C.I: 1725150047



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Leslie Dámaris Santillán Montalvo en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Análisis Armónico – Formal de los temas Corazón Equivocado, Ñuca Llacta y Caraway del grupo Ñanda Mañachi", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 17 de febrero de 2022

Leslie Dámaris Santillán Montalvo

C.I: 1725150047



Dedicatoria

A mis padres quienes me formaron para ser la persona que soy en la actualidad y son la principal razón de haber alcanzado todos mis logros y cumplir mis sueños.

A Alfonso Cachiguango, un músico que luchó toda su vida para poder difundir el arte ecuatoriano y que a pesar de que el país no reconociera su esfuerzo, él siempre se sintió orgulloso de su patria, de su cultura y sus raíces.



Agradecimiento

A Dios, quien formó el camino para llegar hasta el día de hoy y quien cuidó de mí en todo momento aún estando lejos de mi familia en todo este proceso.

Una vez más, agradezco a mis padres por todo el esfuerzo y tiempo invertido en mí, por todas sus enseñanzas y su amor, porque han hecho hasta lo imposible para que yo pueda culminar mis estudios.

A mi tía Giovanna Montalvo, quien siempre ha estado pendiente de mí, de mis hermanos y nos ha acompañado siempre en momentos difíciles. A Fabiola Conejo, quien ha sido apoyo fundamental para mi familia desde mi infancia hasta la actualidad.

A mi tutora de tesis, Mgtr. Verónica Saula, por su paciencia, apoyo y consejos para culminar el presente trabajo de titulación.

Finalmente, a mis amigos quienes compartieron su tiempo, conocimientos y por ser fuente de inspiración y motivación en todo este proceso.



Introducción

A través de la historia del país, se ha podido evidenciar que las tradiciones y costumbres propias de nuestra tierra se han modificado. Esto debido a las múltiples influencias que hemos adoptado de otras culturas.

La música ecuatoriana, no ha sido una excepción para experimentar este cambio, ya que, en la actualidad, el arte se ha convertido en una industria comercial. Esto ha causado que varios artistas reconstruyan su música para poder mantenerse vigentes en la sociedad y esto también incluye a los músicos indígenas del Ecuador. Por ello se ha considerado importante realizar un análisis para identificar los recursos musicales tradicionales que se han transmitido a lo largo del tiempo por nuestros antepasados, además de que la música no solo resulta ser una herramienta estética o de disfrute, sino que también nos permite conocer la historia de nuestras raíces.

Uno de los géneros representativos de la música ecuatoriana es el sanjuanito ya que es característico de la Sierra de nuestro país. Principalmente se lo interpreta en la provincia de Imbabura y en las festividades propias de sus pueblos indígenas. Según Segundo Luis Moreno, el sanjuanito se deriva del ritmo que se baila en las fiestas en honor a San Juan Bautista e inicialmente este género era interpretado en labores comunales o agrícolas y solamente de forma instrumental, en donde una línea melódica se repite para improvisar sobre ella y se sumaban gritos o silbidos por parte de los presentes. Con las festividades, el sanjuanito toma un carácter alegre y permitía bailar al público en forma de agradecimiento a la madre tierra. Posteriormente, debido a la invasión española, el sanjuanito sería reformado



con instrumentos europeos como el violín y la guitarra además de que también se añadió una voz y su estructura se modifica requiriendo de una introducción o estribillo. (Delgado, 2011)

Este género, ha sido parte fundamental de la cultura de la Sierra ecuatoriana y su tradición en varias festividades, por lo que, a través de estas celebraciones, varios grupos se formaron y se han propuesto difundir el sanjuanito a nivel internacional, entre ellos se puede destacar a Charijayac y Ñanda Mañachi. Este último conjunto musical ha sido reconocido por el gobierno nacional por su larga trayectoria y por ser cuna de varios músicos que hoy en día tienen renombre no solo en el Ecuador, sino también a nivel mundial.

El presente trabajo de investigación expone un análisis armónico – formal de las obras “Corazón Equivocado”, “Ñuca Llacta” y “Caraway” del grupo Ñanda Mañachi de la provincia de Imbabura, basado en la propuesta de análisis del libro “Análisis musical, Claves para Entender e Interpretar la Música” (Lorenzo & Lorenzo, 2004) para poder ampliar el conocimiento con respecto a la forma compositiva de la música de la agrupación.

Este proyecto se desarrolla a través de dos capítulos. El capítulo uno abarca la reseña histórica del grupo musical. Primordialmente se basa en los datos recolectados en la entrevista realizada a Alfonso Cachiguango, miembro, fundador y el director del grupo hasta el día de su fallecimiento en el año 2020. A demás cuenta con la biografía de Jean Guy Chopin Thermes, quien inició la actividad del grupo mediante su trabajo etnomusicológico.

El capítulo dos aborda los parámetros que se consideraron para el estudio analítico, así como los análisis armónico y formal de las respectivas obras. El punto de partida de este capítulo fue la transcripción de las obras seleccionadas de la discografía de la agrupación a partitura por medio del programa Finale.



En anexos, se encontrará la transcripción de la entrevista realizada a Alfonso Cachiguango (formato audio - video) y la transcripción de los tres temas objeto de estudio.

Las conclusiones derivadas del análisis de este trabajo permiten entender aspectos compositivos de la agrupación e inferir el estilo propio del conjunto musical, el cual corresponde al aporte de la música tradicional, en donde se evidencia la riqueza instrumental y musical de los pueblos indígenas.



CAPÍTULO 1

1. Contexto histórico de Ñanda Mañachi

Este capítulo abordará la biografía de los dos principales fundadores de la agrupación. Jean Guy Chopin Thermes, quién gracias a su trabajo etnomusicológico logró reunir a los primeros integrantes de Ñanda Mañachi y Alfonso Cachiguango, quien, a través de una entrevista, pudo explicarnos más a detalle la trayectoria del grupo y cómo fue director de Ñanda Mañachi desde sus inicios hasta el día de su fallecimiento en el 2020.

1.1. Ñanda Mañachi: Reseña histórica

1.1.1. Jean - Guy Chopin Thermes Caussé

Nace en Francia en el pueblo de Lisle S/Tarn un 29 de abril en 1943. Es un etnomusicólogo de la escuela de Claude Lévi – Strauss y de la de Pierre Clastres. Empieza a mostrar su interés por los espectáculos de “luz y sonido” a los 12 años cuando utilizaba una grabadora construida por su hermano, para registrar los mismos. Juntos se dedicaban a hacer espectáculos de monumentos desaparecidos a manera de sombras chinescas proyectadas. (Bermúdez, 2013)

Thermes también estudia Ciencias Naturales e Historia del Arte, carrera con la cual se gradúa en licenciatura y posteriormente obtiene su master en Estética. Durante sus años de estudio trabaja con el músico y compositor Michel Portal, quien lo influenciará para ser etnomusicólogo.

Su primer trabajo profesional como etnomusicólogo lo hace con una grabación a los “griots” (trovadores). Estos registros se publicaron luego en la BBC de Londres en el



departamento de “Archives Sound Production”. A pesar de que los etnomusicólogos de la época solo se concentraban en los textos y no en la calidad de grabación, Thermes logró elaborar trabajos de carácter sobresaliente para la época al creer que, una forma de demostrar respeto hacia las culturas, era conseguir realizar grabaciones de calidad. (Expresarte, 2013)

Continúa grabando la riqueza cultural y musical al viajar por México y Centroamérica, intentando conseguir un registro con la mayor fidelidad a los sonidos, las voces y las diferentes expresiones que existían.

En su paso por Colombia, trabajó realizando un censo de los instrumentos musicales de las comunidades a lo largo de Putumayo. Aquí, gracias al conjunto musical “Yaquikandru”, escucha del grupo de danza ecuatoriano MUYACAN (iniciales para “Muyundi Yahuar Canchi” que traducido al español significa “Círculo de Sangre Somos”), cuyos integrantes eran indígenas. Al viajar a Ecuador conoce a Hermelinda Males, una de las bailarinas, y siete meses después se casa con ella según la tradición cultural indígena ecuatoriana. (Bermúdez, 2013)

Al convivir en la comunidad imbabureña, Chopin Thermes logra reunir músicos de distintas comunidades con el fin de potenciar una experiencia creativa significativa. Posteriormente, al ver el resultado positivo de esta nueva fusión y que los temas sonaban con calidad, se creó Ñanda Mañachi. (Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014)

1.1.2. Alfonso Cachiguango

En la entrevista realizada por la autora de la presente investigación a Alfonso Cachiguango, miembro fundador de Ñanda Mañachi, el 26 de diciembre del 2019 en la



comunidad de Peguche provincia de Imbabura, se ha recopilado información relevante de la trayectoria musical de la agrupación. A continuación, se elabora una sistematización de la entrevista realizada.

Alfonso Cachiguango, fundador y director de la agrupación, nació en 1955 en la comunidad de Peguche. Inició su carrera musical desde los cuatro años de edad y tras varios años de arduo trabajo, empezó a crear sus primeras obras musicales con gran éxito, para posteriormente colaborar en conjunto con otras agrupaciones conocidas a nivel internacional como “Bolivia Manta¹” del vecino país boliviano.

Alfonso Cachiguango también contaba con experiencia como maestro musical al enseñar él mismo a interpretar diferentes instrumentos a los nuevos integrantes de Ñanda Mañachi. Además, ofrecía clases de construcción de instrumentos de viento gratis en distintas instituciones públicas, siempre y cuando estén dispuestas a brindarle un espacio para impartir estas clases. Lastimosamente puntualizó que, a pesar de su esfuerzo, muy pocas instituciones se han prestado a apoyarlo en esta iniciativa.

Lamentablemente fallece el 21 de junio del 2020 a causa de COVID 19 ya que presentó complicaciones por la diabetes, enfermedad que padecía desde hace unos años atrás.

1.1.3. Ñanda Mañachi²

El grupo musical Ñanda Mañachi inició su actividad el 15 de noviembre de 1969 con la participación de dieciocho integrantes de diferentes comunidades indígenas de la provincia

¹ Bolivia Manta, fundado en 1977 en Francia por los hermanos Carlos y Julio Arguedas Arancibia y continuó con su trabajo musical hasta 1995. Su último trabajo se realizó en 2007 con un concierto grabado en vivo desde Chicago, Estados Unidos.

² Sistematización de la entrevista. Ver transcripción y link de video en anexo 4.



de Imbabura en Ecuador, concentrándose principalmente en la comunidad de Peguche. Los miembros de esta agrupación se conocieron en la tradicional festividad del Inti Raymi³, en donde se reúnen varios músicos para interpretar canciones en distintos hogares y son recompensados con comida, trago y chicha. De aquí que los integrantes deciden conformar un conjunto musical.

El nombre de “Ñanda Mañachi”, quiere decir “préstame el camino”, frase que es utilizada en las comunidades para solicitar permiso y poder cruzar un terreno ajeno. Este nombre se escogió con la intención de pedir la atención y el permiso de la gente para poder difundir su música sin ningún impedimento.

“Se pide prestado el camino: “ñanguta mañachi tiyu⁴”, “ñanguta mañachi comari⁵”, “ñanguta mañachi tayta⁶”. En el campo siempre se dice así, porque obligadamente se tiene que pasar por ese “zaguancito” y pedir prestado el camino. Lo que nosotros pedimos prestado a la gente es que entiendan lo que nosotros queremos hacer, difundiendo nuestra cultura a todo el mundo.” (Cachiguango, 2019)

Actualmente la agrupación está conformada por músicos académicos y músicos autodidactas, perteneciendo el fundador Alfonso Cachiguango al segundo grupo mencionado, pero esto no ha sido un impedimento para crear y difundir música ya que Alfonso mencionó que la principal razón por la que se creó el grupo, es que, a su criterio, la música ecuatoriana estaba desapareciendo por la discriminación hacia los indígenas, por ello

³ Inti Raymi, festividad celebrada por los pueblos andinos en símbolo de gratitud a la Pacha Mama (Madre Tierra) por la buena cosecha. Este evento se lleva a cabo todos los años del 17 al 23 de junio. (Ministerio de Cultura y Patrimonio)

⁴ Préstame el camino señor

⁵ Préstame el camino comadre

⁶ Préstame el camino papá/padre



los integrantes se unieron a través de la intención de transmitir su música andina y mantenerla vigente.

A lo largo de la vida artística de la agrupación varios músicos han formado parte de la misma y así su trabajo se ha podido consolidar musicalmente ya que ha perdurado por mucho tiempo. En la actualidad, alrededor de sesenta ex miembros viven en diferentes países, entre ellos Japón, Australia, Estados Unidos, Finlandia y también en países de América central, Europa y Sudamérica. Así mismo, muchos de estos integrantes formaron varias agrupaciones musicales reconocidas como: Ñucanchi Ñan, Dave West y Winiaypa, además de formar a solistas que han sobresalido en el país como Jesús Fichamba⁷ y Enrique Males.⁸

Varios de los integrantes que iniciaron el grupo no continúan con el trabajo de Ñanda Mañachi ya que algunos de ellos fallecieron y otros decidieron realizar su trabajo como solista o en otras agrupaciones, pero se recuerda a Carlos y Azucena Perugachi como los principales miembros que iniciaron, fundaron y permanecieron en el conjunto musical por largo tiempo. La agrupación continúa su legado artístico con nuevos integrantes.

Se puede destacar que una de las dificultades más grandes que atravesó la agrupación fue el aspecto económico, ya que, al ser un conjunto que apenas incursionaba en la industria musical, no contaban con la ayuda económica necesaria, motivo por el cual la mayoría de viajes fuera del país, los tuvieron que realizar con poco dinero y mediante recursos propios.

⁷ Cantautor ecuatoriano. Nació en la comunidad de Peguche, Otavalo en 1947 y fallece a la edad de 74 años en el 2021 a causa de COVID 19. Es reconocido por su participación en el Festival OTI realizado en España en 1985. En dicho festival interpretó el tema “La Pinta, la Niña y la Santa María” el cual le otorgó el premio al segundo lugar. (Telégrafo, 2013)

⁸ Representante de la música ecuatoriana. Nace el 29 de noviembre de 1942 en la comunidad de Quinchuquí, Otavalo. Su música es reconocida internacionalmente por su contenido político y social. (Naranjo, 2009)



Por otro lado, la agrupación también consideraba que el no dominar distintos idiomas, fue un gran obstáculo, ya que causó que su música no pueda difundirse en varios lugares. Sin embargo, Alfonso relató que, a pesar de ello, él conoció varios países del mundo, en donde trabajó por muchos años para compartir y enseñar del arte ecuatoriano en distintas localidades.

Las diferentes composiciones de Ñanda Mañachi son creaciones principalmente inspiradas en la experiencia del día a día y de la vida de cada uno de los miembros. Se destaca “Tostadito”, una canción muy conocida que fue compuesta a partir del sonido que producía el tiesto al tostar el maíz y fue lo que le dio ritmo al tema que se escucha en la actualidad.

También se puede mencionar a la canción “Ñuca Llacta” (objeto de estudio en esta investigación), composición realizada en Alemania en 1982 por Alfonso Cachiguango. Él relata que padeció un dolor en la muela a los pocos días de haber llegado al país y esto lo impulsó a querer regresar a su tierra ecuatoriana. Al estar imposibilitado económicamente para regresar, decide componer esta obra inspirada en la añoranza que sentía hacia su patria, de ahí el título “Ñuca Llacta”, que quiere decir “Mi tierra”.

“Cuando yo viajé en el 82 a Alemania, a los dos días de haber llegado me cogió el dolor de muela y quería regresarme, pero ¿A los dos días quién tiene plata? Y la consulta con el doctor costaba 80 marcos alemanes. Allá recordaba mi tierra y por el dolor de muela hice esta canción que ahora se escucha en todo el mundo, por querer regresar a mi patria.” (Cachiguango, 2019)

Predominan los sanjuanitos y albazos como los principales géneros que interpreta y compone la agrupación. A partir de ello Ñanda Mañachi ha desarrollado un estilo propio que intenta transmitir la alegría y las vivencias del campo. El formato instrumental, también



forma parte del estilo característico del conjunto musical, ya que depende de la habilidad que posee el músico o integrante para que se pueda incluir un instrumento en una composición. La mayoría de los miembros domina más de cinco instrumentos musicales, quienes enseñan a los nuevos integrantes que se incorporan a Ñanda Mañachi.

Un aspecto fundamental y característico de sus composiciones, es que cuentan con tres partes que se repiten aleatoriamente, esto dependiendo de cada canción. A este formato compositivo se lo denomina “Tigranchi”, que quiere decir dar la vuelta o regresamos, término que también es utilizado en el baile tradicional del Inti Raymi.

El grupo cuenta con treinta y ocho producciones discográficas hasta el día de hoy y ha visitado aproximadamente treinta países, entre ellos están Finlandia, Francia, Alemania, España, Suiza, Arabia Saudita, Canadá, Perú, Brasil, entre otros. Incluso en Japón, en una de sus universidades, el grupo cuenta con una sección en el museo de la música.

1.2. Información de los temas tomados como objeto para la presente investigación

1.2.1. “Ñuca Llacta”

- **Compositor:** Alfonso Cachiguango
- **Disco:** Churay Churay
- **Año y ciudad:** 1982 Colón, Alemania



Ilustración 1. Portada y contraportada del disco Churay Churay del grupo Ñanda Mañachi (1982) Tomado de SARIME, repertorio protegido Ñanda Mañachi.

¡Churay, churay⁹!, expresión que se utiliza para amenizar las fiestas, es el nombre que lleva este disco. Fue producido y grabado durante el viaje que realizó la agrupación al país alemán. Se puede observar que, en su mayoría, las composiciones que contiene este disco con sanjuanitos creados por Alfonso Cachiguango, adicionalmente existe un cachullapi, un danzante, un fandango y una poesía.

⁹ Traducido al español significa “poner”. Expresión que se utiliza en las fiestas que quiere decir asentar o poner el pie en el piso al momento del baile o el zapateado.

1.2.2. “Corazón Equivocado”

- **Compositor:** Enrique Calle
- **Arreglista:** Alfonso Cachiguango
- **Disco:** Préstame el camino
- **Año y ciudad:** 1988 Bolivia



Ilustración 2. Portada y contraportada del disco *Préstame el Camino* del grupo *Ñanda Mañachi* (1988) Tomado de SARIME, repertorio protegido *Ñanda Mañachi*.

El disco “Ñanda Mañachi”, está compuesto principalmente por sanjuanitos y un mosaico de tres canciones, en el cual se encuentra el tema “Corazón Equivocado” y también se incluye el tema “Ñuca Llacta”. Este mosaico, está realizado dentro del género de música tradicional, ya que el grupo lo interpretaba principalmente en las festividades de su pueblo.

1.2.3. “Caraway”

- **Compositor:** Alfonso Cachiguango
- **Disco:** Sumak Pacha – Linda Tierra
- **Año y ciudad:** 2004 Quito, Ecuador



Ilustración 3. Portada y contraportada del disco Sumak Pacha – Linda Tierra del grupo Ñanda Mañachi (2004) Tomado de SARIME, repertorio protegido Ñanda Mañachi.

Sumak Pacha – Linda Tierra, pertenece a los discos más recientes de la agrupación. Se encuentra compuesto por 22 temas y al igual que en los discos anteriores, la mayoría de sus temas son sanjuanitos, correspondiendo a 13 de los 22 temas de este disco.

La mayoría de los temas son creaciones del director Alfonso Cachiguango y también se puede encontrar otros que se encuentran bajo derechos reservados de autor (D.R.A), por lo que se puede deducir que el grupo también interpretaba covers de algunas canciones como es el caso de “Carabuela”.



En estos tres discos se ha podido encontrar los temas “Corazón Equivocado” y “Ñuca Llacta”, los cuales ahora pueden determinar como temas característicos de la agrupación. Si bien “Corazón Equivocado” no es una composición propia de Ñanda Mañachi, el arreglo realizado por Alfonso Cachiguango, es el que más se ha popularizado en nuestro país, lo que la hace una obra representativa de este grupo musical.



CAPÍTULO 2

2. Definición de análisis armónico – formal

2.1. Definición de análisis armónico

En la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana encontramos que el compositor Luis Humberto Salgado, describe a la armonía como “La rama científica y artística de la música que estudia los acordes desde el punto de vista de su construcción, enlace y yuxtaposición”. (Guerrero, P. 2002). Este componente fundamental de la música nos permite distinguir el color de las obras por medio de la apreciación auditiva.

La definición de Margarita y Arantza Lorenzo (2004), encaja con esta definición, incorporando que:

“La armonía está presente en cualquier melodía (...), aun cuando no esté explicitada. Esto se explica porque el fundamento armónico consiste en dotar a una nota básica (“fundamental”) de atributos (notas del acorde) que le confieren una funcionalidad dentro de una escala determinada”. (Lorenzo & Lorenzo, 2004).

En otras palabras, la armonía siempre está presente en cualquier melodía. No es necesario que las notas musicales se encuentren escritas a manera de acorde o que la melodía tenga un acompañamiento, ya que la armonía organiza las notas en función de si son componentes de la nota fundamental de un acorde o no pertenecen a la misma. Por ello se dice que la armonía está implícita en la organización de los sonidos de una melodía específica.

Al momento de analizar la función de la melodía dentro de la armonía, debemos aprender a distinguir entre los sonidos propios de la tonalidad de la obra y las notas que son



pasajeras, las cuales son más conocidas como notas de adorno: bordaduras, retardos, notas de paso, entre otras.

De esta forma, es necesario ampliar el tradicional concepto de Armonía que se suele contemplar, ya que dentro de una melodía pueden existir varios elementos que debemos considerar, por ejemplo: modulaciones, acordes, cadencias y todo aquello que complementa a la armonía. Esto, a pesar de que los sonidos no estén contruidos en bloque o a manera de acordes, como comúnmente se conoce.

El método de análisis armónico que Margarita y Arantza de Lorenzo plantean en su libro, supone el conocimiento previo de todos los acordes: tríadas, cuatríadas y quintíadas, cadencias, mecanismos modulantes y el funcionamiento básico del enlace de los mismos dentro del ámbito tonal. De esta manera se centran fundamentalmente en el análisis de aquellos aspectos armónicos que aporten información básica para la interpretación y que sean útiles para una mejor comprensión de los procesos que intervienen en la construcción de una obra musical. (Lorenzo & Lorenzo, 2004)

Existen ciertos parámetros que plantean las autoras del libro “Análisis Musical, Claves para entender e interpretar la música”, los cuales permitirán realizar el análisis de las obras tomadas para la presente investigación, de forma más efectiva.



2.1.1. Parámetros analíticos armónicos

2.1.1.1. Tipos de Acordes

Es importante conocer qué tipo de acorde está siendo empleado y qué función cumple en cada momento, para que, de esta forma, se pueda cifrar cada acorde, o al menos los más característicos de una frase melódica.

a) Acordes por Terceras

Pertenecen aquellas formaciones acordales que están constituidos por la superposición de terceras a partir de una nota básica o fundamental. (Lorenzo & Lorenzo, 2004)

a.1) Acordes de tríadas

Son aquellos acordes de tres sonidos que principalmente predominan en cualquier obra musical de armonía tonal. Estos acordes poseen varias características, las primordiales son:

- **Estado del acorde**

Existe la posibilidad de cambiar de octava a cada nota del acorde obteniendo las llamadas inversiones. Cada inversión se define por la nota más grave.

	Estado Fundamental	1° inversión	2° inversión
Cifrado general de las tríadas	5	6	6 4
Cifrado específico de la tríada sensible		+6 3	6 +4

Tabla 1. Estados del Acorde. Fuente M. y A. Lorenzo de Reizábal



- **Tipología**

El tipo de acorde se origina por la combinación de terceras, las cuales están construidas a partir de los diferentes grados de una escala específica.

Según las combinaciones encontramos los siguientes tipos de acordes:

- Perfecto Mayor
- Perfecto Menor
- 5^{ta} Aumentada
- 5^{ta} Disminuida

- **Funciones tonales**

Es recomendable indicar con números romanos el grado de la escala sobre el que está basado el acorde. Esto, nos permite visualizar cuáles son los enlaces armónicos que se encuentran en la obra y nos facilita el proceso de análisis al poder identificar y comprender rápidamente si existen progresiones, cambios de función tonal, cadencias, entre otras.

- **Resoluciones**

Este punto de análisis nos incita a observar las resoluciones que posee cada acorde para poder definir el tipo de enlaces armónicos que existen en el discurso musical y también las resoluciones individuales de cada nota del acorde.

2.1.1.2. Cadencias

Tomaremos en cuenta principalmente a aquellas cadencias que nos permitan reconocer las distintas estructuras que conforman la obra como: períodos, secciones,



frases o semifrases. También consideraremos a los procesos cadenciales que den lugar a modulaciones (cambio de la tonalidad) o cambios de modo.

a) Tipología

- **Cadencias conclusivas:**

Perfecta: V- I (ambos acordes en estado fundamental)

Plagal: IV- I

- **Cadencias suspensivas:**

Imperfecta: V- I (ambos pueden estar invertidos o solo uno de ellos)

Semicadencia: realiza el reposo en el V grado (dominante)

Cadencia rota: la más usual realiza el reposo del V grado al IV grado.

b) Proceso tonal cadencial

Las cadencias no se limitan solamente al enlace de dos acordes, ya que el proceso cadencial es complementado de acordes característicos que lo preceden. Por ello encontramos fórmulas habituales en los diferentes períodos de la historia de la música. Por ejemplo, en el clasicismo la fórmula cadencial mayormente utilizada es:

II – V – I (Cadencia perfecta conclusiva)

Tabla 2. Fórmula cadencial utilizada en el clasicismo por M. y A. Lorenzo de Reizábal



También podemos encontrar cadencias más elaboradas, siguiendo la serie general de quintas:

III - VI (o IV) - II - V - I

Tabla 3. Fórmula cadencial elaborada por serie de quintas por M. y A. Lorenzo de Reizábal

Cada cadencia puede estar elaborada con distinto grado de dificultad, por esta razón, resulta interesante encontrar diferentes esquemas de fórmulas cadenciales utilizadas, ya que cada compositor emplea una fórmula característica de su estilo compositivo.

- **Función contextual de la cadencia**

Existen diferentes funciones que cumplen las cadencias según el contexto en que se sitúan:

- Conclusiva final/ conclusiva no final
- Cadencia de reposo
- Cadencia estructural (separación de elementos fraseológicos)
- Cadencia modulante
- Desarrollo cadencial

2.1.1.3. Modulaciones

Principalmente las encontramos con la intervención de la dominante o V grado de la nueva tonalidad ya que el proceso cadencial V- I constituye un enlace armónico básico.

Existen dos tipos de modulaciones:



- **Modulaciones intratonales:**

Este tipo de modulación consiste en modular a una tonalidad continua dentro de la tonalidad principal. Por lo tanto, se modula a una tonalidad cuyo acorde de tónica se encuentra como acorde de la escala de la tonalidad raíz. Por ejemplo, las tonalidades que se encuentran dentro de CM son: Dm, Em, FM, GM y Am.

Por lo tanto, al modular de CM a Em se dice que se ha modulado intratonalmente, ya que las notas del acorde de la nueva tónica (Em) pertenecen al III grado de la escala CM.

Este tipo de modulación suele ser breve, continuando inmediatamente con el centro tonal anterior.

- **Modulaciones extratonales**

Son modulaciones a tonalidades más alejadas de la tonalidad principal y generalmente son más duraderos que las modulaciones intratonales. No suele existir una preparación para realizar el cambio de tonalidad, ya que no existen acordes en común para realizar el cambio.

2.1.1.4. Progresiones Armónicas

Consiste en la repetición de sectores armónicos en los cuales la disposición de los acordes en las voces de la obra se repite en distintas alturas, pero exactamente igual que el primer modelo armónico que se presenta.

Estas repeticiones consisten un aspecto compositivo al momento de proporcionar direccionalidad a una frase.



Existen dos tipos de progresiones armónicas:

- **Modulantes:**

Cada repetición corresponde a un entorno tonal diferente y se construye por medio de la transposición exacta del tipo de intervalos utilizados en el modelo principal.

- **Unitónicas:**

Las repeticiones se mantienen en el entorno tonal sin alteraciones.

2.2. Definición de Análisis Formal

Toda creación musical tiene forma, pertenece a un género que hace parte de un repertorio y refleja un estilo. La forma musical es el plano compositivo de una obra, es el principio coordinador de la totalidad de los medios de expresión sonora; el género musical define el tipo de música respecto a su función, su ubicación o su origen; y, el estilo es el sistema de pensamiento musical y el compendio de normas de una época o corriente. (Bueno, J. 2009).

Esto se puede reafirmar según Margarita y Arantza Lorenzo (2004), quienes sostienen que:

“Toda obra musical está diseñada de acuerdo a un plan o estructura determinada. Esta estructura viene dada por la distinta ordenación de los elementos sintácticos musicales dentro de la obra. (...) El diseño de una pieza musical es elegido por el autor y para ello cuenta con diferentes recursos compositivos que le ayudan a establecer diversos tramos o espacios musicales con funciones diferentes dentro de la misma obra.” (Lorenzo & Lorenzo, 2004)



La “Forma Musical” se puede definir como un sistema de organización o el modo de estructurar una obra musical la cual es el resultado de un orden pre seleccionado por el compositor para presentar distintas ideas y temas musicales dentro de una obra. Es decir, el orden interno de las partes de la pieza musical y cómo se constituyen entre sí.

Luis Robles, en su libro *Introducción al análisis musical*, manifiesta que un análisis formal debe seguir los siguientes pasos u objetivos:

- Detectar cuáles son las principales partes de una obra musical.
- Estudiar cómo se agrupan dichas partes.
- Presentar la estructura formal encontrada.
- Evaluar qué tipo de esquema, lógica o estrategia persigue el compositor a través de dicha estructura formal. (Robles, L. 2004).

2.2.1. Parámetros analíticos formales

El método analítico planteado por Margarita y Arantza Lorenzo, establece que se puede encontrar dos formas básicas en una obra musical:

- Forma binaria simple
- Forma ternaria simple

2.2.1.1. Forma binaria simple

Esta forma posee dos secciones que se pueden complementar o contrastar entre sí, formando las siguientes variantes:



A – A: cuando las dos secciones son idénticas. Es la menos frecuente.

A – A': cuando las dos secciones son de similar contenido temático, si bien la segunda aparece ligeramente modificada con respecto a la primera.

A – B: cuando ambas secciones resultan contrastantes.

Tabla 4. Variables estructurales, forma binaria simple por M. y A. Lorenzo de Reizábal

2.2.1.1.1. Carácter de la segunda sección

- **Complementario:**

Cuando conserva los mismos motivos melódicos – rítmicos de la primera sección, ya sea que están adornadas o modificadas levemente.

- **Contrastante:**

Cuando la segunda sección presenta un tema melódico diferente, se lo considera como contrastante.

En algunas ocasiones, la segunda sección también puede tener la función de respuesta a la primera sección.

2.2.1.1.2. Forma ternaria simple

Esta forma musical presenta tres partes, de las cuales la primera y la tercera pueden ser similares. Se pueden presentar las siguientes variables estructurales.



A – B – A: la primera y tercera sección son idénticas con una sección central contrastante.

A – B – A': la tercera sección difiere en algún aspecto de la primera.

A – A' – A: la sección central difiere poco del comienzo y final, siendo las tres complementarias.

Tabla 5. Variables estructurales, forma ternaria simple por M. y A. Lorenzo de Reizábal

Las composiciones a analizar en el presente trabajo, se encuentran organizadas con una estructura simple y están desarrolladas dentro de un ámbito tonal, razón por la cual, resulta apropiada la perspectiva planteada por las autoras Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal para realizar el análisis respectivo y la decodificación del discurso musical de las obras.

Los tres temas que se han tomado para la presente investigación pertenecen al género sanjuanito por lo que se puede asociar al “tigranchi”, mencionado por Alfonso Cachiguango en la entrevista realizada en diciembre del 2019, como una estructura musical tradicional de las fiestas del Inti Raymi utilizado por el grupo Ñanda Mañachi. Este término, se traduce como “dar la vuelta”, el cual también está relacionado con el baile tradicional de las fiestas.

La forma musical “tigranchi” nos permite observar cómo cada parte de las composiciones de la agrupación “da la vuelta” o se repite a lo largo de la obra, siendo un aspecto característico de las canciones de Ñanda Mañachi.



También se ha considerado el artículo “El sanjuanito o sanjuan en Otavalo” (1991) de Peter Baning, el cual define y aborda la estructura formal del sanjuanito ecuatoriano e identifica las partes que componen al sanjuanito como forma musical.

2.3. El sanjuanito ecuatoriano según Peter Baning

Baning establece que existen dos tipos de sanjuanitos, tipo 1 y tipo 2. Cada uno de ellos con distintas partes que los conforman. (Banning, 1991)

2.3.1. El sanjuanito tipo 1

Consta de tres partes que son:

- **Estribillo:** constituida de una frase A
- **Primera volteada:** constituida de dos frases B y B’
- **Segunda volteada:** constituida de tres frases C, B y B’

Las frases B y B’, de la primera y segunda volteada, se las llama bajo y la frase C es el alto de la canción.

El estribillo siempre es instrumental y también sirve como interludio. Algunos músicos también lo llaman descanso o tiempo.

2.3.2. Sanjuanito tipo 2

Está construido de dos partes que son alto y bajo. No se utiliza los términos “primera y segunda volteada” porque el estribillo no es utilizado para interpolar ambas partes.



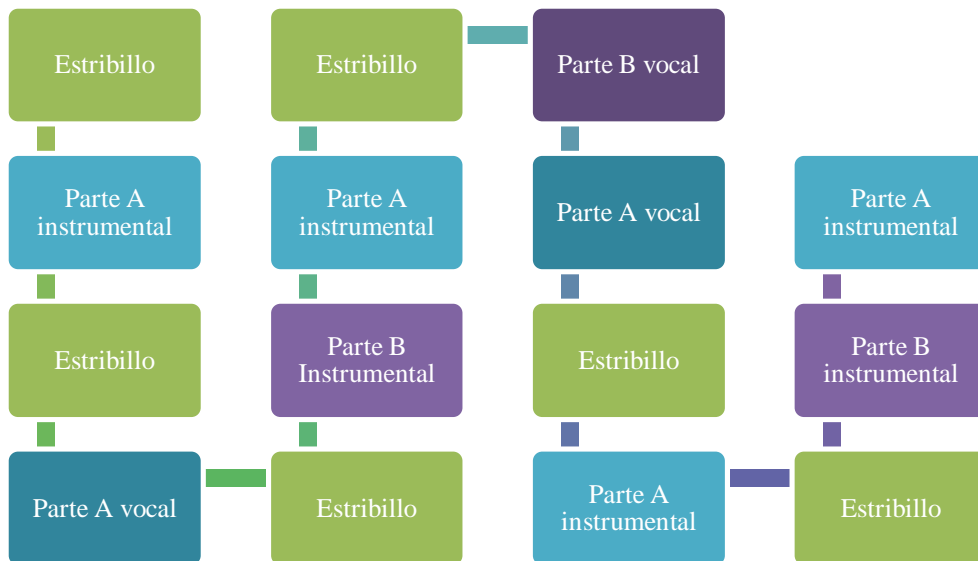
Esta clasificación del sanjuanito planteada por Baning nos ayuda a identificar a las obras Corazón Equivocado y Ñuca Llacta como sanjuanito tipo 1, ya que el estribillo es utilizado como interludio en todas las partes que se encuentran en la canción. Por otro lado, la obra Caraway se ha identificado como sanjuanito tipo 2 al estar constituida solamente por dos partes.

2.4. Análisis formal de las obras “Corazón Equivocado”, “Ñuca Llacta” y “Caraway”

2.4.1. Análisis formal de la obra “Corazón Equivocado”¹⁰

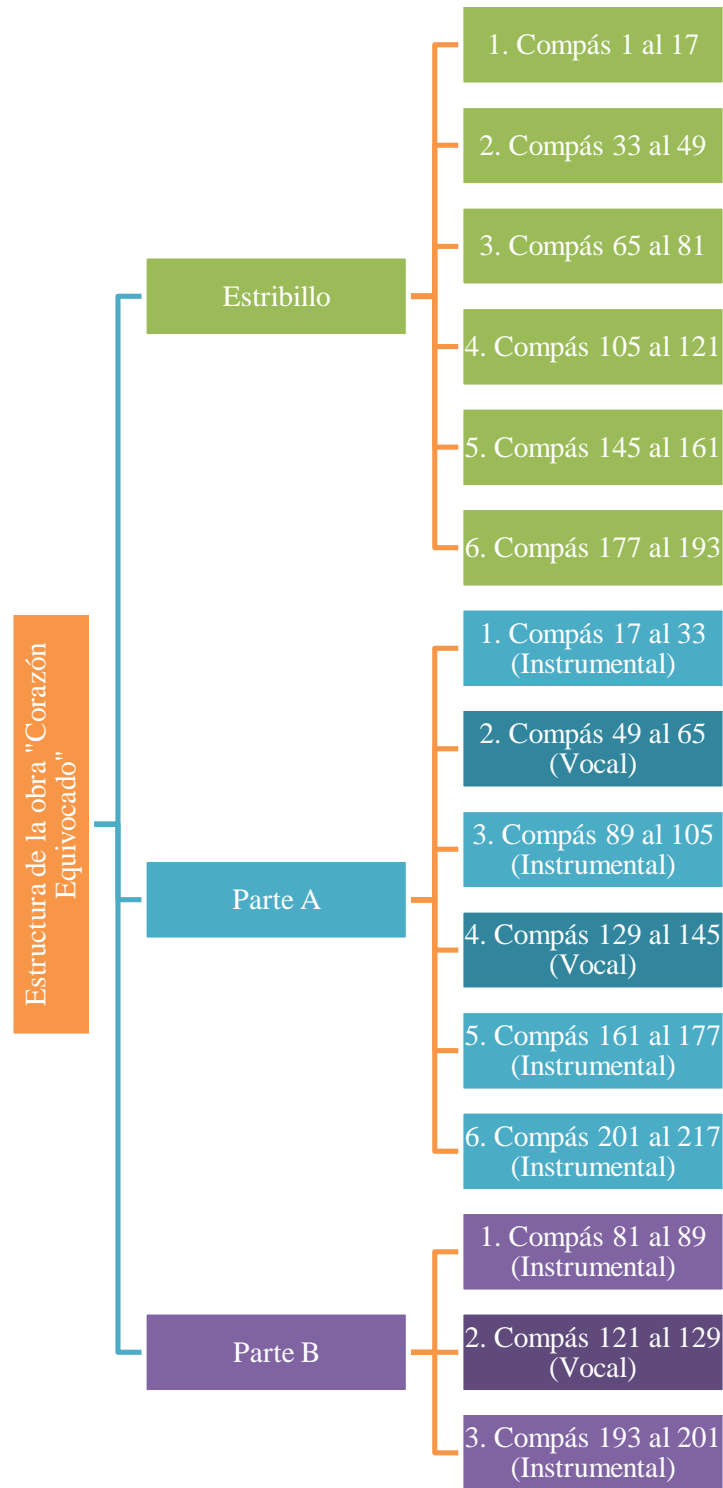
En la obra “Corazón Equivocado” se ha podido identificar una estructura simple con un total de 217 compases dividida en estribillo y dos partes, las cuales se repiten en diferentes instrumentos y en la voz a lo largo de la composición.

- Estribillo
- Parte A
- Parte B



Mapa 1. Mapa Estructural de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

¹⁰ Ver partitura y link de audio en anexo 1



Mapa 2. Mapa Estructural por compases de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Estribillo (Compás 1 al 17)

El estribillo presenta una semi frase (a) con una melodía principal acompañada de una segunda voz. Ambas interpretadas por el instrumento de la bandolina en los compases del 1 al 5.



Ejemplo musical 1. Compases 1 al 5. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta semi frase se repite entre los compases 5 al 9, con una pequeña variación en el compás 8, es decir una a’, completando la primera frase del estribillo. No presenta ningún cambio rítmico.



Ejemplo musical 2. Compases 1 al 9. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Una vez conformada esta frase en su totalidad, se repite una vez y se completa el estribillo hasta el compás 17.

Este estribillo, se encontrará cinco veces más en toda la obra y se lo emplea como interludio para unir las distintas partes que conforman la obra.

Parte A (Compás 17 al 33)

En esta parte las quenas I y II presentan el primer motivo melódico. Ambos instrumentos ejecutan la melodía exactamente igual en diferentes octavas, entre los compases 17 al 21.



Ejemplo musical 3. Compases 17 al 21. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Se presenta una melodía principal que se repite dos veces formando la primera frase de la parte A hasta el compás 25. Desde la alzada al compás 26, la melodía aparece por tercera ocasión hasta el compás 29 con una pequeña variación melódica en el compás 26. Esta nueva semi frase se repite una vez más entre los compases 30 al 33 para completar la segunda frase de la parte A.

Ejemplo musical 4. Compases 17 al 33. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Estas dos frases son retomadas por la voz en el compás 49, presentando la melodía exactamente como lo hacen las quenás.

Parte B (compás 81 al 89)

En el compás 81, al igual que en el estribillo y la parte A, se presentan las quenás I y II con la melodía principal. En esta parte, la primera semi frase realiza una melodía y aparece nuevamente con una repetición que contiene una pequeña variación rítmica en el compás 84.



Ejemplo musical 5. Compases 81 al 89. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Ambas quenás ejecutan la misma melodía en diferentes octavas, a diferencia que en el compás 81 la primera quena inicia sola.

Estas dos semi frases son repetidas conformando la parte B en su totalidad, y las quenás en seguida retoman la melodía de la parte A para posteriormente, continuar con el estribillo.



Ejemplo musical 6. Compases 81 al 93. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Toda la parte B expuesta por las quenas, es retomada posteriormente de forma vocal en el compás 121 seguido de la parte A en el compás 129.

En el estudio analítico realizado, se ha podido encontrar que, según los parámetros propuestos por Margarita y Arantza Lorenzo (2004), esta obra está estructurada por tres partes principales (estribillo, parte A y parte B) que se repiten a lo largo de la obra, por lo que se determina que tiene una forma ternaria simple. Por otro lado, según la clasificación de sanjuanito propuesta por Baning (1991), esta obra corresponde al sanjuanito tipo 1 por poseer un estribillo que alterna las partes A y B las cuales son definidas como primera y segunda volteada en la canción.

La parte A se constituye por dos frases consideradas como A y A', cada una conformada por dos semi frases. La primera semi frase compuesta por un primer motivo melódico y la segunda que es la imitación exacta de la primera. Esto se presentan tanto en la frase A y en la frase A'.



El estribillo y la parte B tienen una semejanza en su estructura, ya que ambos están conformados por una frase que a su vez contiene dos semi frases. La primera semi frase que realiza un primer motivo melódico y la segunda que es una imitación de la primera con una variación ya sea rítmica o melódica.

Finalmente, también se ha podido determinar la estructura formal con el estribillo y las respectivas partes de la obra, independientemente de que correspondan a su interpretación instrumental o vocal.

A continuación, se elabora una tabla de resumen con las características encontradas a través del análisis formal realizado.

Forma Básica	Ternaria simple	Estribillo – parte A - parte B
Tipo de sanjuanito	Sanjuanito tipo 1	
Estructura por frases y semi frases	Estribillo Una frase A y su repetición	A: a y a'
	Parte A 2 frases: A y A'	A: a ¹ y a ² A': a' ¹ y a' ²
	Parte B Una frase A y su repetición	A: a y a'
Estructural formal	(Estr. – pA) x2 – (Estr. – pB – pA) x2 – Estr. – pA – Estr. – pB – pA	

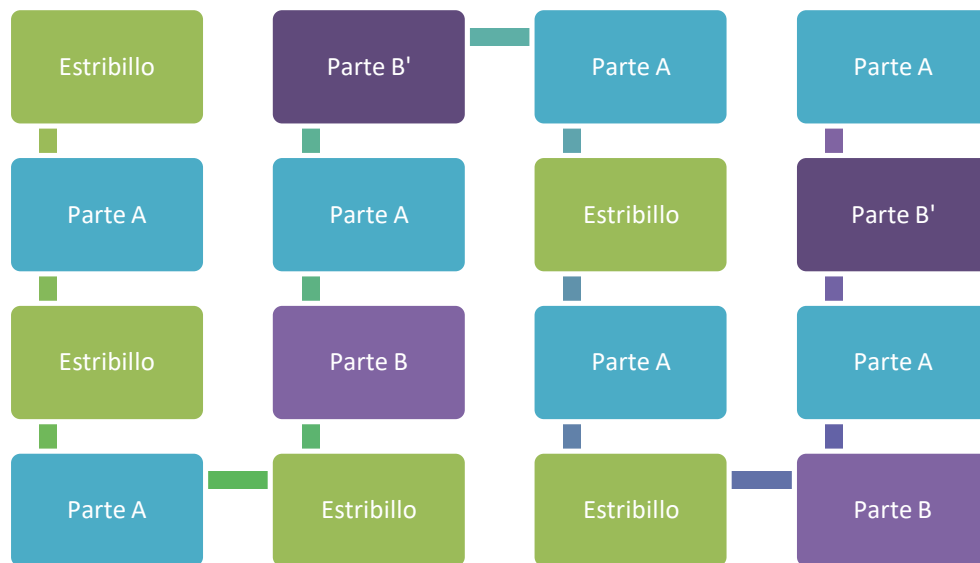
Tabla 6. Resumen Análisis formal de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

2.4.2. Análisis formal de la obra “Ñuca Llacta¹¹”

Este tema está estructurado por cuatro secciones instrumentales que se repiten a lo largo de la obra. Estas son:

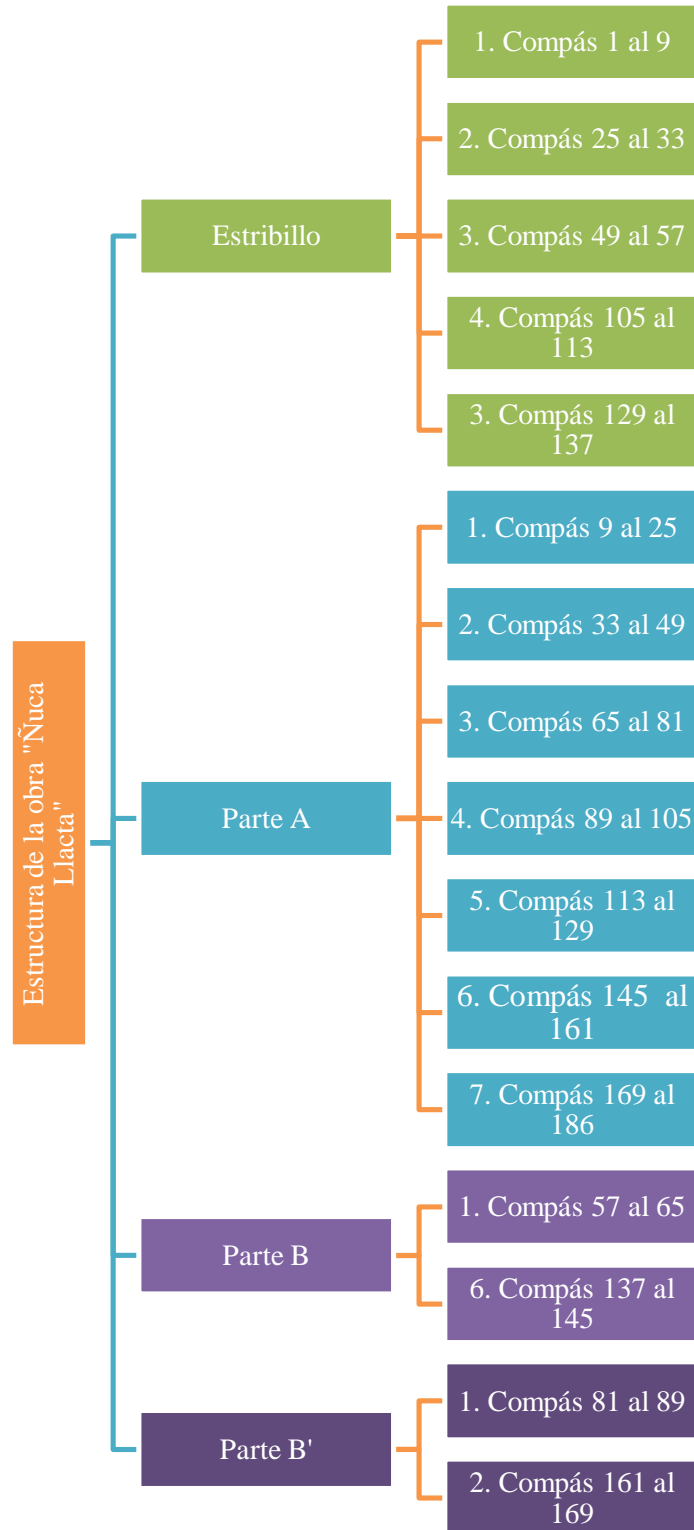
- Estribillo
- Parte A
- Parte B
- Parte B’

En el mapa se puede observar la secuencia en que cada parte va apareciendo a lo largo de la obra.



Mapa 3. Mapa Estructural de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

¹¹ Ver partitura y link de audio en anexo 2



Mapa 4. Mapa Estructural por compases de la Obra "Ñuca Llacta" de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Estribillo (Compás 1 al 9)

El estribillo se presenta con una melodía principal en el instrumento de la bandolina acompañada de una segunda voz realizada por el mismo instrumento.



Ejemplo musical 7. Compases 1 al 9. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta melodía está constituida por un motivo melódico entre los compases 1 al 3, el cual se repite cuatro veces seguidas para conformar la totalidad del estribillo.



Ejemplo musical 8. . Compases 1 al 9. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Como se pudo observar en el mapa estructural, el estribillo cumple la función de introducción y puente, es decir, que también se lo utiliza para unir las diferentes partes de la obra a medida que se van presentando.

Parte A (Compás 9 al 25)

La melodía principal de la parte A que se presenta desde el compás 9, es interpretada por los instrumentos de quena y violín, ambas realizando la misma melodía.

Ejemplo musical 9. Compases 9 al 13. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Se puede observar que la parte A está conformada por dos frases. La primera frase se presenta con un motivo melódico entre los compases 9 al 13 y su repetición hasta el compás 17. A continuación, este motivo se repite por tercera ocasión con una modificación melódica en el compás 18 y seguidamente, esta variación se repite una vez completando la parte A.

Ejemplo musical 10. Compases 9 al 25. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta parte A se repite seis veces más a lo largo de la obra.

Parte B (Compás 57 al 65)

Presenta la misma rítmica que la parte A e igualmente, la melodía principal es presentada por la quena y el violín conformando una frase entre los compases 57 al 61 con su repetición entre los compases 61 al 65.

Ejemplo musical 11. Compases 57 al 65. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta frase se constituye de dos semifrases y la segunda de ellas, presenta una variación melódica en el compás 60.

Ejemplo musical 12. Compases 57 al 61. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Al culminar la parte B, enseguida continúa con la parte A desde el compás 65 y posteriormente se presenta la parte B’.



Parte A

Ejemplo musical 13. Compases 57 al 69. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Parte B' (Compás 81 al 89)

Está conformada por el mismo acompañamiento rítmico que la parte B, a diferencia que en esta ocasión ya no presenta una melodía principal. Los demás instrumentos, continúan a modo de acompañamiento para seguidamente iniciar con la parte A en el compás 89.

Parte A

Ejemplo musical 14. Compases 81 al 93. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.



Por medio del proceso analítico tomado del libro de Margarita y Arantza Lorenzo (2004), se pudo encontrar que la obra “Ñuca Llacta” tiene una estructura ternaria simple, compuesta por estribillo, parte A y parte B. Por otro lado, desde el punto de vista expuesto por Baning (1991), esta canción corresponde al sanjuanito tipo 1, ya que se encuentra estructurada por dos partes (A y B), las cuales son consideradas como primera y segunda volteada respectivamente, además también cuenta con un estribillo que tiene la función de intercalar las partes ya mencionadas en toda la obra.

El estribillo está compuesto por un motivo melódico expuesto en los dos primeros compases y se repite cuatro veces para completar esta parte de la canción.

La parte A se estructura por dos frases A y A', esta última con una pequeña variación melódica. Ambas frases, a su vez, se componen por dos semi frases, la primera presentando un motivo melódico y la segunda semi frase que es la imitación exacta que la primera. Esto se puede encontrar en A y A'.

La parte B se encuentra compuesta solamente por una frase, la cual está estructurada por dos semi frases. La primera realiza un motivo melódico y la segunda semi frase es la repetición de la primera con una variación melódica.

Para finalizar, también se ha podido determinar la estructura formal de la obra con sus respectivas partes.

A continuación, se realiza una tabla de resumen con las características encontradas por medio del estudio de análisis.



Forma Básica	Ternaria simple	Estribillo – parte A – parte B
Tipo de sanjuanito	Sanjuanito tipo 1	
Estructura por frases y semi frases	Estribillo	Posee un motivo melódico, el cual se repite 4 veces
	Parte A 2 frases: A y A'	A: a ¹ y a ² A': a' ¹ y a' ²
	Parte B Una frase A y su repetición	A: a y a'
Estructura formal	Estr. – pA – (Estr. – pA – Estr. – pB – pA – pB' – pA) x2	

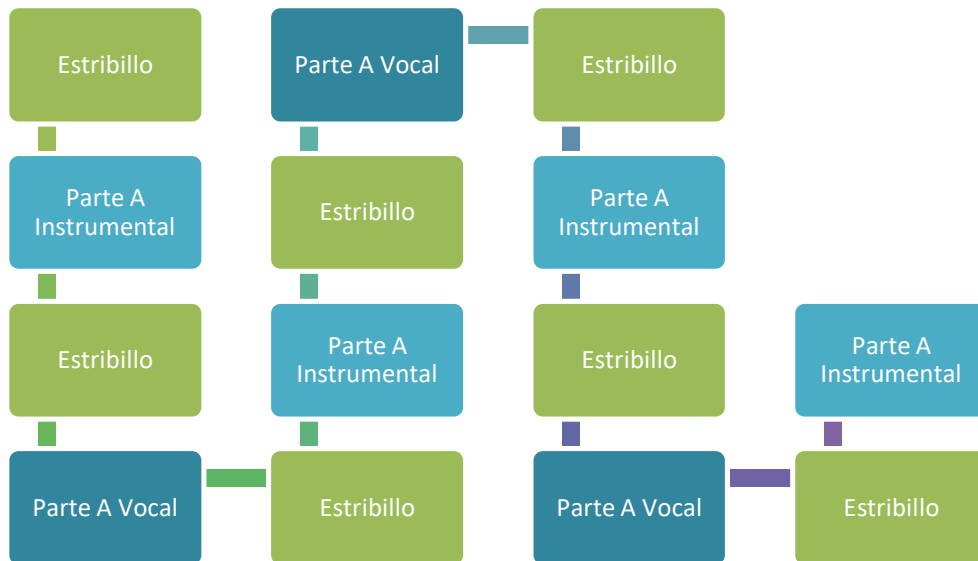
Tabla 7. Resumen análisis formal de la Obra “Ñuca Llapa” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

2.4.3. Análisis formal de la obra “Caraway”¹²

La obra “Caraway” está constituida por dos partes que se repiten alternadamente a lo largo de toda la canción.

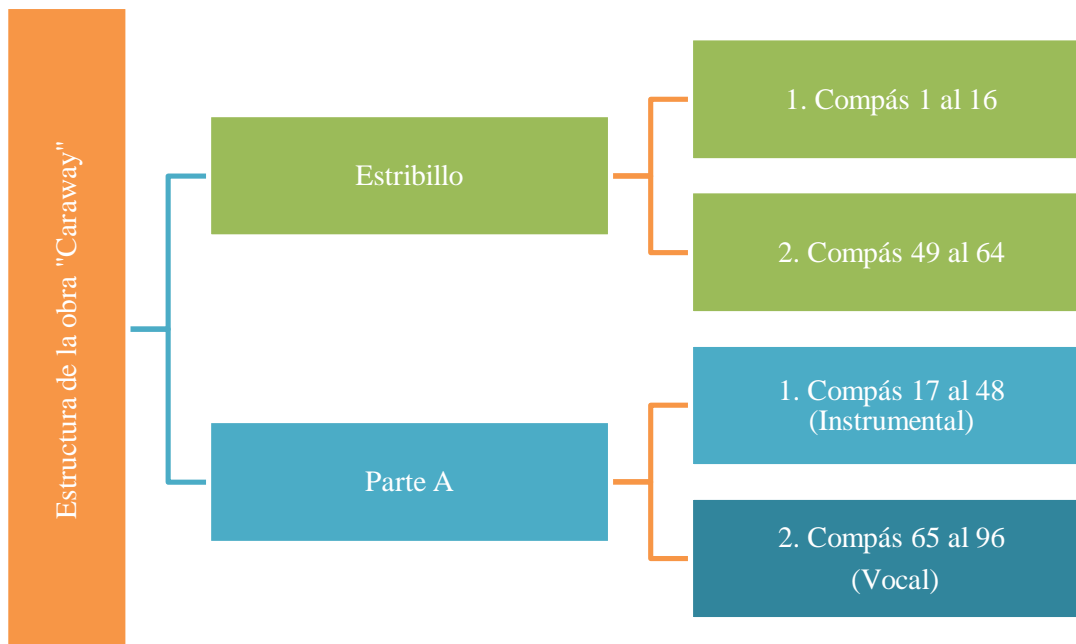
- Estribillo
- Parte A

Una característica importante de la obra es que la parte A se presenta de forma instrumental y vocal enlazadas por el estribillo.



Mapa 5. Mapa Estructural de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

¹² Ver partitura y link de audio en anexo 3



Mapa 6. Mapa Estructural por compases de la Obra "Caraway" de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Estribillo (Compás 1 al 16)

El estribillo presenta una melodía principal en el instrumento del violín y se encuentra conformado por una frase entre los compases 1 al 8, seguida de una repetición de la misma hasta el compás 16.



Ejemplo musical 15. Compases 1 al 16. Transcripción de la Obra "Caraway" de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta frase, se constituye de dos semi frases. La segunda con una variación rítmica y melódica entre los compases 7 y 8.

Ejemplo musical 16. Compases 1 al 8. Análisis melódico. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta sección también es utilizada como puente para conectar las distintas partes del tema.

Parte A (Compás 17 al 32)

Esta parte se conforma por una melodía de dos frases presentadas en las quenas I y II entre los compases 17 al 32. Ambas frases tienen una repetición cada una.

Ejemplo musical 17. Compases 17 al 32. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

La primera frase se presenta con su repetición entre los compases 17 al 24 y continúa con la segunda frase y su repetición entre los compases 25 al 32. Esta última realiza una variación rítmica y melódica en el compás 26 y en el primer tiempo del compás 27.



Ejemplo musical 18. Compases 17 al 32. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Toda esta parte A se repite una vez más y pasa de nuevo al estribillo. Posteriormente se retoma la parte A de manera vocal, presentada exactamente igual a la instrumental.

A través del proceso analítico realizado en esta obra, se ha podido encontrar que la composición Caraway corresponde a la forma musical binaria simple, ya que está compuesta solamente por dos partes (estribillo y parte A). En este caso, la parte A cumple la función de ser complementaria al estribillo debido a que conserva los mismos motivos melódico – rítmicos con ciertas modificaciones que ya se especificaron anteriormente.

Según la propuesta hecha por Peter Baring (1991), esta obra corresponde al sanjuanito tipo 2, puesto que, al estar conformada por 2 partes, el estribillo es considerado como alto y la parte A como bajo. Ambas partes se intercalan entre sí a lo largo de la canción.

El estribillo está constituido por una frase A y su repetición, ambas compuestas por dos semi frases. La primera semi frase (a) con un primer motivo melódico y la segunda (a’) se presenta como repetición de la primera con una variación melódica – rítmica.

La parte A esta formada por dos frases consideraras como A y A’, cada una con dos semi frases. La primera semi frase realiza un primer motivo melódico y la segunda semi frase



se presenta como imitación exacta de la primera. Esto se puede encontrar tanto en la frase A como A’.

Finalmente, se pudo encontrar una fórmula estructural correspondiente al estribillo y la parte A intercaladas, esto sin considerar si son interpretadas de forma vocal o instrumental, dado que realizan la misma melodía independientemente del instrumento que se esté utilizando.

A continuación, se realiza una tabla resumiendo las características encontradas después del estudio de análisis formal elaborado.

Forma Básica	Binaria Simple	Estribillo – parte A
Tipo de sanjuanito	Sanjuanito tipo 2	
Estructura por frases y semi frases	Estribillo Una frase A y su repetición	E: A y A’
	Parte A 2 frases: A y A’	A: a ¹ y a ² A’: a’ ¹ y a’ ²
Fórmula estructural	(Estr. – pA) x7	

Tabla 8. resumen. Análisis formal de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

2.5. Análisis armónico de las obras “Corazón Equivocado”, “Ñuca Llacta” y “Caraway”

2.5.1. Análisis armónico de la obra “Corazón Equivocado”

Tonalidad: Em pentatónica

Estribillo

En esta sección se ha podido encontrar que el arreglista utiliza acordes de tríada especificados con su respectivo cifrado a continuación.

The image displays a musical score for the chorus of "Corazón Equivocado" in 2/4 time. The score includes parts for Mandolin, Guitar, Bass, and Bombo (Drum). The Mandolin part is circled in blue and labeled with chords Em, D, Bm, and Em. Below the score, a diagram shows a sequence of chords: Im, VII, Vm, and Im, with a red bracket under the Vm and Im chords.

Imitación de cadencia perfecta del contexto tonal

Ejemplo musical 19. Compases 1 al 6. Acordes y cifrado del estribillo. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Siendo estos los principales acordes utilizados, se puede destacar dos aspectos.

- 1) Al utilizar la escala pentatónica de Em, existe una cadencia perfecta a manera de imitación del contexto tonal tradicional.
- 2) Se puede observar un proceso tonal cadencial que se repite a lo largo del estribillo.

Im – VII – Vm – Im

Tabla 9. Proceso tonal del estribillo. Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Por medio de este proceso tonal cadencial, podemos determinar que la función contextual que cumple la cadencia utilizada en esta sección es una cadencia imperfecta conclusiva no final, ya que utiliza el Vm y Im grado invertidos correspondientes a una cadencia imperfecta y conclusiva, pero no es empleada para finalizar la obra, si no, para unir la siguiente frase del estribillo, que es la repetición del proceso cadencial encontrado.

Chord progression: Im – VII – Vm – Im

Ejemplo musical 20. Compases 1 al 9. Proceso cadencial del estribillo. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta repetición del proceso cadencial, es un elemento que nos ayuda a determinar la progresión armónica empleada. En este caso, se ha podido identificar que la progresión

armónica utilizada es unitónica, ya que la melodía no realiza modulaciones para cambiar de tonalidad. Es decir, que se mantiene en la tonalidad original (Em).

Modelo 1º Secuencia

Ejemplo musical 21. Compases 1 al 9. Progresión armónica del estribillo. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

2º Secuencia 3º Secuencia

Ejemplo musical 22. Compases 9 al 17. Progresión armónica del estribillo. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Parte A

Al igual que en el estribillo, esta sección utiliza acordes de tríada que serán especificados con su cifrado correspondiente en el siguiente gráfico.

The musical score for Part A, measures 17 to 21, is shown. The guitar accompaniment line is highlighted with blue boxes. The chords are: Em, G, Bm, Em (measures 17-20) and Im, III, Vm, Im (measures 21-24).

Ejemplo musical 23. Compases 17 al 21. Acordes y cifrado de la parte A. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Ya que estos son los acordes principales que utiliza esta parte, se puede destacar que, el arreglista emplea los grados Vm y Im con inversiones, manteniendo la imitación del contexto tonal al igual que en el estribillo.

Nuevamente se puede resaltar un proceso tonal que se repite en toda la parte A.

Im – III – Vm - Im

Tabla 10. proceso tonal de la Parte A. Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

De acuerdo a Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004), la función contextual que cumple la cadencia usada es imperfecta conclusiva no final, ya que une la siguiente frase del estribillo, la cual es la imitación del proceso cadencial encontrado.



Ejemplo musical 24. Compases 17 al 25. Proceso cadencial de la Parte A. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

La repetición del proceso cadencial, nos ayuda a determinar que la progresión armónica utilizada en esta sección es unitónica, ya que la tonalidad no presenta ninguna alteración en toda la parte A.

Modelo 1º Secuencia

Ejemplo musical 25. Compases 17 al 25. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

2º Secuencia 3º Secuencia

Ejemplo musical 26. Compases 25 al 33. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Parte B

La parte B también está construida por acordes de tríada. A continuación, se especifican cuáles son los acordes empleados con su correspondiente cifrado.



The musical score for Part B, measures 25 to 33, is presented in a multi-staff format. The top two staves show the melody in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves show the guitar accompaniment. The guitar part is highlighted with a blue box, indicating the chord progression: Em, Am, C, Am in the treble clef and Im/Vm, Im, III, Im in the bass clef.

Ejemplo musical 27. Compases 25 al 33. Acordes y cifrado de la Parte B. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

El principal aspecto que se puede notar en esta sección, es que existe una modulación del tipo intratonal¹³. Esto se puede explicar ya que el Im grado de Em (tonalidad original) es utilizado también como Vm para pasar a la nueva tónica que es Am, acorde que también pertenece a la tonalidad de Em como IV grado menor. No utiliza una cadencia en específico, por lo cual no posee función contextual. Así se determina el siguiente proceso tonal.

¹³ Revisar pág. 35

Vm – Im - III – Im

Tabla 11. Proceso tonal de la Parte B. Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Se puede identificar un proceso tonal, el cual es repetido en la siguiente frase.

Em Am C Am Em Am C Am

Im/Vm Im III Im Vm Im III Im

Ejemplo musical 28. Compases 81 al 89. Proceso tonal de la Parte B. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

A su vez la repetición del proceso tonal, al igual que en el estribillo y parte A, nos permite determinar que la progresión tonal es unitónica, ya que, a pesar de existir una modulación, la nueva tonalidad no se encuentra alterada.

Modelo

1º Secuencia

Ejemplo musical 29. Compases 81 al 89. Progresión armónica de la Parte B. Transcripción de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Posterior al estudio analítico realizado, se ha encontrado lo siguiente.

El estribillo y la parte A utilizan una progresión casi idéntica. El estribillo emplea como segundo acorde al VII grado el cual es reemplazado por el III grado en la parte A, el resto de acordes en la progresión utilizada, son idénticos tanto en el estribillo como en la parte A.

Al usar los mismos acordes en la progresión armónica, se puede determinar que la cadencia empleada es igual en ambas partes y cumple la misma función contextual cadencial de conclusiva no final. La progresión armónica es unitónica, tanto en el estribillo como en la parte A.



Al iniciar la parte B, se realiza una modulación del tipo intratonal al acorde Am utilizando los nuevos grados Vm – Im – III – Im. Al no emplear una cadencia en específico, no se determina función contextual cadencial. La progresión armónica en esta parte es unitónica, al igual que en el estribillo y parte A.

En la siguiente tabla se elabora un resumen con las características encontradas en cada parte de la obra analizada.

Tonalidad: Em pentatónica				
	Estribillo	Parte A	Parte B	
Acordes utilizados	Em – D – Bm – Em	Em – G – Bm – Em	Em – Am – C - Em	
Proceso tonal cadencial	Im – VII – Vm – Im	Im – III – Vm - Im	Modulación: Intratonal	Vm – Im – III – Im
Cadencia	Vm – Im		No posee	
Función contextual cadencial	Conclusiva no final			
Progresión armónica	Unitónica			

Tabla 12. Resumen análisis armónico de la Obra “Corazón Equivocado” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta obra es un arreglo realizado por Alfonso Cachiguango en el cual se puede evidenciar que la agrupación se basaba en la forma tradicional del sanjuanito, interpretando esta canción con los recursos instrumentales de los que disponían.



Otro aspecto importante que se puede encontrar en varias de sus canciones es la improvisación, como se observa en esta obra entre los compases 36 al 50 y 67 al 81 realizada por la quena II.

La letra de esta canción también refleja lo que puede causar un amor equivocado y el proceso de olvidar estos sentimientos hasta al fin poder soltar ese recuerdo y dejar en libertad a tu antigua pareja para que encuentre un amor que la comprenda y ame de verdad. La tonalidad menor en la que se encuentra la obra, se relaciona con esta letra, ya que sus melodías se asimilan como tonos tristes y se asocia al sentimiento de la pérdida de un amor.

2.5.2. Análisis armónico de la obra “Ñuca Llacta”

Tonalidad: Am Armónica

Estribillo

Esta parte de la obra, se encuentra conformada solamente por el acorde de Am, es decir el I grado de la tonalidad.



The musical score is written for three instruments: Mandolin, Guitar, and Bombo (Drum). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Mandolin part consists of a continuous eighth-note melody. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords. The Bombo part has a simple rhythmic pattern. Two blue boxes highlight the chord symbols 'Am' in the Mandolin staff and 'Am' in the Guitar staff, indicating the primary harmonic structure of the chorus.

Ejemplo musical 30. Compases 1 al 9. Acordes y cifrado del estribillo. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Al emplear solamente un acorde, esta sección no posee cadencias ni modulaciones.

La melodía se mantiene dentro del acorde utilizado, es decir que no posee ninguna nota extraña o variación. Esto también genera una sensación de expectativa, abriendo paso a la parte A.

Parte A

La parte A está conformada por dos acordes de la tonalidad, los cuales se encuentran especificados con su respectivo cifrado.



Ejemplo musical 31. Compases 9 al 13. Acordes y cifrado de la Parte A. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Al utilizar los grados anteriormente señalados, se puede definir que la cadencia empleada en esta parte es una cadencia perfecta y también se observa que el proceso tonal cadencial se repite a lo largo de la parte A.

V7 - Im

Tabla 13. proceso tonal de la Parte A. Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

La función contextual que cumple esta cadencia es de perfecta conclusiva no final. Esto quiere decir que utiliza los grados V7 y Im correspondientes a la cadencia perfecta conclusiva, pero los emplea para unir la siguiente frase, repitiendo el proceso tonal especificado anteriormente.

Ejemplo musical 32. Compases 9 al 17. Proceso tonal de la Parte A. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta repetición del proceso tonal nos ayuda a definir que la progresión tonal encontrada es unitónica, ya que se mantiene en la tonalidad principal (Am).

Modelo

1º Secuencia

Ejemplo musical 33. Compases 9 al 17. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

2° Secuencia

3° Secuencia

*Ejemplo musical 34. Compases 17 al 25. Progresión armónica de la Parte A.
Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.*

Parte B

Al igual que en el estribillo, la parte B utiliza un solo acorde correspondiente al VI grado de la tonalidad original.



Ejemplo musical 35. . Compases 57 al 65. Acordes y cifrado de la Parte B. Transcripción de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Al no usar más acordes que el VI, no presenta ninguna cadencia ni proceso tonal.

Como resultado del análisis basado en la propuesta de Margarita y Arantza Lorenzo (2004), se pudo determinar que la parte A, al usar solamente dos acordes (E7 – Am), posee una cadencia perfecta y cumple la función de ser conclusiva no final. Al repetirse estos acordes, se ha encontrado que esta parte tiene una progresión armónica unitónica, ya que no posee modulaciones o alteraciones de la tonalidad original.

La presente obra utiliza un solo acorde en el estribillo y la parte B, un recurso característico de las canciones interpretadas en las festividades indígenas ya que solamente se realiza un rasgueo marcando el ritmo para que se pueda improvisar sobre ese acompañamiento. Ambas partes no poseen un proceso tonal y por lo tanto tampoco presentan proceso tonal cadencial, función contextual cadencial o progresión armónica.



A continuación, se ha elaborado una tabla en donde se resume las características encontradas de cada parte de la obra “Ñuca Llacta”.

Tonalidad: Am armónica			
	Estrillo	Parte A	Parte B
Acordes utilizados	Am (Im)	E7 – Am	F (VI)
Proceso tonal cadencial	No presenta	V7 – Im	No presenta
Cadencia		V7 – Im	
Función contextual cadencial		Perfecta conclusiva no final	
Progresión armónica		Unitónica	

Tabla 14. Resumen análisis armónico de la Obra “Ñuca Llacta” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Esta obra en particular, compuesta por Alfonso Cachiguango, refleja el sentimiento de añoranza hacia su país. El compositor nos relata de su experiencia durante su viaje a Alemania y cómo al enfermarse, no pensaba más que en volver a su hogar¹⁴, razón por la cual decide crear esta obra.

La melodía interpretada por las quenas, a pesar de ser alegre yailable, representan la remembranza que Alfonso sentía mientras se encontraba en el extranjero y permiten al

¹⁴ Revisar pág. 23



oyente, imaginarse en las festividades indígenas otavaleñas, así como el compositor se trasladó hasta su tierra por medio de sus recuerdos para realizar esta canción.

En la actualidad, esta canción es oída en casi todas las fiestas de la ciudad de Otavalo y a nivel internacional.

2.5.3. Análisis armónico de la obra “Caraway”

Tonalidad: Bm natural

Estribillo:

El estribillo está estructurado por el acorde G, correspondiente al VI grado de la tonalidad.



Ejemplo musical 36. Compases 1 al 8. Acordes y cifrado del estribillo. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

De la misma forma que en la obra anterior, el estribillo utiliza solamente un acorde, característico de las canciones que se interpretan en la festividad del Inti Raymi. Esta sección no posee cadencias ni modulaciones.

Parte A

Esta sección está constituida por tres acordes que son, Bm, D y F#7, correspondientes a los grados Im, III y V7 respectivamente.

Ejemplo musical 37. Compases 17 al 20. Acordes y cifrado de la Parte A. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

El uso de estos grados puede definir que la cadencia empleada es una cadencia perfecta y también se destaca que el proceso tonal cadencial se repite a lo largo de toda la parte A.

Im – III – V7 - Im

Tabla 15. Proceso tonal de la Parte A. Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

La cadencia perfecta encontrada cumple la función de perfecta conclusiva no final. Esto quiere decir que los grados V7 y Im corresponde a la cadencia perfecta conclusiva, pero son utilizados para enlazar la siguiente frase en donde se repite el proceso tonal encontrado.

Ejemplo musical 38. . Compases 17 al 24. Proceso tonal de la Parte A. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

La repetición del proceso tonal ayuda a determinar que la progresión tonal encontrada es unitónica, ya que se mantiene en la tonalidad principal (Bm) sin variaciones.

Ejemplo musical 39. Compases 17 al 24. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.



2° Secuencia

3° Secuencia

Ejemplo musical 40. Compases 25 al 32. Progresión armónica de la Parte A. Transcripción de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

A través del estudio analítico realizado, se ha podido encontrar que, al igual que en la obra “Ñuca Llacta”, el estribillo utiliza solamente un acorde.

La obra “Caraway” se caracteriza por poseer el ritmo típico del Inti Raymi y el San Juan, ya que marca el tiempo con el que se baila en dichas festividades y es por eso que podemos encontrar solo un acorde que cumple con esa función de acompañamiento a improvisaciones o al baile del “tigranchi”.

La parte A utiliza cuatro acordes correspondiendo a los grados Im – III – V7 – Im, a través de esto se puede determinar la cadencia (V7 – Im), la cual cumple con la función contextual de ser perfecta conclusiva no final. Además, se pudo determinar que, al repetirse



el proceso tonal, la progresión armónica es unitónica, ya que no posee ninguna alteración de la tonalidad original.

Por último, se ha elaborado una tabla de resumen con las características encontradas por medio del análisis armónico realizado.

Tonalidad: Bm natural		
	Estribillo	Parte A
Acordes utilizados	G (IV)	Bm – D – F#7 – Bm
Proceso tonal cadencial	No presenta	Im – III – V7 – Im
Cadencia		V7 – Im
Función contextual cadencial		Perfecta conclusiva no final
Progresión armónica		Unitónica

Tabla 16. Resumen análisis armónico de la Obra “Caraway” de Ñanda Mañachi por Leslie Santillán.

Caraway, que traducido al español significa “regálame”, es una canción que es escuchada principalmente en las festividades del Inti Raymi, ya que, por su naturaleza alegre, se la utiliza para amenizar e incitar al público a zapatear, cantar y bailar.

Al igual que las obras anteriores, ésta posee una melodía repetitiva, pero que es enriquecida por los instrumentos, la voz y sobre todo por la intención de producir un disfrute en los oyentes.



Conclusiones y recomendaciones

- El estudio analítico desarrollado en el presente proyecto, nos ha permitido ahondar en el proceso compositivo e interpretativo del grupo Ñanda Mañachi, principalmente del director Alfonso Cachiguango, compositor y arreglista de los tres temas que se han tomado para esta investigación, a quien se le pudo realizar una entrevista.
- Se tomó como punto de partida la transcripción de las obras analizadas, la cual fue realizada por la autora de este proyecto.
- Como eje central para el análisis armónico – formal, se ha tomado la propuesta de Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal, ya que las obras se encuentran realizadas dentro de un ámbito tonal y constituidas con una estructura simple y ha resultado útil para detallar los distintos componentes de cada canción. De este modo, se ha ampliado la información con nuevos elementos encontrados al momento de la transcripción y relacionados con la propuesta de análisis.
- El análisis realizado ha permitido la comprensión de la configuración de los principales elementos musicales de las obras seleccionadas, lo que contribuye al entendimiento de la esencia del grupo Ñanda Mañachi. A través de sus composiciones se puede observar una fuerte influencia de las fiestas tradicionales de las comunidades indígenas otavaleñas, tales como: el Inti raymi, el San Juan o el Runakay, ya que todas estas festividades se celebran con sanjuanitos mientras se baila y se bebe trago y chicha, por lo que se puede decir que la mayoría de los conocimientos musicales del grupo se han adquirido como un legado de sus mayores y por medio de la tradición que se vive día a día en la comunidad.



- Por lo mencionado por Alfonso Cachiguango, se puede verificar que su música se basa en las costumbres de su pueblo. Las obras del grupo también han sido realizadas bajo el concepto de transmitir la historia típica de Otavalo. Esto se puede encontrar en las letras, el formato instrumental que utilizan, así como en la estructura de cada canción.
- Sus composiciones están creadas bajo la forma tradicional del sanjuanito, ya que siempre debe existir un estribillo en sus obras, el cual también sirva de interludio, además de que, en caso de encontrarse una parte cantada, se repite la misma de manera instrumental.



Bibliografía

- Banning, P. (1991). El sanjuanito o sanjuan en Otavalo. *Instituto Otavaleño de Antropología*, 217.
- Bermúdez, E. (2013). Ñanda Mañachi: Préstame el camino. *Fundación de música*, 16.
- Cachiguango, A. (26 de diciembre de 2019). (L. Santillán, Entrevistador)
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (25 de octubre de 2014). Ñanda Mañachi. Quito.
- Deivo. (2013). *Música andina*. Obtenido de Música andina:
<http://musicaandina2011.blogspot.com/2012/06/bolivia-manta>
- Delgado, C. (2011). El San Juanito como ritmo nacional del Ecuador. Cuenca, Ecuador.
- Expresarte (Dirección). (2013). *Chopin Thermes* [Película].
- Fichamba, J. (30 de junio de 2013). Jesús Fichamba celebra 45 años de carrera. (E. Telégrafo, Entrevistador)
- Gabbis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Buenos Aires: Melos de Ricordi Americana.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Debate.
- Lorenzo, M., & Lorenzo, A. (2004). *Análisis musical, Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio. (s.f.). *Ministerio de Cultura y Patrimonio*. Obtenido de Ministerio de Cultura y Patrimonio: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/inti-raymi-fiesta-del-sol-y-la-cosecha-en-ingapirca/>
- Naranjo, C. (Dirección). (2009). *Enrique Males... lo esencial* [Película].
- SARIME. (s.f.). *Sarime*. Obtenido de Sarime: www.sarime.com
- Telégrafo, E. (30 de junio de 2013). *eltelégrafo*. Obtenido de eltelégrafo:
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/tele/1/jesus-fichamba-celebra-45-anos-de-carrera>



ANEXOS

ANEXO 1

Corazón Equivocado

Score

Enrique Calle
Transcripción: Leslie Santillán

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Tenor, Quena 1, Quena 2, Mandolin, Guitar, Bass, and Bombo. The second system includes T, Mandolin, Guitar, Bass, and Bombo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various instruments and their parts, along with chord diagrams and a copyright symbol.

System 1:

- Tenor: Rests throughout.
- Quena 1: Rests throughout.
- Quena 2: Rests throughout.
- Mandolin: Chords Em, D, Bm, Em.
- Guitar: Chords Em, D, Bm, Em.
- Bass: Chords Em, D, Bm, Em.
- Bombo: Chords Em, D, Bm, Em.

System 2:

- T: Chords Im, VII, Vm, Im.
- Mdn.: Chords D, Bm, Em, D, Bm, Em.
- Gtr.: Chords D, Bm, Em, D, Bm, Em.
- Bass: Chords D, Bm, Em, D, Bm, Em.
- Bombo: Chords D, Bm, Em, D, Bm, Em.

©

ANEXO 1
Corazón Equivocado

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 14 to 20, and the second system covers measures 21 to 27. The score includes vocal lines (T) and guitar accompaniment (Mdn., Gtr., Bass, and Drums). Chord diagrams are provided for the guitar parts.

System 1 (Measures 14-20):

- Measures 14-15: Chords D and Bm.
- Measure 16: Chord Em.
- Measures 17-18: Chord G.
- Measures 19-20: Chord Bm.

System 2 (Measures 21-27):

- Measures 21-22: Chords VII and Vm.
- Measure 23: Chord Im.
- Measures 24-25: Chord III.
- Measures 26-27: Chord Vm.

Im

ANEXO 1
Corazón Equivocado

28

T

28

Mdn.

Gtr.

Bass

28

Bm Em G Bm Em D

36

T

36

Mdn.

Gtr.

Bass

36

Bm Em D Bm Em D Bm

ANEXO 1
Corazón Equivocado

45

T

8

45

Es-co - gió mi co-ra - zón es-tea mor a-pa-sio-na - do Es-co -

Mdn.

45

Em D Bm Em G Bm Em

Gtr.

Bass

75

54

T

8

54

gió mi co-ra - zón es-tea - mor a-pa-sio-na - do Y las le-yes del a - mor meo-bli - ga - ron aol-vi-da - ar Y las

Mdn.

54

G Bm Em G Bm Em

Gtr.

Bass

54

62

T

le-yes del a - mor meo-bli - ga - ron aol-vi-da - ar

Mdn.

Gtr.

Bass

62

G Bm Em D Bm Em

71

T

71

Mdn.

Gtr.

Bass

71

D Bm Em D Bm Em D Bm

This musical score is for the piece 'Corazón Equivocado' and is divided into two systems, each starting at measure 81. The score is written for guitar (Gtr.), bass, and drums (Dr.).

System 1 (Measures 81-88):

- Measures 81-82:** Chords Em and Am.
- Measures 83-84:** Chords C and Am.
- Measures 85-86:** Chords Em and Am.
- Measures 87-88:** Chords C and Am.

System 2 (Measures 89-96):

- Measures 89-90:** Chords Am and Em.
- Measures 91-92:** Chords G and Bm.
- Measures 93-94:** Chords Em and G.
- Measures 95-96:** Chords Bm and G.

The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of eighth and quarter notes. The drum part consists of a simple, steady beat.

ANEXO 1
Corazón Equivocado

97

T

8

97

Mdn.

Gtr.

Bass

97

105

T

8

105

Mdn.

Gtr.

Bass

105

ANEXO 1
Corazón Equivocado

114

T

8

114

Mdn. D Bm Em D

Gtr.

Bass

114

120

T

8

120 Li-bre que-da tu ca-mi - no o-troa - mor tuen-con - tra - rás Li-bre que-da tu ca-mi -

Mdn. Bm Em Am C Am Em

Gtr.

Bass

120

Detailed description: This is a musical score for the song 'Corazón Equivocado'. It features a vocal line (T) and instrumental parts for guitar (Gtr.), bass (Bass), and drums (Mdn.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 114 and includes guitar chords D, Bm, Em, and D. The second system starts at measure 120 and includes guitar chords Bm, Em, Am, C, Am, and Em. The lyrics are: 'Li-bre que-da tu ca-mi - no o-troa - mor tuen-con - tra - rás Li-bre que-da tu ca-mi -'. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

ANEXO 1
Corazón Equivocado

127
T
no o-troa - mor tuen - con - tra - rás O-troa - mor quien te com - pren - da y que tea - me de ver - dad — O-troa -

127
Mdn. Am C Am Em G Bm Em

Gtr.

Bass

127

IV/Im III Im Vm

134
T
mor quien te com - pren - da y que tea - me de ver - dad — Es - co - gió mi co - ra - zón es - tea -

134
Mdn. G Bm Em G

Gtr.

Bass

134

Im III Im Vm/Im

ANEXO 1
Corazón Equivocado

T

140

mor e - qui - vo - ca - do Es - co - gió mi co - ra - zón - es - tea - mor e - qui - vo - ca - do

Mdn.

140

Bm Em G Bm Em

Gtr.

Bass

140

T

146

Mdn.

146

D Bm Em D Bm

Gtr.

Bass

146

153

T

8

153

Mdn.

Em D Bm Em D

Gtr.

Bass

753

160

T

8

160

Mdn.

Bm Em D Bm Em

Gtr.

Bass

760

167

T

8

167

Mdn. G Bm Em G Bm

Gtr.

Bass

167

173

T

8

173

Mdn. Em G Bm Em D Bm

Gtr.

Bass

173

181

T

8

181

Mdn.

Gtr.

Bass

781

Em D Bm Em D

188

T

8

188

Mdn.

Gtr.

Bass

788

Bm Em D Bm

This musical score is for the piece "Corazón Equivocado" and is divided into two systems. The first system covers measures 193 to 199, and the second system covers measures 200 to 205. The score is arranged for guitar (Gtr.), bass, and drums (Dr.).

System 1 (Measures 193-199):

- Measures 193-194:** Chords Em and E7.
- Measures 195-196:** Chords Am and C.
- Measures 197-198:** Chords Am and Em.
- Measure 199:** Chord Am.

System 2 (Measures 200-205):

- Measure 200:** Chord C.
- Measures 201-202:** Chords Am and Em.
- Measures 203-204:** Chords G and Bm.
- Measure 205:** Chord Em.

The guitar part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often with slurs. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The drum part consists of a consistent pattern of quarter notes.

206

T

8

206

Mdn.

Gtr.

Bass

206

G Bm Em

211

T

8

211

Mdn.

Gtr.

Bass

211

G Bm Em G Bm Em

LINK DE AUDIO:

https://drive.google.com/file/d/1Dvt3u_knfPbZoz89cJzyVcSukIgbjliI/view?usp=sharing

ANEXO 2

Ñuca Llacta

Alfonso Cachiguango

Transcripción: Leslie Santillán

Quena

Violin

Mandolin

Guitar

Bombo

Am

Im

7

Vln.

Mdn.

Gtr.

7

7

Am

E7

E7

V7

Am

E7

E7

V7

ANEXO 2
Ñuca Lacta

Am

E7

Am

13

Vln.

13

Mdn.

13

Gtr.

Am

E7

Am

Im

V7

Im

13

E7

Am

E7

19

Vln.

19

Mdn.

19

Gtr.

E7

Am

E7

V7

Im

V7

19

ANEXO 2
Ñuca Lacta

Am

25

Vln.

25

Mdn.

25

Gtr.

Am

25

Im

25

31

Vln.

31

Mdn.

31

Gtr.

E7

31

V7

31

ANEXO 2
Ñuca Lacta

37

Vln.

Mdn.

Gtr.

Am E7 Am

Im V7 Im

37

43

Vln.

Mdn.

Gtr.

E7 Am E7

V7 Im V7

43

49

Vln.

Mdn.

Gtr.

Am

Im

55

Vln.

Mdn.

Gtr.

p

F

VI

ANEXO 2
Ñuca Lacta

6

61

Musical staff for the first system, measures 61-66. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Vln.

61

Musical staff for the first system, Violin part, measures 61-66. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Mdn.

61

Musical staff for the first system, Mandolin part, measures 61-66. The staff contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Gtr.

61

Musical staff for the first system, Guitar part, measures 61-66. The staff contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Chord symbols "Am" and "Im" are present below the staff.

61

Musical staff for the first system, Bass part, measures 61-66. The staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

67

Musical staff for the second system, measures 67-72. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Vln.

67

Musical staff for the second system, Violin part, measures 67-72. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Mdn.

67

Musical staff for the second system, Mandolin part, measures 67-72. The staff contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Chord symbols "E7" and "Am" are present below the staff.

Gtr.

67

Musical staff for the second system, Guitar part, measures 67-72. The staff contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Chord symbols "V7" and "Im" are present below the staff.

67

Musical staff for the second system, Bass part, measures 67-72. The staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

ANEXO 2
Ñuca Lacta

73

Musical score for measures 73-78. The score includes staves for Violin (Vln.), Mandolin (Mdn.), Guitar (Gtr.), and a bass line. The guitar part features a complex rhythmic pattern with chords Am, E7, and Am. The bass line consists of a simple eighth-note melody.

Vln.

Mdn.

Gtr.

Am E7 Am

Im V7 Im

79

Musical score for measures 79-84. The score includes staves for Violin (Vln.), Mandolin (Mdn.), Guitar (Gtr.), and a bass line. The guitar part features a complex rhythmic pattern with chords E7, Am, and F. The bass line consists of a simple eighth-note melody.

Vln.

Mdn.

Gtr.

E7 Am F

V7 Im VI

ANEXO 2
Ñuca Lacta

8

85

Musical staff for the first system, measures 85-90. The staff contains a melodic line with a whole rest for the first four measures, followed by a quarter rest and an eighth-note melody in the fifth measure.

Vln.

85

Violin part for the first system, measures 85-90. The staff contains a whole rest for the first four measures, followed by a quarter rest and an eighth-note melody in the fifth measure.

Mdn.

85

Mandolin part for the first system, measures 85-90. The staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords.

Gtr.

85

Guitar part for the first system, measures 85-90. The staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. Chord symbols 'Am' and 'E7' are written above the staff in measures 8 and 9.

85

Bass part for the first system, measures 85-90. The staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. Chord symbols 'Im' and 'V7' are written below the staff in measures 8 and 9.

91

Musical staff for the second system, measures 91-96. The staff contains a melodic line with eighth-note patterns.

Vln.

91

Violin part for the second system, measures 91-96. The staff contains a melodic line with eighth-note patterns.

Mdn.

91

Mandolin part for the second system, measures 91-96. The staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. Chord symbols 'Am' and 'E7' are written above the staff in measures 2 and 4.

Gtr.

91

Guitar part for the second system, measures 91-96. The staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. Chord symbols 'Im' and 'V7' are written below the staff in measures 2 and 4.

91

Bass part for the second system, measures 91-96. The staff contains a rhythmic accompaniment of eighth-note chords.

97

Vln.

Mdn.

Gtr.

Am E7 Am

Im V7 Im

97

103

Vln.

Mdn.

Gtr.

E7 Am

V7 Im

103

ANEXO 2
Ñuca Lacta

10

109

Vln.

109

Mdn.

109

Am

Gtr.

109

115

Vln.

115

Mdn.

115

E7

Am

E7

Gtr.

V7

Im

V7

115

121

Vln.

Mdn.

Gtr.

Am E7 Am

Im V7 Im

127

Vln.

Mdn.

Gtr.

E7 Am

V7 Im

133

Vln.

Mdn.

Gtr.

133

F

VI

133

Detailed description: This system contains measures 133 through 138. The Violin (Vln.) and Viola (Vln.) parts are identical, starting with a whole rest for the first four measures and then playing a melodic line. The Mandolin (Mdn.) and Guitar (Gtr.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The guitar part includes a chord change to F major in measure 137 and a VI barre in measure 138. The double bass part plays a simple eighth-note bass line.

139

Vln.

Mdn.

Gtr.

139

139

Detailed description: This system contains measures 139 through 144. The Violin (Vln.) and Viola (Vln.) parts play a melodic line. The Mandolin (Mdn.) and Guitar (Gtr.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The double bass part plays a simple eighth-note bass line.

145

Vln.

Mdn.

Gtr.

Am E7 Am

Im V7 Im

145

151

Vln.

Mdn.

Gtr.

E7 Am E7

V7 Im V7

151

157

Vln.

Mdn.

Gtr.

Am E7 Am F

Im V7 Im VI

163

Vln.

Mdn.

Gtr.

169

Vln.

Mdn.

Gtr.

Am E7 Am

Im V7 Im

169

175

Vln.

Mdn.

Gtr.

E7 Am E7

V7 Im V7

175

181

Vln.

Mdn.

Gtr.

181

Am

E7

Im

V7

Im

181

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Ñuca Lacta' from 'ANEXO 2'. The score is for measures 181-185. It features four staves: Violin (Vln.), Mandolin (Mdn.), Guitar (Gtr.), and Bass. The Violin and Mandolin parts are in treble clef and play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Guitar part is in treble clef and plays a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Bass part is in bass clef and plays a simple bass line. Chord symbols are provided for the Mandolin and Guitar parts: Am, E7, Im, and V7. The score ends with a double bar line.

LINK DE AUDIO:

<https://drive.google.com/file/d/1dlqBCzgJU0qhUZydIyB6ILYXkTGsp6Zk/view?usp=shari>

Score

ANEXO 3

Caraway

Alfonso Cachiguango

Transcripción: Leslie Santillán

Transcripción y traducción de la letra: Licda. Jessica Santillán

The musical score is written for a 2/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The instruments and their parts are as follows:

- Tenor:** A tenor clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The staff contains ten whole rests, indicating that the tenor part is silent throughout this section.
- Quena 1:** A treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The staff contains ten whole rests, indicating that the Quena 1 part is silent throughout this section.
- Quena 2:** A treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The staff contains ten whole rests, indicating that the Quena 2 part is silent throughout this section.
- Violin:** A treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The part begins with a 'G' chord marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the fifth measure.
- Mandolin:** A treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes, often beamed in pairs.
- Acoustic Guitar:** A treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes, often beamed in pairs, with an accent (>) over each note. A 'IV' chord marking is present below the first measure.
- Bass:** A bass clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The part consists of a simple eighth-note bass line.
- Bombo:** A percussion clef with a 2/4 time signature. The part consists of a simple eighth-note bass line.

ANEXO 3
Caraway

2

10

T

8

10

10

B m

D

10

B m

D

Vln.

10

B m

D

Mdn.

10

B m

D

Ac. Gtr.

10

Bass

10

Im

III

10

ANEXO 3
Caraway

19

T

19

19

Vln.

19

Mdn.

Ac.Gtr.

Bass

19

The musical score is for the piece 'Caraway' and is divided into systems for different instruments. The vocal line (T) is at the top, followed by the piano accompaniment (Ac.Gtr. and Bass) and the string section (Vln. and Mdn.). The score starts at measure 19. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a repeating chord pattern of F#7, Bm, D, F#7, Bm, D, F#7. The string section (Vln. and Mdn.) plays a rhythmic accompaniment. The bass line (Bass) features a walking bass line with chords V7, Im, III, VII, Im. The vocal line (T) is mostly rests, indicating the singer is silent during this section.

ANEXO 3
Caraway

4
28

T

Musical score for Tenor (T) and guitar accompaniment. The Tenor part is a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of whole notes. The guitar accompaniment consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a '28' measure marker. It features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff has a treble clef and a key signature of two sharps, with a '28' measure marker. It features a bass line with eighth notes and rests. Chord symbols B m, D, and F#7 are placed above the guitar staves.

Vln.

Musical score for Violin (Vln.). The staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of whole notes. A '28' measure marker is present at the beginning of the staff.

Mdn.

Musical score for Mandolin (Mdn.). The staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of eighth notes. A '28' measure marker is present at the beginning of the staff. Chord symbols B m, D, F#7, B m, D, F#7, and B m are placed above the staff.

Ac.Gtr.

Musical score for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.). The staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of chords, each marked with a downward-pointing accent (>). A '28' measure marker is present at the beginning of the staff.

Bass

Musical score for Bass. The staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of whole notes. A '28' measure marker is present at the beginning of the staff.

28

Musical score for a single instrument. The staff has a double bar line at the beginning and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of whole notes. A '28' measure marker is present at the beginning of the staff.

ANEXO 3
Caraway

37

T

37

D F#7 Bm

Vln.

37

D F#7 Bm D F#7 Bm

Mdn.

Ac.Gtr.

Bass

37

ANEXO 3
Caraway

6
46

T

Musical notation for Tenor (T) and Piano accompaniment. The Tenor part consists of a single line with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of rests. The piano accompaniment consists of two staves with treble clefs and a key signature of two sharps. The right hand plays a melodic line starting at measure 46, while the left hand plays a bass line.

Vln.

Musical notation for Violin (Vln.). The staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It starts with a rest at measure 46, followed by a melodic line of eighth and quarter notes.

D F#7 Bm G

Mdn.

Musical notation for Mandolin (Mdn.). The staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

Ac.Gtr.

Musical notation for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.). The staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords, with accents (>) over the notes.

Bass

Musical notation for Bass. The staff has a bass clef and a key signature of two sharps. It features a simple bass line of quarter notes.

46

Musical notation for a single instrument, likely a drum set. The staff has a double bar line at the beginning and a key signature of two sharps. It features a simple rhythmic pattern of quarter notes.

ANEXO 3
Caraway

55

T

55

Vln.

Mdn.

Ac.Gtr.

Bass

55

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Caraway' (ANEXO 3), page 7, starting at measure 55. It features six staves: Tenor (T), Violin (Vln.), Mandolin (Mdn.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Bass, and a percussion line. The key signature is two sharps (F# and C#). The Tenor and Violin parts are mostly rests. The Mandolin part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Acoustic Guitar part has a consistent strummed chord pattern with accents. The Bass part plays a steady eighth-note line. The percussion line consists of a simple eighth-note pattern.

ANEXO 3

Caraway

8

64

T

1.A-zua-ku-ta ca-ra-way ca - ra-way ti - a-ku A-zua-ku-ta ca-ra-way ca - ra-way ti - a-ku
2.A - pi - ku-ta ca-ra-way ca - ra-way ti - a-ku A - pi - ku-ta ca-ra-way ca - ra-way ti - a-ku
3.A-zua-ku-ta ca-ra-way - ca - ra-way ti - a-ku A-zua-ku-ta ca-ra-way ca - ra-way ti - a-ku

64

Vln.

B m D F#7 B m D F#7 B m

Mdn.

Ac.Gtr.

Bass

64

ANEXO 3

Caraway

73

T

8

Mu-ti-ku-ta ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku Mu-ti-ku-ta ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku
Ku-y-ku-ta ca-ra-way - ca-ra-way ti-a-ku Ku-y-ku-ta - ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku
Mu-ti-ku-ta ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku Mu-ti-ku-ta ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku

73

Vln.

Mdn.

Ac.Gtr.

Bass

73

D F#7 Bm D F#7 Bm

The musical score is arranged in a standard multi-staff format. At the top, the title 'ANEXO 3' and 'Caraway' are centered, with the page number '9' on the right. The score begins at measure 73. The vocal line (T) is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features three lines of lyrics: 'Mu-ti-ku-ta ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku Mu-ti-ku-ta ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku', 'Ku-y-ku-ta ca-ra-way - ca-ra-way ti-a-ku Ku-y-ku-ta - ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku', and 'Mu-ti-ku-ta ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku Mu-ti-ku-ta ca-ra-way ca-ra-way ti-a-ku'. The instrumental parts include Violin (Vln.), Mandolin (Mdn.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Bass, and Drums. The Violin part has a treble clef and a key signature of two sharps. The Mandolin part has a treble clef and a key signature of two sharps. The Acoustic Guitar part has a treble clef and a key signature of two sharps. The Bass part has a bass clef and a key signature of two sharps. The Drums part has a double bar line and a key signature of two sharps. Chord markings 'D', 'F#7', and 'Bm' are placed below the Mandolin staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

ANEXO 3

Caraway

10
81

T

81

Ki-kin-man - ta sha-mu-ni sha-mu-ni ti - a-ku Ki-kin-man - ta sha-mu-ni sha-mu-ni ti - a-ku
U - shi - ku - man - sha-mu-ni sha-mu-ni ti - a-ku U - shi - ku - man sha-mu-ni sha-mu-ni ti - a-ku
Ki-kin-man - ta sha-mu-ni sha-mu-ni ti - a-ku Ki-kin-man - ta sha-mu-ni sha-mu-ni ti - a-ku

81

Vln.

81

D F#7 B m D F#7 B m

Mdn.

81

Ac.Gtr.

81

Bass

81

81

81

ANEXO 3

Caraway

89

T

U - shi - ku - ta ca - ra - way ca - ra - way ti - a - ku U - shi - ku - ta ca - ra - way ca - ra - way ti - a - ku
 Ñu - ka - ku - man ca - ra - way ca - ra - way ti - a - ku Ñu - ka - ku - man ca - ra - way ca - ra - way ti - a - ku
 U - shi - ku - ta ca - ra - way ca - ra - way ti - a - ku U - shi - ku - ta ca - ra - way ca - ra - way ti - a - ku

89

Vln.

D F#7 B m D F#7 B m G

Mdn.

Ac.Gtr.

Bass

89

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Caraway' from 'ANEXO 3'. It consists of six staves. The top staff is for the vocal line (T), with lyrics in Spanish. The second staff is for the violin (Vln.), with a melodic line and guitar chords (D, F#7, Bm, G) written below it. The third staff is for the mandolin (Mdn.), with a rhythmic accompaniment. The fourth staff is for the acoustic guitar (Ac.Gtr.), with a rhythmic accompaniment. The fifth staff is for the bass, with a simple bass line. The sixth staff is for the drums, with a simple drum pattern. The score is in 8/8 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The piece starts at measure 89 and ends with a double bar line.

ANEXO 3
Caraway

12
98

T

98

Vln.

Mdn.

Ac.Gtr.

Bass

98

ANEXO 3
Caraway

108

T

108

Bm D F#7 Bm

Vln.

Mdn.

Ac.Gtr.

Bass

108

Im III V7 Im

ANEXO 3
Caraway

14
118

T

Musical score for Tenor (T) and Piano accompaniment. The Tenor part is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both piano staves feature a repeating eighth-note pattern. Chord symbols D, F#7, and Bm are placed above the piano staves. The piano part includes a '8' in the first measure of the upper staff and '118' in the first measure of the lower staff.

Vln.

118

Musical score for Violin (Vln.). The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score shows a series of rests, indicating that the violin part is silent for this section. A '118' is written at the beginning of the staff.

Mdn.

118

Musical score for Mandolin (Mdn.). The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score features a rhythmic pattern of eighth notes. Chord symbols D, F#7, and Bm are placed above the staff. A '118' is written at the beginning of the staff.

Ac.Gtr.

Musical score for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.). The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score features a rhythmic pattern of eighth notes. Chord symbols III, VII, and Im are placed below the staff.

Bass

118

Musical score for Bass. The staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score features a rhythmic pattern of eighth notes. A '118' is written at the beginning of the staff.

ANEXO 3
Caraway

127

T

8

F#7 Bm D F#7 Bm D F#7

Vln.

F#7 Bm D F#7 Bm D F#7

Mdn.

Ac.Gtr.

Bass

127

ANEXO 3

Caraway

16
136

T

8

B m

136

Vln.

136

Mdn.

B m D F#7 B m D F#7 B m

136

Ac.Gtr.

Bass

136

Letra kichwa unificado

//Azuakuta caraway, caraway tiaku//
 //Mutikuta caraway, caraway tiaku//
 //Kikinmanta shamuni,shamuni tiaku//
 //Ushikuta caraway, caraway tiaku//

//Apikuta caraway, caraway tiaku//
 //Kuykuta caraway, caraway tiaku//
 //Ushikuman shamuni, shamuni tiaku//
 //Ñukakuman caraway, caraway tiaku//

//Azuakuta caraway, caraway tiaku//
 //Mutikuta caraway, caraway tiaku//
 //Kikinmanta shamuni,shamuni tiaku//
 //Ushikuta caraway, caraway tiaku//

Traducción al español

//Chichita regálame, regálame señora//
 //Motesito regálame, regálame señora//
 //Por ti vine, vine señora//
 //A tu hijita regálame, regálame señora//

//Coladita regálame, regálame señora//
 //Cuysito regálame, regálame señora//
 //Por tu hijita vine, vine señora//
 //A mí regálame, regálame señora//

//Chichita regálame, regálame señora//
 //Motesito regálame, regálame señora//
 //Por ti vine, vine señora//
 //A tu hijita regálame, regálame señora//

Link de audio:

<https://drive.google.com/file/d/1Pn21BYhCmtoOnvoNnOuJEX1wa4z3N9OS/view?usp=sharing>

ANEXO 4

Transcripción de la Entrevista realizada a Alfonso Cachiguango

LINK AUDIO Y VIDEO:

<https://drive.google.com/file/d/1W68U0waf0zg8NN-2okIGPSm7xKCC02q7/view?usp=sharing>

Entrevistadora: Leslie Dámaris Santillán Montalvo

Peguche, Ecuador, 26 de diciembre 2019

L: Estamos con el señor José Luis Alfonso Cachiguango Fichamba, fundador e integrante del grupo Ñanda Mañachi, para la entrevista de la Tesis para la Universidad de Cuenca.

Hábleme por favor de Jean Guy Chopin Thermes, habíamos investigado sobre él y había hecho un trabajo etnomusicológico ¿Cómo fue que a través de ese trabajo se creó Ñanda Mañachi?

A: Ñanda Mañachi se creó bajo la dirección de mi persona en 1969, justamente el 15 de noviembre que pasó cumplimos 50 años, yo llevo como 58 años de música, soy el creador del 60% de la música ecuatoriana, tengo cerca de 1000 temas compuestos, y he acompañado a varios grupos del mundo. Como creador musical tengo como 48 temas musicales en el mundo, 122 reconocidas, pero no reconocidas aquí en el Ecuador, lamentablemente digo porque he comenzado a hacer mi música por Colombia, y Colombia me ha apoyado hasta hoy, hasta 2019 desde 1969.

L: Nos podría hablar de Chopin Thermes, había investigado un poco de él, se habían conocido y él también ayudó con la formación del grupo.

A: Si, lamentablemente este señor gringo que vino de Francia me rescató por que como era músico desde la escuela en 1968 no hemos conocido y después en el 69 tuvimos la oportunidad de hacer una grabación, y hemos hecho como 5 grabaciones con él, es un francés que se casó en Ibarra con Hermelinda Males; ellos me dicen que es promotor de esto de lo que hemos salido de Ñanda Mañachi, pero también un francés no puede dirigir con una palabra que diga Ñanda Mañachi no es francés es quichua, y solamente hizo el nombre y nada más, rescatar músicos del campo que nunca se les pagó ni un centavo. Yo he grabado 5 discos y me debe como 50 años de deuda que tiene conmigo y nunca fui reconocido para nada, mientras que acá la sociedad de autores, el instituto ecuatoriano de patrimonio nunca reconoció a mi persona y llevo 58 años de musica, y eso, pues una historia pequeña,

Que él venga a decir que también es dueño, no creo porque la creación la hicimos los campesinos de acá, de la provincia de Imbabura, éramos como 18 compañeros de diferentes comunidades, nos hemos reunido desde 1968 para comenzar a hacer música en 1969, justamente el 15 de noviembre cuando era mi cumpleaños nos reunimos y justo comenzamos a agrupar esta música que viene de comunidades de la provincia de Imbabura.

L: ¿Y a qué edad fue que usted inició su carrera de músico?

A: A los 4 años de edad, y a los 12 años ya era director del grupo Ñanda Mañachi, y las creaciones que yo tengo, todas las canciones que escuchan los ecuatorianos o en el mundo, 60% de la música es mía, por eso lamento que Ecuador no me haya reconocido para nada, y eso ha pasado todo el tiempo hasta hoy, nada. Lamentablemente gente que no hace nada son los más reconocidos aquí en el Ecuador, y mejor pagado, y a la vez, la sociedad de autores y compositores ecuatorianos me deben 20 años y cada 3 años recibo 50 dolarcitos por 122 canciones reconocidas aquí en el Ecuador, lamentablemente, eso lamento por que la plata que recibo es fuera del país, no de Ecuador porque aquí en el Ecuador son solamente oficinas públicas que no atienden al indígena.

En 1982 para entrar a la sociedad de autores como indígena era rechazado porque, esa época ya había grabado el disco Ñuca Llacta. En Alemania fui a pedir regalías de ese disco, la señorita o señora o viuda de Mercedes Nieto no me dejó pasar por la puerta por que me dijo que yo no puedo ser compositor porque soy indio y los indios no saben componer música, hasta eso me han dicho. 1982 el 19 de marzo un día martes, es que recuerdo de hace mucho tiempo y que pena me da decirle esto, que también traten de apoyar a los músicos jóvenes en las universidades, estoy dispuesto a apoyar también yo con mi sabiduría para cualquier institución del país, enseñando a construir instrumentos, enseñando a arreglar música, yo nunca estudié música, soy músico autodidacta pero compositor del 60% de la música ecuatoriana.

L: Nos podría explicar ¿Por qué eligieron el nombre Ñanda Mañachi?, ¿Cuál es el significado para el grupo? ¿Cómo se eligió?

A: Ya, usted vivió al otro lado no cierto, tiene que pasar por el patio de un vecino, se pide prestado el camino, “ñanguta Mañachi tío” “ñanguta Mañachi comari” “ñanguta Mañachi tayta”, si es que el vecino es compadre o comadre, se pasa por ese rinconcito al otro lado porque allá vives tú, es la palabra, la pronunciación es Ñanda Mañachi, préstame el camino, siempre en el campo se dice así, por que el otro señor vive al otro lado y tiene que pasar obligadamente por ese “zaguanquito”, y por eso se pide prestado el camino, y lo que pedimos prestado es que entiendan lo que queremos hacer, la cultura que tenemos que difundir en todo el mundo, y he hecho en todo el mundo y no he pedido ni un centavo al gobierno porsiacaso vayan a creer que soy de algún asunto político o nacional. Ni religioso ni político, nada, a todos les quiero por que mi música es demasiado sana y no incita a chumar, no incita a estar en contra de la política, no incita en contra de la iglesia, osea nada, mi música es demasiado sana y así me dediqué a hacer música desde los 4 años de edad hasta hoy.

L: Bueno, nos podría hablar también un poco de los instrumentos. ¿Usted construye sus propios instrumentos? ¿Cómo se originó esto?

A: Si, esto se originó hace dos años, porque tenía una amiga, una compañera que también tenía algo de asuntos de progreso de tambores, por ejemplo, hacía tambores de chaguar quero, de esos pencos; huaqueaba, hacía y me puso la idea hace apenas dos años nada más. Yo si sabía construir antes, pero yo esperaba que alguien venga a contratar la música o si no que haya algún contrato, aunque sea para un matrimonio o un bautizo, pero siempre venían y nos pagaban mal, muy mal; la señora me dijo “si tú sabes hacer algo hazle”.

Me imaginé de qué manera tocaban los músicos antiguos, por ejemplo una dulzaina, un rondador, una flauta, que ahorita le voy a hacer escuchar, pero en vivo, bueno voy a hacer

escuchar un poquito para que ustedes se lleven, por ejemplo estos instrumentos que construí se llaman dulzainas, habemos 5 amigos ecuatorianos que tocamos en todo el país, no tocan esto ya, antes los viejitos si tocaban, yo mismo vendía estos de lata, estaba soldado con estaño, el estaño hace mal a la salud, los viejitos que tocaban esto se morían antes de hora, por eso me dedique a hacer esto porque, yo recordaba lo que a mí me enseñaron los viejitos también, yo igual desde la barriga no salí construyendo esto, salí músico pero de guitarra, bandolín, violín, de todo eso yo he salido músico pero no de estos instrumentos que estoy tratando de rescatar y difundir, esto es (toca).

Eso es la dulzaina, parte de la cultura de acá del Ecuador, estas dulzainas sirven para cualquier tema musical, aun que sea cuando se practica música clásica, pero también es más para música ecuatoriana, por que el orificio que tiene es de 4/6, el uno es de 6 y el otro de 4 y se hace acompañamiento. Es como computadora, tu tienes que pasar de sonido en sonido, hacer contra alta, la baja, la segunda y todo eso.

Ahora viene otro que estaba desapareciendo, pero ya no se desaparece ahora ya está, exactamente desde el día que salí a las provincias a difundir esto en espacios públicos, lamentablemente aquí en Ecuador es una zoncería, el espacio público municipal no me ceden a mí, dicen que tengo que tener permiso, ¿Permiso de qué?, ¿Para qué?, pero si estoy educando gratuitamente a la gente, para que necesito permiso, pero como son lamentablemente estos del municipio de cualquier provincia del país son idiotas, yo no se como les educan a estos policías que hacen daño a la gente. Tú vendes 3 choclos y te llevan preso, pero si un venezolano te mata, o algún extraño de otro país mata gente, a los dos minutos estas andando con el mismo, eso es, pero a uno que vende choclo le ponen 16 años de prisión, a uno que roba gallinas son 20 años de prisión, y a un venezolano no le ponen ni un minuto de prisión, lamentablemente eso también hay, existe acá, y tenemos que difundir todo eso, que pena decirle estas cosas que han pasado.

Mire, esta es otra forma de música, esto se lo hace con un bonito bombo, pero hagamos de bombo cualquier cosita no, ya hagamos, pensemos que es bombo (toca).

Estos es lo que hay que tratar de difundir al pueblo, y es una enseñanza, si yo tuviera una oficina de cultura que me apoyara o cualquier colegio, universidad, escuela, con mucho gusto se les daría instrucciones, hasta para construir instrumentos, cómo se hace y cómo se tocaba la música antigua. Yo recuerdo desde hace 58 años que soy músico, y recuerdo de mis tayta, de otra gente que me educaban de esa forma, por que yo justamente no me eduqué en colegio, yo soy primario, pero puedo hablar 8 idiomas, y puedo dirigirme al público en Perú, Bolivia, norte de Argentina, Colombia, hablando en su propio dialecto inca, quechua, quichua ecuatoriano, en variedad de quichua ecuatoriano, todo eso puedo hablar y puedo conectarme con la gente, y gracias por hacerme la entrevista para que se eduque la gente, por lo menos se debe preguntar y saber quién es quien; quién es el que divulga hasta ahora la música ecuatoriana, lamentablemente sin el apoyo de nadie, pero así sigo adelante hasta morir, no importa.

L: ¿Cuál fue la razón principal por la que se formó o se creó el grupo Ñanda Mañachi?

A: La razón era que la música estaba desapareciendo, lamentablemente todo también desaparecía, que los mestizos no querían escuchar. Por ser músico indígena en 1986, era un 16 de marzo, en 1986 en Otavalo me pusieron en la cárcel solo por ser músico indígena, por si acaso, el comisario era de la familia Castro, me pusieron 15 días de prisión justamente solo por ser músico y haber tocado una canción mestiza en un bautizo, ni siquiera era escenario, hasta eso me lamento porque no estoy en contra de los mestizos pero me duele, si él hizo, talvez con odio, porque lamentablemente la cultura se lo hizo

de esa forma y a demás de eso el indígena no debía progresar en nada antiguamente, solamente daban media de trago, cuarta de trago, botella de trago para cualquier cosa, eso era el maltrato indígena que le hacían, pero yo no llegue a eso, aunque me pusieron en la cárcel. Cuando estaba en la cárcel apenas tocaba 8 instrumentos, ahora toco 28 instrumentos y soy creador de tanta música ecuatoriana, más del 50% de la música ecuatoriana para el mundo, y no solo de mi provincia que es Imbabura, de Otavalo, no, de la provincia de Pichincha, de la provincia de Tungurahua, de todas las provincias que viene hasta Saraguro, y he hecho música para ellos, por provincias para que recuerden de mí, que algo se hizo por el país sin el apoyo estatal ecuatoriano.

L: Bueno, también nos hablaba que usted es músico autodidacta, ¿Los integrantes de Ñanda Mañachi también son músicos autodidactas o estudiaron académicamente la música?

A: Algunos estudiaron, pero el caso del estudio también es raro, porque el estudio tu solamente lees música, pero no pones el corazón, ahí está, yo pongo el corazón el alma y el sentido del humor, mientras que estoy con carilargos leyendo la escritura musical, interpretando solamente las notas que existen en la escritura musical, pero acá hay cambio, nosotros hacemos la alegría, llevamos la alegría a la gente, sacamos algunas palabras que tiene que bailar “tushupay taytagu” “churay churay yari”....., con todas las palabras se les incita a estar alegres, aunque estén sentaditos tristes con algún problema familiar, pero nosotros le alegramos y mi música es para alegrar a la humanidad digamos, es música sencilla que no viene en contraparte de otras instituciones por ejemplo religiosas, no nada de eso, mi música es demasiado sana.

L: ¿El grupo Ñanda Mañachi continúa trabajando junto?

A: Si, somos 60 músicos, algunos estan ya erradicados casi 30 años en Finlandia, en Australia, en Japón, en Estados Unidos, ya hace poco vinieron a visitarme, estan 8 en Estados Unidos, somos más de 60 músicos que han aprendido de mí y gratuitamente les he enseñado, y ahí está el grupo Ñucanchi Ñan, el grupo “David West” “Wiñaypac”, todos esos son Ñanda Mañachi, el mismo Enrique Males, el mismo Jesús Fichamba, parte de la cultura, yo le he hecho aprender a Jesús Fichamba, él era boxeador y cantante a la vez, nosotros le acompañábamos con música y también cuando apenas tenía 12 años de edad era compañero de Julio Jaramillo, yo era requintista porque como toco todos los instrumentos y no me hace problema de nada y era compañero de él, así sonsamente en esa época no le he sacado ni una foto, ha de haber habido alguna cámara pero, longo pequeño.

L: ¿Entonces los integrantes que iniciaron el grupo continúan con el trabajo musical de Ñanda Mañachi hasta el día de hoy?

A: No, lamentablemente ya hay algunos que ya se han muerto, porque yo comencé a dirigir demasiado joven, y ellos tenían 30 años, 35, cuando yo tenía 12 años de edad, hasta ahora ni el acero a de estar durando hasta eso, yo y el Carlos Perugachi y la Azucena Perugachi, los primeros que comenzamos ya estamos viejitos también, ya nos quedamos los tres nada más, pero lamento también hay otro grupo Ñanda Mañachi que tenemos a 10 pasos de mi casa, toda la música, todo lo que hemos hecho difunden a manera de ellos cambian de temas musicales, cambian de letras musicales, y es la misma canción que sale de otra forma, y piratean así de esa forma, y yo les digo que son rateros musicales, pero así han pasado por que ellos nunca tienen ni un disco, yo tengo 58 volúmenes, ellos no tienen ni un disco pero se dicen que es Ñanda Mañachi, es dirigido por Francisco Lema, Luis Pichamba, y el mismo Chopin Thermes, el francés que para no pagarme los 5 discos

que me debe, que él me debería apenas unos 2 millones de dolarcitos en 50 años, para no pagar, quiere hacer pelear como siempre acostumbraban a hacer los españoles, daban trago que se peleen entre hermanos, de esa forma el gringo también está dispuesto a hacer pelear a nosotros pero yo no, tengo conciencia de lo que estoy haciendo, difundiendo y me conocen a mi en cualquier parte del mundo.

L: Bueno, y puede destacar o mencionar algún tipo de sacrificio de parte de la agrupación para llegar al punto en que llegaron a viajar, a tener tantos discos, a dar tantos conciertos.

A: Si, el sacrificio era que salíamos del país sin plata, sin nada, claro que teníamos los papeles, antes se podía salir hasta con cédula nomás a cualquier país del mundo, pero siempre nos lleva un poco el desconocimiento, por ejemplo por los idiomas, ahí si hemos sufrido, y en Finlandia tuve que sufrir mucho porque no hablo finlandés, por no saber no se ha recorrido mucho, pero siempre he estado en Finlandia, Arabia Saudita, viví 5 años en Canadá, un año en Estados Unidos, uno en Alemania, medio año en Francia, y estuve por lo menos medio año en Australia, y Sudamérica y Norteamérica conozco menos Venezuela y Alaska conozco todo Sudamérica, Norteamérica y Centroamérica y he difundido la música por tierra. Me he ido por tierra, a dedo y todo he hecho, yo he hecho por mi país, aunque en mi país no me quieran hasta ahora, he hecho por mi país todo el sacrificio, ese es el sacrificio que tuve que hacer yo para ver si a algo llegaba porque a algo tenía que llegar, no me importaba que me pongan en la cárcel, no me importaba el sacrificio de la comida, no me importaba a los países que me iba, siempre había amigos que ellos primero nos ayudaron, lamentablemente el Ecuador nunca me apoyó, eso nomás me duele ahora.

L: ¿Existe tal vez algún plan futuro para la agrupación, nuevos discos, nuevos temas tal vez?

A: Si, ya tengo nuevos discos, cada vez estoy sacando, pero lamentablemente por los pirateros no puedo sacar antes de que se registre, yo tengo ya 12 canciones grabadas de nuevo estilo musical de Ñanda Mañachi, nuevos temas musicales, ya tengo que seguir componiendo hasta la muerte, no me importa la edad. Si mi abuelito se murió a las 115, mi papa a los 105, mi mamita a los 101 años, yo tengo que vivir hasta los 80 por lo menos, pero voy a hacer ruido haciendo el sacrificio de componer música, no solo música de aquí, de Peguche, de Otavalo, no, a toda la provincia. Cada provincia tiene su ritmo, su cachullapi, su albazo, su chashpishca, tiene eso como a manera de los páramos que somos nosotros ahora, tenemos que demostrar que los del páramo somos mejores que cualquier otro que esté buscando bronca.

L: Los integrantes del grupo principalmente ¿De qué comunidades son?

A: Por ahora son de Peguche y de unas tres comunidades más; de Iluman, de Carabuela y de Agato, antes se comenzó con la gente de Zuleta, Angochahua, Rinconada, La Esperanza, Ibarra, hasta el Enriques Males era integrante mío y eso era, estamos mezclados como 8 comunidades, pero éramos como 18 compañeros que sin estudiar música hemos hecho algo por el país, ellos eran de comunidades que son a 60 kilometro, a 40.

L: ¿Y cómo se conocieron los integrantes para iniciar el grupo, para formar todo esto?

A: En los Inti Raymis, ahí se conoce a todo el mundo, ellos venían a bailar Inti Raymi acá, los de Cayambe venían acá, nosotros íbamos allá, y eso ya era costumbre de escuchar música campesina y hacíamos un relleno musical ahí, claro que no tocábamos igualito la música de Cayambe por ejemplo, no es igual que Otavalo, Otavalo no es igual que Ibarra,

es diferente cada comunidad, cada pueblito tiene su interpretación, y nos adaptábamos, por que el otavaleño es más hábil que los que hablo, si, hábiles para todo.

L: ¿Y existe algún formato musical definido para las canciones o diferentes composiciones de los discos?

A: No, no existe, a veces tocamos natural, y ahora por que hay notas musicales, tenemos que utilizar las notas musicales, el do, re, mi, fa, sol, la, si, ahí utilizamos eso, antiguamente sacábamos la melodía de la quena, no se sabía en qué tocábamos, pero así seguíamos haciendo música.

L: ¿Cuál es el proceso creativo que realizaban los miembros de la agrupación para crear una canción? O simplemente se les ocurría en el momento

A: En el momento. De ahí viene la traición, el engaño, la pobreza, el sufrimiento, todo viene a rellenar, por ejemplo, no sé si escuchó, creo que hasta en Sudamérica, yo ha estado viajando por todo Sudamérica, he escuchado el teme el tostadito. Nosotros teníamos un tiesto, con la jupa del árbol, jupa se le llama a la ramita que se cae al suelo, agarrábamos eso y tostábamos y en el tiesto sonaba: “ts, ts, ts ,ts”, a eso se le ha dedicado, no se le ha dedicado a nada más, y ahora para dedicar a las mujeres traicioneras, un poquito así pero cambiando de nombre nomas sabíamos, si era Rosita le decíamos Elena, pero con imaginación si había algo que hacer musical, se hacía musical, y se hace, ahorita estoy sacando temas musicales para la ahijada, que nunca han hecho. Los padrinos a la ahijada, pero achi mamita, si le hecho, yo mismo soy el compositor de achi mamita comari comari, yo les he dedicado a los padrinos, pero ahora los padrinos que dediquen a la ahijada, de esa forma vamos pensando, vamos pensando, pero ojalá, la mente funcione hasta los 80, ojalá porque eso es un trabajo ya de la vivencia de uno mismo por que ya a los 40, 50 años ya no tienen ni cabeza, ahora actualmente como no servimos las comidas como antes ya hasta la cabeza es menos los de actual, pensarán hasta los 50, que será, pero yo quiero pensar hasta los 80.

L: ¿Existe talvez algún estilo propio o interpretativo de la banda?

A: Si, los sanjuanitos los albazos que es netamente el propio estilo de música que he sacado yo, los sanjuanitos son del estilo mío, justamente ya no es el estilo de la ciudad porque la ciudad era lento y triste, a veces tipo alegre, pero yo le adjunte todo, la tristeza le adjunte con el ánimo del campo, por eso se hizo, mi propio estilo de música es Ñanda Mañachi.

L: Y para una presentación o antes de una presentación ¿Cuánto tiempo invertía el grupo en los ensayos?

A: Nosotros ensayábamos máximo una hora, solamente buscábamos el título y en qué nota vamos a tocar actualmente, lo que antes solo agarrábamos y tocábamos nomás, ahora hay que preparar, una hora máximo y eso por estar probando sonido, y si no nos hacen probar, ni 5 minutos, por que ya tenemos preparado en casa qué es lo que vamos a difundir ese instante del concierto musical, depende si es para un contrato de matrimonio y ya tenemos música de matrimonio, si es para bautizo, tenemos música de bautizo. Ya tenemos en la mente, y eso no se prepara, se agarra los instrumentos y ya.

L: Y bueno, ¿Qué factores influyen al momento de elegir un formato instrumental para una canción, para escoger los instrumentos que van a ir en una canción?

A: Depende del chico que sepa interpretar por que hay chicos tocan apenas dos o tres instrumentos, y hay que darle los instrumentos que él puede, y cuadrar las cosas, decir esto me haces aquí, esto me haces así, esto tienes que hacer así, pero ya que nosotros somos preparaditos tenemos que enseñar para que sea el acompañamiento, por ejemplo en la música ecuatoriana el acompañamiento hacen con charango, no es por que mezquino el charango, o no es bueno, es bueno también, todos los instrumentos son buenos, pero le mezclan con charango, en vez del bandolín que tenemos le mezclan con charango ahora las quenás son a nivel andino, acá en Valdivia se encontró los huesos de hace 3000 años hechos quenás, aquí existió quenás, las flautas existía de hace mucho antes y eso, eso lo hacemos.

L: Bueno, el tema Ñuca Llacta, había consultado un poco a cerca de ese tema. ¿Es un arreglo o una composición?

A: Es un arreglo, porque yo escuché una parte en Alemania al grupo Charijayac, porque ellos viven en España. Un poquito escuché, pero los arreglos musicales he hecho todo yo.

Lamentablemente, también otro lamento de esto de Ñuca Llacta, después de grabar y de inscribir en la Sociedad de Autores, tres años después se inscribieron tres dueños. Osea en vista de que antiguamente éramos mal visto los indígenas acá, todo lo que se hacía y se producía, los mestizos querían llevar todo eso. Como los mestizos manejaban la Sociedad de autores y el instituto ecuatoriano de patrimonio autorales, ellos se ponían al gusto de ellos. Como ya generaba dinero querían que genere al gusto de ellos.

Yo exactamente no he recibido ni 200 dólares desde que compuse el Ñuca Llacta en 1982, sume cuánto es, no he encontrado nada de eso para mí, han recibido otros que ni siquiera han hecho, yo no sé, se asomaron tres dueños y ellos están cogiendo, están peleando entre ellos, lamentablemente es así y todas las canciones de otros grupos es lamentable están robando como sea. La ley ecuatoriana es vergonzosa, como actualmente estamos mal en el Ecuador, las leyes también están mal. Por eso hace rato le hablaba, si un indígena roba una pluma de pollo digamos, no el pollo entero, son 16 a 20 años de prisión, pero estos rateros que roban la música ellos no tienen ni prisión, si no que la plata que reciben de las regalías de repente si les pagan, se tragan ellos y de lo que reciben de la sociedad de autores cuando pagan de fuera del país, pagarán unos mil dólares digamos al año tal vez, a nosotros nos dan veinte dólares, qué tal. Lamentable, así como se puede salir en México, Perú, Bolivia, ahí no pasa eso, son países que netamente ocupan la tradición.

En México tienen por lo menos casas, les da el gobierno por reconocimiento, aquí yo tengo que pagar impuesto al gobierno y que no me reconozcan nada es al contrario también de lo que pasa en Perú, es el reconocimiento para que un artista pueda viajar por todos los países, danza de tijeras, huaynos, todo eso, viajan por el gobierno. En Bolivia ellos pagan al artista, aquí el ecuatoriano tiene que pagar impuesto y no recibir nada, por eso le decía que yo recibo una tarjeta de navidad y de pronto recibo en tres años cincuenta dólares, cual es la comparación. Ellos hacen su música para difundir por todo el mundo y el gobierno les ayuda, aquí uno solo puede hacer difusión y apenas se conoce algo. Si no salimos todo se quedará en casa, pero si salimos se puede difundir, pero eso agarran otros músicos, hacen lo que se les da la gana y tienen derechos de autor y como son mestizajes uno no puede reclamar, que pena. Yo no debería tener esta chocita chiquita, yo debería tener un colegio musical a nivel de Otavalo y estaría por lo menos con unas 20 escuelas en todo el país y también si me dieran de los asambleístas que ganan seis mil dólares, que dieran solo mil cada asambleísta, con eso tengo unas 10 escuelas en la provincia, solo con el mensual de ellos, y acá qué mensual recibo, no recibo nada. Por eso lamento, voy a

seguir haciendo música hasta la muerte, pero estas cosas que pasan tengo que contarlas, parece de Ripley.

L: Con respecto al tema Ñuca Llacta, es un arreglo de qué canción o cómo decidió usted hacer este tema.

A: Escuche un poco de la canción, solo la introducción, después era mi dolor de muela. La primera vez que fui a Alemania en 1982, a los dos días se me hincho la boca y me cogió el dolor de muela, quería regresarme y quería regresarme, pero a los dos días de llegada quién tiene plata, y la consulta con el doctor costaba 80 marcos alemanes. Allá recordaba mi tierra y por el dolor de muela hice este tema que se escucha en todo el mundo. Solo por el dolor de muela y por querer regresar a mi patria, por eso le puse ese título Ñuca Llacta, Quiero regresar a mi Ecuador, pero no pude regresar. Me paso el dolor de muela y tuve que seguir ahí, difundiendo en Francia, Alemania y España la música de esa época en el 82'

L: El tema corazón equivocado ¿También es composición suya?

A: No, ese es un arreglo de los hermanos calle de Quito. Para qué decir que es mío si no que yo hice los arreglos musicales para que se escuche un poquito mejor al estilo campesino en la ciudad.

L: ¿Y el tema Caraway?

A: Ese es mío. Totalmente esos ritmos de acá del Inti Raymi existen desde antes de la colonia, pero daba vergüenza tocar eso, hasta hace 12 años que yo grabé el Caraway, pero de eso también están creo casi 50 dueños ahora y no se tocaba eso. Era imposible tocar por mestizaje y ahora si bailan gringos, mestizos, negros, runas. El ritmo es como corrido, como se baila en el Inti Raymi mismo, alrededor. Eso se ha hecho, yo compuse esa canción.

L: Y estos tres temas, Ñuca Llacta, Corazón Equivocado y Caraway ¿están registrados como su derecho de autor?

A: Los dos sí, pero corazón equivocado no. Porque no es mío y no puedo registrar, yo tengo respeto a los músicos y no puedo hacer eso. En ninguna parte esta registrado, el registro del Caraway y del Ñuca Llacta si están, pero como no quieren pagar ya le han eliminado al Ñuca Llacta de la sociedad de autores. Para qué, para cobrar todas las regalías y tragarse solo ellos.

L: También había consultado acerca de la estructura musical que tienen estos tres temas, principalmente me fije que tenían tres partes principales en la canción y se repiten a lo largo de la misma. ¿Cómo se llega a realizar estas repeticiones? Es algo aprendido de hace tiempo o la agrupación lo decidió hacer así.

A: Lo decidimos hacer, porque siempre una canción debe tener una entradita, el tema y la parte alta, son tres. La parte alta es como en el campo se dice tigranchi (dando la vuelta), esa es la parte alta, En Perú y en Bolivia se llama fuga. Son tres partes musicales de estas canciones, siempre son tres partes.

L: ¿En todas sus canciones son tres partes?

A: En todas las canciones hacemos y cuadramos la melodía para que sea 2/2, 2/4, 4/6. Por cada melodía vamos haciendo el conteo de qué es lo que tenemos que interpretar y lo que debemos hacer. Es casi obligatorio interpretar de esa forma.

L: En el tema corazón equivocado, la quena realiza una melodía de fondo a lo largo de la canción. ¿Esta es una improvisación por parte del músico?

A: Es una improvisación de grabación nada más. No es porque teníamos que hacer lo mismo, si no que él hizo una improvisación tratando de arreglar la canción para que no se escuche muy triste

L: ¿En qué países se ha podido presentar el grupo Ñanda Mañachi?

A: Ya no me acuerdo ahora sí. Primero viajamos a Finlandia, ahí se residió mi hermano porque aquí en el Ecuador había racismo y se fue allá y ya son treinta años que vive allá. De ahí fuimos a Francia, Alemania, España, Suiza, Dinamarca, Arabia Saudita, Moscú, Canadá, Estados Unidos, Cuba, Perú, Centro América, Panamá, Guayanas Brasil, Argentina, Bolivia y acá en el Ecuador se ha hecho todo. Estuvimos en Australia, Indonesia, así he recorrido casi 80% del mundo sin apoyo económico de nadie. Si vas a Japón, a la universidad de Japón, en el área de música, hay una sección solo de Ñanda Mañachi, porque como tengo tantos discos se ha enviado a Japón. Ahí si hay un museo, aquí no tenemos un museo ni de trompos y aquí lamentablemente no hay nada eso, no se escucha nada y no se difunde nada. Se difunde las malas mañas de la politiquería, eso se difunde rápido, pero las cosas buenas nunca se difunden.

L: ¿La agrupación trabajaba con una productora para grabar los temas o se grababa independientemente?

A: Independientemente se ha grabado. A veces nos han prestado un estudio o a veces hemos pagado por horas. Siempre hemos necesitado alrededor de 30 a 40 horas para hacer una grabación de 15 temas musicales. También había una fábrica que se llamaba jdf Guzmán, IFESA, ellos nos ayudaron con cuatro discos gratuitos que hicimos. También había gente que le gustaba la música y nos apoyaban con estudios de grabación. Algunos discos fueron grabados y pagados por nosotros y así hemos estado constantemente con la música y sigo adelante con esto.

L: ¿Nos podría hablar también acerca de Bolivia Manta? Había investigado que trabajaron en conjunto para producir una canción o un disco.

A: Sí, Bolivia Manta son unos chicos de Sucre de Bolivia, son hermanos quechua hablantes. Ellos estaban de paso en 1967 o 1968, por ahí, aun no me organizaba como músico y pasaron por Otavalo, unos pelados pasaron y nunca supe quiénes eran pero ellos dijeron que eran bolivianos y casi ni me acordaba del nombre cuando ellos ya habían llegado a Francia en el año 1980 – 1981 y en el 82 decidieron llevarme a mí, a Carlos y Azucena Perugachi, a los propios Ñanda Mañachi y con ellos hemos trabajado en un teatro en el centro de París, con ellos hemos hecho música y gracias a ellos ya se manejó Ñanda Mañachi para todo el mundo. Como son campesinos que nos ayudaron, agradezco infinitamente, hasta ahora viven en Sucre Bolivia, hasta ahora somos amigos, ya estamos viejos, pero somos amigos. Carlos y Julio Argueda agradeciendo a estos grandes muchachos que me sacaron de aquí del Ecuador a hacer nuestra música ecuatoriana.

L: ¿Cómo el grupo decidió empezar a grabar sus temas para también difundir de esta manera por medio de discos?

A: Siempre escuchábamos a los mestizos que graban y sonaban, eran unos discos chiquitos y siempre en las cantinas pasaban o a veces nuestros taitas tomaban una copita en Otavalo, ahí había una cantidad de cantinas donde se escuchaba música. Al escuchar eso como músico siempre tuve la intención de saber cómo se grabará, con que se hará.

Los 4 primeros discos hemos grabado solo con un micrófono, ahora todo mienten, todo es computarizado, pero antes éramos por decir, músicos puros y propios, técnicos, aunque no hayamos estudiado, así grabábamos. Si queríamos grabar en grupo, ese grupo ensayaba un mes por lo menos y teníamos que tocar igualito para que el micrófono capte el sonido que hacíamos y con un solo micrófono se grababa hasta el año 1975. He grabado yo, con un solo micrófono. Después cuando ya teníamos 8 o 10 discos, empezaron a venir los aparatos más avanzados, ya se graba con 4 micrófonos y después ya se grababa con pistas. En los años 90 ya ingreso al Ecuador y Sudamérica esos aparatos avanzados que se podían grabar solos y ya no en grupo. Ya desde esa época ya hemos aprendido a grabar en estudios un poco superados.

L: Con respecto a los temas mencionados Ñuca Llacta, Corazón Equivocado y Caraway. ¿A qué discos pertenece cada uno?

A: El Ñuca Llacta es el Churay Churay, el amor equivocado es de Sumak Pacha grabado en Bolivia, y el Caraway es de un disco auspiciado por el Teatro Sucre, grabado en Quito, en un estudio de grabación llamado la mama cuchara. Era un estudio de grabación que nos prestaron, no era pagado. Nos prestaron para que se grabe porque antiguamente había buena gente y mala gente y los buenos habían quedado en el Teatro Sucre y ese bueno me presto para que se grabe para continuar con eso. Después se grabó el tostadito en Bolivia y hemos continuado grabando en todo lado, más he grabado yo antes que mis compañeros porque yo no canto la primera voz, yo soy segunda voz siempre y en mi grupo son como 4 primeras voces, hacen juego de voces y yo siempre he sido la segunda voz, no soy primera. Así de esa forma, trabajando trabajando, nos hemos adaptado a todo eso.

L: ¿Me podría ayudar también con los años de los discos de estos tres temas?

A: 1982 el Ñuca Llacta, grabado en Colon Alemania, estudio Amdon. El otro disco de amor equivocado, hemos hecho en Bolivia en el año 1988 y el Caraway hace quince años, justo quince años y eso se ha hecho, siempre estábamos aptos para interpretar música, ya se ha hecho de esa forma y ya con compañeros. Lo que antes grabábamos solo para Chopin Thermes que ya hablamos que se creía dueño de Ñanda Mañachi, grabábamos con un solo micrófono y después nunca me pagó de un solo disco. Lamento decir eso también, pero para que conozca la gente como se ha estado procesando todo esto desde los años 1969 hasta ahorita que es 2019.

L: ¿Tal vez los nombres de los integrantes que iniciaron el grupo?

A: Era Enrique Males, tú conoces a Enrique Males, Enrique Pineda, mi persona, Carlos Perugachi, Azucena Perugachi, Rosa Sandoval, Alberto Chuquin Chilcañan, y Mariano Cachimuel, también los que manejan el grupo Wiñaypac, Segundo Gramal, todos ellos eran Ñanda Mañachi antiguamente. De ahí el Ñanda Mañachi pirata están con otros compañeros, se recogen como cualquiera y además de eso nunca participan con composiciones ecuatorianas, tocan música peruana. Acá no se necesita escuchar música peruana, acá los peruanos vienen y tocan, acá hay que hacer música ecuatoriana. Así como en México les hablaba hace rato, primero Ecuador, después Ecuador, casi al último Ecuador mismo y ya a la final uno que otro de otro país. Eso es lo que he pretendido hacer, porque mis discos no tienen tanta música peruana, solamente cachullapis, albazos, pasacalles, tonadas, fox incaicos, sanjuanitos fandangos, todo eso, lo que es Ecuador, aunque Ecuador no me quiera.

L: ¿Los nombres de los integrantes que actualmente conforman el grupo?

A: Ernesto Córdoba, Eduardo Córdoba, Segundo Cotacachi, Marcelino Romero, mi hijo que estudió en Corea del Sur también llamado Alfonso Cachiguango, él es músico clásico porque si estudió música y yo. De pronto nos reunimos unos 6 o 7 porque no necesitamos estar un montón y si cada uno toca como 10 instrumentos para qué un montón. Nosotros nos transferimos para pasillistas, boleritas, folclóricos, para cumbias, para todo. Como todos saben todo, cada cual hace el turno de tocar cualquier cosa y así hacemos música desde una ranchera hasta un calpay, un Inti Raymi.

L: Antes de iniciar esta entrevista nos había mostrado un nuevo instrumento que usted creo. ¿Nos podría mostrar un poco más?

A: Le quiero hacer una introducción. El mama moceño es de Bolivia, claro es más grande es de 1.10 y 1.20 de largo, pero también tiene dos orificios acá arriba y tres abajo, es grande y se toca de esta forma. Bueno a cambio de eso acá en el Ecuador quiero miniaturizar para ver si podemos hacer música ecuatoriana. Este invento es de hace tres semanas no más (toca), es un sonido triste. También estoy inventando cachos, no para que se pongan cachos si no cachos musicales como ocarinas. Estoy exhibiendo todos los instrumentos, imagínese que actualmente hago esto y parece que estoy volviéndome loco. Todo les explico en el centro histórico en la calle sucre o donde quiera que me den un espacio para difundir esto.

Enseño a construir las medidas, enseño a interpretar, pero el chico que quiera aprender, ¿aprende no?, pero el que ha aprendido tiene que conseguirse un instrumento y si a mí me compran un instrumento pueden tener un mes de clase gratis, ¿se da cuenta? En estas épocas quién trabaja gratis, ahí no más se ve que mucha gente ha salido y mucha gente no quiere hacer nada por el país, yo sí pero no me dan oportunidad, no me dan espacios públicos. Ojala ya se pongan bien las cosas y salir adelante porque todo lo que yo he aprendido quiero enseñar, no importa donde, sea el oriente, sea Loja, Cuenca, Guayaquil, a mí no me importa porque todos somos Ecuador y si me llevan a México o Estados Unidos igual, pero solamente quiero enseñar lo ecuatoriano, no porque no sepa nada de Perú o de Bolivia, todo sé, desde Venezuela con un cuatro venezolano y también toco hasta un violín del norte argentino y mi música parece que fuera una grabadora en mi cabeza y como toco 28 instrumentos apenas, no toco mucho más, pero puedo hacer lo que pueda demostrar todo lo que hemos aprendido de lo que quiera y enseñar. Ojalá haya una oportunidad, en Cuenca me prometieron en la Universidad de Cuenca, pero cuento no más, en Macas que nunca he pensado estar, ahí si hubo oportunidad de enseñar en cinco colegios, y los cinco colegios se han reunido para formar un grupo, Cobamba se llama de Macas y a los cinco colegios les enseñe yo.

L: ¿Cuáles instrumentos son los que usted construye? Veo que en su mayoría son instrumentos de viento

A: Dulzainas, este invento que ni si quiera tiene nombre, el pingullo, los rondadores que están por ahí y en diferentes notas. Mire estos son carrizos hembra, hay 4 tipos de carrizo, carrizo macho, hembra, cocha es ese amarillo, y carrizo que viene desde san pablo a la orilla de la cocha es otro tipo de carrizo, pero parece que fueran igualitos, es el mismo modelo y ni siquiera cambia de nombre, solamente que conozco como carrizo cocha, hembra y macho. En Cuenca existe el carrizo hembra, yo he visto, ahí podríamos hacer malabares con instrumentos, pero cuando den la oportunidad de hacer algo yo estaré dispuesto a apoyar de esa forma, porque es necesario difundir de todo lo que se ha aprendido y casi nadie va a hacer porque, por ejemplo, Julio Jaramillo era un buen músico compañero mío, se murió solamente poniendo bastantes guaguas y yo no, yo estoy

queriendo enseñar a bastantes personas música y puedo hacerlo. También puedo tocar instrumentos de cuerda, toco mandolín, charango, violín, guitarra, lira, todo lo que es instrumentos de cuerda y toco eso y toco como potosino de Bolivia o toco como peruano o como ecuatoriano, depende de donde estoy, yo hago mi estilo de música (toca).

Estos instrumentos nunca se acaban, acá están otros instrumentos que se llaman pallas para otro tipo de melodía (toca), esto es para danzantes. Y estos se hacen una imitación en carrizo, me salieron demasiado buenos, es para exhibición en el centro de Quito y estas zamponas (toca). Utilizan los Kjarkas y todos los que son bolivianos.

L: Para finalizar me ayudaría con un mensaje para mis compañeros músicos que estamos preparándonos en la Universidad de Cuenca para poder difundir la música ecuatoriana.

A: Jóvenes traten de hacer algo bueno y positivo, pregunten al que mismo paso por esta etapa musical por ejemplo yo ya tengo mis 58 años y ojalá algún día pudiera ayudar en persona a recapacitar o capacitar a la gente que quiera aprender, a los jóvenes a los viejitos o a los guambas también que hay que capacitar a ellos para que por lo menos algún día digan esto aprendí y eso fue en la universidad o en el colegio. Muchachos tienen que seguir adelante porque tenemos muchas cosas que hacer y en estos dos años he formado como 5 grupos en una sola provincia, podemos en 2 o 3 años formar 20 grupos en cualquier provincia y un saludo muy especial muy cordial a todos los jóvenes, traten de hacer algo mejor, tengamos los celulares también el internet, pero no utilicemos eso porque son comercios internacionales y quieren que el amigo que utiliza eso muera bobo sin aprender nada, hagamos algo, aunque sea cortemos calitubo, pero todo podemos enseñar. Gracias y con su apoyo seguiremos difundiendo y cultivando la música, no solo de Ecuador si no que, a nivel andino, eso tratemos de proyectar si es que alguna vez tratan de hacer algún taller me pueden invitar, yo estoy dispuesto a contestar 24 horas porque yo estoy dispuesto a enseñar de lo que aprendí yo y de lo que estoy difundiendo a todo el mundo. Muchas gracias compañeros, amigos, jóvenes, chicos, a trabajar se ha dicho, culturalmente tenemos que sacar algo, un invento suyo de una comunidad, aunque sea de Cuenca, de Guayaquil, inventemos algo para hacer sonido, como esto que estoy haciendo, tratemos de seguir haciendo música ecuatoriana, eso es lo que quiero para todos ustedes y muchas gracias, me llamo don Alfonso Cachiguango soy del instituto ecuatoriano de patrimonio de la sociedad de autores y soy profesor honorario de la universidad andina Simón Bolívar, director del grupo Ñanda Mañachi, hasta wachiman, secretario, compositor, arreglista, ya mejor no digo nada ya. Hasta una próxima y nos vemos, chao chao.

L: Muchas gracias