

# UCUENCA

## Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Análisis de las composiciones de músicos cañaris del siglo XX: José María Guamán Pichazaca, José Santiago Guamán Pichazaca y Pedro Pichazaca Mayancela**


Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales

**Autor:**

José Luis Parra Pastuisaca

**Director:**

Jannet Emperatriz Alvarado Delgado

ORCID:  0000-0002-0705-0153

**Cuenca, Ecuador**

2023-09-29

## Resumen

El presente proyecto de titulación denominado “Análisis de las composiciones de músicos cañaris del siglo XX: José María Guamán Pichazaca, José Santiago Guamán Pichazaca y Pedro Pichazaca Mayancela”, tiene por objetivo recuperar y seleccionar las composiciones de los músicos antes mencionados para su puesta en valor. Además, se realizó la transcripción y el análisis aproximado de las obras musicales compuestas por los músicos autóctonos cañaris; ya que, existe información limitada acerca de las investigaciones de músicos y constructores de instrumentos de la cultura cañari de la comunidad de Quilloac del Cantón Cañar. De la misma manera, también se observa una falta de reseñas que identifiquen a los autores de los temas o ritmos musicales contemporáneos en la mencionada comunidad. Las técnicas de investigación, se basaron en entrevistas y revisiones bibliográficas. Además, se adoptó la metodología etnomusicológica de Grebe (1976), la cual considera el objeto, métodos y técnicas propias de la investigación etnomusicológica. El resultado final consistió en la elaboración de un informe detallado sobre los análisis compositivos de los músicos cañaris. Desde un enfoque aproximado, se abordaron aspectos que incluyen formas musicales, análisis melódico, rítmico e instrumentación, presentados a través de una partitura musical. Este trabajo concluye que el análisis y la transcripción de ritmos autóctonos son factibles y sumamente necesarios. En la actualidad, la tecnología proporciona diversas facilidades como herramienta para registrar las melodías nativas cañaris en su contexto sociocultural

*Palabras clave:* Cultura cañari, ritmos cañaris, compositores, análisis musical

### Abstract

The present project of qualification called, "Analysis of the Compositions of the cañari Musicians of the 20th Century: José María Guamán Pichazaca, José Santiago Guamán Pichazaca, and Pedro Pichazaca Mayancela", aims to recover and select the compositions of the aforementioned musicians for their enhancement. In addition, the transcription and approximate analysis of the musical works composed by the autochthonous cañari musicians were carried out; since there is little information about the investigations of musicians and instrument makers of the cañari culture of the Quilloac community of the Cañar Canton. In the same way, there is a shortage of reviews that show the authors of the themes or musical rhythms that currently exist in the aforementioned community. The research techniques used are based on interviews, literature reviews, and Grebe's (1976) ethnomusicological methodology, which takes into account the object, methods, and techniques of ethnomusicological research. As a final result, we can mention that a detailed report of the compositional analysis of the cañaris musicians was obtained, in which aspects of musical forms, melodic, rhythmic, and instrumentation analysis are approached from an approximate point through a musical score. In this work, it is determined that the possibilities for the analysis and transcription of autochthonous rhythms are feasible and very necessary, taking into account that, at present, technology allows different facilities as a tool to record the native cañaris melodies within their sociocultural context.

*Keywords:* cañari culture, cañari rhythms, composers, musical analysis

## Índice de contenido

Resumen.....	2
Abstract.....	3
Dedicatoria.....	11
Agradecimiento.....	12
Introducción.....	13
Capítulo 1.....	15
La nación cañari.....	15
1.1 Las Mitologías del origen de los cañaris.....	16
1.1.1 El Mito del diluvio.....	17
1.1.2 El Mito de la Serpiente o Leoquina.....	18
1.2 Cosmovisión cañari.....	19
1.3 Lámina de Chordeleg.....	20
1.4 Música cañari.....	21
1.5 Sistema musical cañari.....	23
1.6 Instrumentos musicales de los cañaris.....	24
1.6.1 Wankar (Bombo).....	24
1.6.2 Tinya (caja o bombo pequeño).....	25
1.6.2.1 Alli balsa (parche derecho).....	26
1.6.2.2 Llukí balsa (parche izquierdo).....	27
1.6.3 El redoblante cañari.....	29
1.6.4 La bocina cañari.....	30
1.6.5 El wahayru y el pingullo cañari.....	31
1.6.6 Ruku pingullo cañari.....	32
1.6.7 Dulzaina cañari.....	32
1.6.8 La Quipa cañari.....	35
1.6.9 La Flauta cañari.....	37
1.6.10 Sonajeros de metal.....	37
1.6.11 Las chajchas.....	38
1.7 Ritmos cañaris.....	39
1.7.1 El Sanjuanito cañari.....	39
1.7.2 El Yumbo cañari.....	40
1.7.3 El ritmo Autóctono “KAÑARI”.....	41



1.7.3.1 El kinray ñan (camino horizontal) .....	41
1.7.3.2 El kuchunchi (matrimonio cañari) .....	41
1.7.4 Ritmo de wankar autóctono cañari .....	42
1.7.5 Ritmo cañari chikutishka variación 1 .....	42
1.7.6 Ritmo cañari chikutiashka variación 2 .....	43
1.8 Contexto Etnográfico Musical de los cañaris .....	43
1.9 Instrumentación musical de los cañaris .....	44
Capítulo 2.....	45
Metodología de transcripción y análisis musical .....	45
2.1 Melodía del Epitafio de Seikilos, transcrita a notación moderna.....	45
2.2 El método de terreno .....	46
2.2.1 Técnicas de Terreno: Aspectos Humanos .....	46
2.2.2 Técnicas de Terreno: Aspectos Tecnológicos .....	46
2.4 Metodología del análisis musical.....	47
2.5 Descripción del enfoque.....	48
2.6 Descripción de las fases de análisis.....	49
2.6.1 Análisis de la forma .....	49
2.6.2 Análisis melódico.....	49
2.6.3 Análisis armónico .....	49
2.6.4 Análisis rítmico .....	49
2.6.5 Análisis de instrumentación: .....	49
2.6.6 Análisis psicosocial musical.....	50
Capítulo 3.....	51
Biografías, contextos sociales y Análisis de las composiciones de los músicos cañaris del siglo XX .....	51
3.1 Biografía del primer autor José María Guamán Pichazaca.....	51
3.1.1 Contexto social del primer autor José María Guamán Pichazaca.....	53
3.1.2 Análisis de la obra Ya está previsto (Ñami tukuy allichishka) de José María Guamán Pichazaca .....	54
3.1.3 Tabla de Análisis de la obra musical “Ya está previsto” .....	58
3.2 Biografía del segundo autor José Santiago Guamán Pichazaca .....	72
3.2.1 Contexto social del segundo autor José Santiago Guamán Pichazaca .....	72
3.2.2 Análisis de la obra Quilloac Runa de José Santiago Guamán Pichazaca.....	74

3.2.3 Tabla de análisis de la obra musical Quilloac Runa .....	77
3.3 Biografía del tercer autor Pedro Pichazaca Mayancela .....	91
3.3.1 Contexto social de Pedro Pichazaca Mayancela.....	91
3.3.2 Análisis de la obra Kinray Ñan de Pedro Pichazaca Mayancela.....	93
3.3.3 Análisis de la obra musical Kinray Ñan .....	97
Conclusiones.....	106
Recomendaciones.....	107
Referencias .....	108
Anexos .....	111

## Índice de figuras

Figura 1.....	16
Cerro Narrío considerado cementerio y centro de artesanía cerámica de los cañaris .....	16
Figura 2.....	17
Las guacamayas y el origen de los cañaris .....	17
Figura 3.....	18
Las Guacamayas .....	18
Figura 4.....	19
Laguna de Culebrillas.....	19
Figura 5.....	20
Faja de Labor (LABOR CHUMBI).....	20
Figura 6.....	21
Lámina de Chordeleg .....	21
Figura 7.....	23
Agrupación Ñukanchi Kawsay .....	23
Figura 8.....	25
Mama Danza y Wawa Danza cañari.....	25
Figura 9.....	26
Lalay Vida-Carnaval cañari .....	26
Figura 10.....	28
Tinya (caja o bombo pequeño de los cañaris, parche izquierdo) .....	28
Figura 11.....	28
Indumentaria del Pawkar Raymi cañari junto con las tinyas .....	28
Figura 12.....	29
El redoblante cañari .....	29
Figura 13.....	30
Juan Doncón bocinero de la comunidad de kuchukun.....	30
Figura 14.....	31
La Bocina turu .....	31
Figura 15.....	31
El wahayru y el pingullo cañari .....	31
Figura 16.....	32
Ruku pingullo cañari.....	32

Figura 17.....	33
Escaramuzas en la fiesta de San Antonio de Padua Jundu Cucho .....	33
Figura 18.....	34
Clemente Tenezaca .....	34
Figura 19.....	35
La dulzaina (chirimía) .....	35
Figura 20.....	36
La Quipa en la Cultura cañari.....	36
Figura 21.....	36
Kuri Inti, músico cañari ejecutando la kipa.....	36
Figura 22.....	37
Flauta cañari .....	37
Figura 23.....	38
Sonajeros de metal .....	38
Figura 24.....	39
Chajchas, sonajero de uñas de las patas de cabra .....	39
Figura 25.....	40
Sanjuanito cañari.....	40
Figura 26.....	40
Yumbo cañari .....	40
Figura 27.....	42
Ritmo autóctono del wankar cañari .....	42
Figura 28.....	42
Ritmo cañari chikutiashka variación 1.....	42
Figura 29.....	43
Ritmo cañari chikutiashka variación 2.....	43
Figura 30.....	44
Música cañari .....	44
Figura 31.....	45
La melodía del epitafio de Sículo.....	45
Figura 32.....	52
José María Guamán Pichazaca.....	52
Figura 33.....	54

José María Guamán Pichazaca.....	54
Figura 34.....	65
Instrumentos membranófonos de José Guamán Chuma.....	65
Figura 35.....	66
Flautas cañaris de Forma Horizontal de José Guamán Chuma.....	66
Figura 36.....	67
Primera flauta de sonido agudo.....	67
Figura 37.....	67
Segunda flauta de sonido grave.....	67
Figura 38.....	69
José María Guamán Chuma.....	69
Figura 39.....	70
Kuchunchi cañari (Matrimonio cañari) .....	70
Figura 40.....	71
La contradanza cañari.....	71
Figura 41.....	74
Figura 42.....	84
Violín.....	84
Figura 43.....	85
Flautas cañaris.....	85
Figura 44.....	86
Flauta de sonido agudo.....	86
Figura 45.....	86
Flauta de sonido grave.....	86
Figura 46.....	93
Pedro Pichazaca Mayancela .....	93
Figura 47.....	103
Instrumentos membranófonos.....	103

## Índice de tablas

Tabla 1 Análisis de la obra musical <i>Ya está previsto</i> .....	58
Tabla 2 Análisis de la obra musical <i>Quilloac Runa</i> .....	77
Tabla 3 Análisis de la obra musical <i>Kinray Ñan</i> .....	97

### **Dedicatoria**

Dedico este trabajo a toda mi familia por acompañarme siempre en cada uno de los proyectos de mi vida, especialmente dedico a mis hijos José Parra, Leonel Parra y Toa Kaia Parra, quienes son mi razón de vida y mayor motivo para seguir con mis estudios. También está dedicado a mi esposa Toa Pichizaca, quien ha estado cerca de mí para brindarme su apoyo incondicional en todos los momentos de mi vida, además dedico a mi mamá María Teresa Pastuisaca Gómez por sus consejos para ser un buen ser humano y por brindarme su apoyo de distintas maneras, por último, a mi padre Manuel Velasco Parra por haberme enseñado valores y el trabajo constante, que hoy desde el mundo de ángeles y difuntos con la bendición de Dios, pido que siempre guíe mi camino.

### **Agradecimiento**

Agradezco a Dios por permitirme vivir en este mundo tan maravilloso, a Pachamama por brindarme toda la riqueza transformada en complemento para la vida. Agradezco a mis hijos José, Leonel y Toa Kaia Parra, a mi esposa Toa Mercedes Pichizaca Chimbaina, a mi mamá Teresa Pastuisaca y a toda mi familia por brindarme su apoyo absoluto en este camino tan bonito de la educación. Agradezco a todos los docentes de la facultad de Artes Musicales por compartir sus conocimientos, de manera especial a la PhD. Jannet Alvarado, tutora de mi proyecto de titulación, por guiar con su vasto conocimiento. A mis amigos con quienes compartimos aulas, conocimientos y momentos especiales que lo recordaré siempre.



## Introducción

La nación cañari es una de las culturas más importantes del Ecuador, según Garzón (2012) “la génesis cañari parte desde el periodo Formativo Tardío con 2.000 años a. C. de antigüedad” (p. 17). Aproximadamente desde mediados del siglo XX la música y la danza cañari han mantenido un proceso más evidente en el ámbito cultural con músicos académicos, así como también a través de la fusión de ritmos. En la cultura cañari existe un sinnúmero de obras y ritmos, sin embargo, hay pocas transcripciones recuperadas de los autóctonos, así como compositores pocas aproximaciones teóricas desde la Antropología de la Música. El objetivo general de este estudio es recuperar y seleccionar las composiciones de los músicos José María Guamán Pichazaca, José Santiago Guamán Pichazaca y Pedro Pichazaca Mayancela para su puesta en valor. Y los objetivos específicos están referidos a conocer el ritmo utilizado por cada compositor para comprender las técnicas de composición de la música cañari. Transcribir los diferentes ritmos y melodías del ritmo cañari de las obras seleccionadas. Analizar las obras transcritas y sus contextos culturales. El enfoque prioritario de este trabajo es la recuperación y transcripción de los diversos ritmos y melodías cañaris presentes en las obras seleccionadas de los músicos autóctonos José María Guamán Pichazaca, José Santiago Guamán Pichazaca y Pedro Pichazaca Mayancela, en conexión con su cultura.

En el transcurso de este proyecto, se optó por emplear el método cualitativo, que posibilita la recopilación de información mediante entrevistas. Esto permite comprender las técnicas de composición autóctonas *in situ* de cada uno de los autores involucrados en el proyecto. Asimismo, la investigación es de diseño etnográfico, puesto que ha proporcionado diferentes saberes en cuanto a las manifestaciones autóctonas cañaris y acerca de su contexto sociocultural. Además, la investigación tiene un alcance descriptivo, ya que permite registrar las obras musicales y las costumbres o prácticas tradicionales de los tres músicos cañaris pertenecientes a la comunidad de Quilloac. Entre los resultados más destacados, se destaca la obtención de un informe detallado sobre los análisis compositivos realizados a los músicos cañaris. Estos análisis se abordaron desde una perspectiva aproximada, utilizando técnicas propias del análisis de la música occidental. Además, se profundizó en aspectos como la instrumentación, las formas musicales, así como los análisis melódico y rítmico. Dentro del aspecto etnomusicológico, se aplicó técnicas de encuesta no estructurada a cada uno de los músicos para evidenciar la autenticidad de las obras. Es así, que la investigación se estructuró en tres capítulos.

El Capítulo 1 comprende la indagación de los rasgos étnicos de la cultura cañari y su contexto etnográfico. Además, se menciona la historia, la cosmovisión andina y la mitología del origen de los cañaris.

En el Capítulo 2 se abordan la conceptualización de la metodología sobre análisis musical y transcripción. Además, se planteó encuestas no estructuradas para conseguir información de los nativos cañaris. Como referencia de las formas de transcripción se detallan los conceptos señalados por Adler (2006).

El Capítulo 3 de este trabajo investigativo se enfoca en la revisión de la biografía de cada músico. Además, se realizó el proceso de análisis de las obras elegidas de cada autor y se conceptualizó cada uno de los temas referentes a la estructura musical. También se evidenciaron las técnicas de transcripción musical en partituras, teniendo en cuenta la disponibilidad de la tecnología y la colaboración oportuna de los músicos autóctonos cañaris.

## Capítulo 1

### La nación cañari

Los cañaris conforman una nación organizada, y se considera una de las culturas más importantes del Ecuador hasta la actualidad. Posee su propia cosmovisión que explica las interpretaciones de la realidad de sus entornos naturales. Además, han sido influenciados por incas y españoles en lo que se refiere al sistema social, económico y cultural. Según la Biblioteca Campesina (1996), data el asentamiento de los cañaris desde el periodo formativo temprano (3.500 a 1500 a. C., Paleolítico y Mesolítico), para algunos cronistas, en estas épocas aún no se conocían metales ni tejidos de lana, usaban piedras como instrumento y rendían culto a la fertilidad. “En cañar existen restos en Pilaloma (Ingapirca), Sigsig, Chordeleg, muy anteriores a la ocupación propiamente cañari de la zona” (Los Cañaris 2, 1996, p. 22)

Por otra parte, Garzón (2012) afirma lo siguiente:

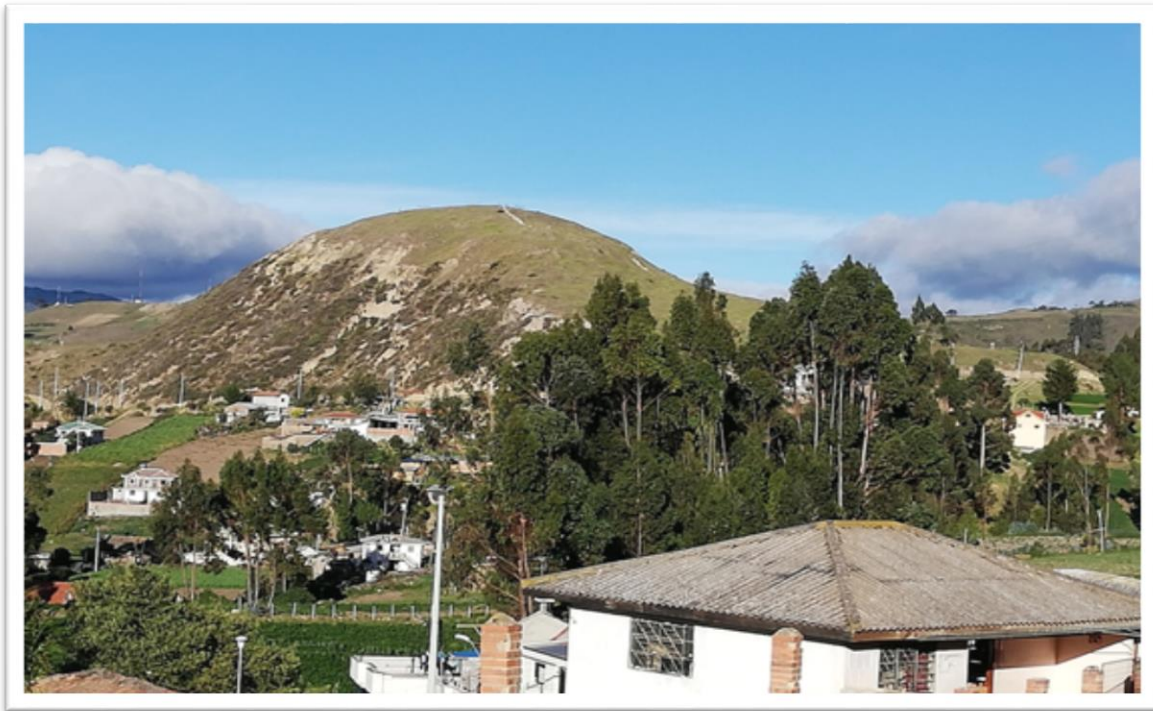
La génesis cañari parte desde el periodo formativo tardío con 2000 años a. C. de antigüedad, tal como lo demuestran las primeras evidencias culturales materiales encontradas en los sitios de Chaullabamba por Max Uhle – 1920, en Cerro Narrío, por D. Collier y J. Murra – 1942, y en otros lugares como Monjas Huaico, Tomebamba, Pirincay y Paute, que fueron estudiados por Wendell Bennett, y K. Olsen.

De acuerdo con las últimas investigaciones arqueológicas realizadas en el cantón Cañar, en el cerro Narrío se ha encontrado una nueva tradición de objetos líticos, los resultados de los análisis demuestran que la cultura cañari está asociada con una tradición cultural muy antigua, lo que deja entrever que posiblemente se dio un proceso de evolución y ascensión social *in situ*. (pp 17-33)

Entonces podemos deducir, a base de algunos cronistas e investigadores, como menciona Garzón (2012), que la nación cañari se formaría desde hace aproximadamente 3000 años a. C. con sus primeros grupos primigenios paleo indio, juntamente con los componentes humanos provenientes de la región oriental, costa y del norte del Ecuador, que con el tiempo se fueron integrando en diferentes periodos de la prehistoria regional.

**Figura 1.**

*Cerro Narrío considerado cementerio y centro de artesanía cerámica de los cañaris*



Fuente: Fotografía del autor.

### **1.1 Las Mitologías del origen de los cañaris**

Las sociedades y pueblos conformados y organizados tanto en el área andina como mesoamericana han creado sus propios mitos como un medio de resaltar los recursos de identificación y estructuración sociopolítica y religiosa. Los mitos derivan de sociedades culturales como un eco que transmite la estructura que a veces se legitima. Los cañaris, al igual que otras culturas prehispánicas, crearon mitos complejos basándose en sistemas de simbología, por este medio tratan de explicar su origen mítico, socio-religioso, así como su proceso de asentamiento cultural y la organización política (Garzón, 2012). Robles (como se citó en Garzón, 2012) piensa que “los cañaris son grandes agoreros y hechiceros, lo que permite suponer que en la nación cañari iba consolidándose la casta sacerdotal, como en otras culturas (maya, caldea, asiria y egipcia)”. (p. 35). De varias mitologías que revelan el origen de los cañaris, podemos citar dos de los mitos importantes de los cañaris: El mito del Diluvio, y el mito de la serpiente o Leoquina.

**Figura 2.**

*Las guacamayas y el origen de los cañaris*



*Nota.* Adaptado de *Las guacamayas y el origen de los cañaris* [Fotografía], por Sur Milenario, cultura y tradición Andina, 2016, (<https://surmilenario.blogspot.com/2016/10/v-behaviorurldefaultvml.html>).

### 1.1.1 El Mito del diluvio

Según Smithsonian y la Dirección Provincial de Educación Intercultural Bilingüe del Cañar (2009), la guacamaya es el principal tótem cañari, que tiene relación con la mitología del diluvio universal de los pueblos cañaris que sobrevivieron con su ayuda. El mito del diluvio hace referencia a la gran inundación, en tiempos de Pachakutik, tras este suceso los habitantes de la nación cañari perecieron. Solo dos hermanos sobrevivieron, Ataoropangui y Cusicayo quienes pudieron salvarse refugiándose en la montaña sagrada de Guasano-Huacayñan, en este cerro sagrado encontraron una cueva especie de albergue en donde pudieron guarecerse, alimentándose de raíces y plantas naturales de la zona. Tras el diluvio los hermanos Cusicayos salieron en busca de alimento, pero al regresar se llevaron una gran sorpresa, se encontraron con alimentos servidos en forma de pampa mesa y cántaros de chicha de maíz. Comieron, bebieron y agradecieron a Pachamama (madre naturaleza), pero no sabían quién los había traído. Al día siguiente al regresar se encontraron nuevamente con la misma ración de alimento, por lo que decidieron averiguar quién los estaba proporcionando con tanta generosidad, los hermanos Cusicayos decidieron separarse como estrategia, el hermano mayor se quedó en la cueva mientras que el hermano menor salió en busca de más alimento como un día común, el hermano

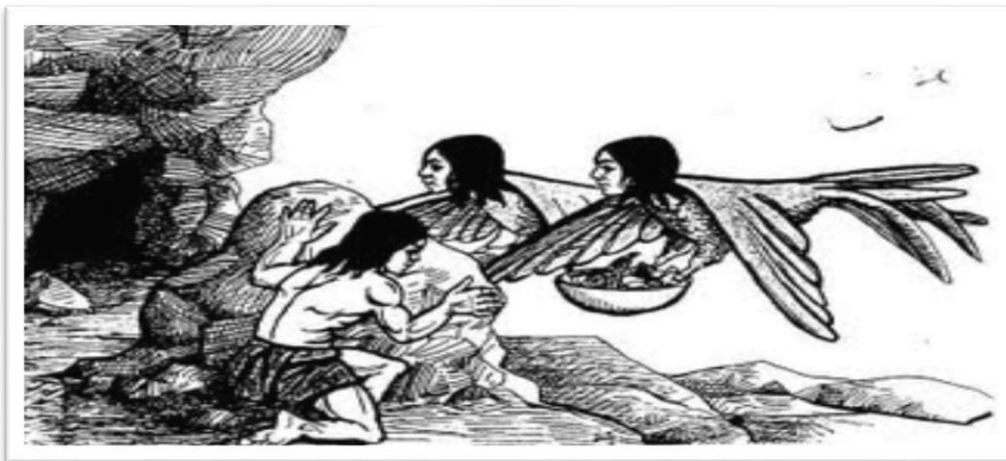


mayor acechaba para descubrir el enigma, en ese momento aparecen dos hermosas guacamayas con rostro de mujer y vestidas con trajes hermosos como los que utilizan las mujeres cañaris en la actualidad, en sus manos llevaban alimentos, cuando el hermano mayor quiso apoderarse de ellas salieron huyendo, sucedió lo mismo al día siguiente, pero al tercer día decidió quedarse el hermano menor y logró capturar a la guacamaya menor.

El mito revela que se casaron y tuvieron seis hijos, tres varones y tres mujeres, siendo éste el origen de los bravos cañaris. Según José María Guamán Pichahazaca uno de los músicos entrevistados, menciona que las Guacamayas habitaban en Quillu Huayku (quebrada amarilla) hoy conocido como el sector San Nicolas perteneciente a la comunidad de Quilloac<sup>1</sup>.

### Figura 3.

*Las Guacamayas*



*Nota.* Adaptado de *Las guacamayas y el origen de los cañaris* [Fotografía], por Sur Milenario, cultura y tradición Andina, 2016, (<https://surmilenario.blogspot.com/2016/10/v-behaviorurldefaultvmlo.html>).

#### 1.1.2 El Mito de la Serpiente o Leoquina

Otro de los mitos que se transmite de generación en generación por medio de la tradición oral, es del Amaru (serpiente) que relata el origen de los cañaris desde la visión totémica y sagrada, considerado progenitor de la nación cañari (Garzón, 2012). Según López (2004) esta mitología, tal vez se trasladó con la migración desde la costa o la Amazonía, probablemente de los habitantes primitivos que rendían culto a animales, plantas y objetos animados, ya que en la actualidad no existe serpientes en la comunidad cañari, lo que sí podemos resaltar es la laguna

---

<sup>1</sup> J. M. Guamán Pichazaca, *comunicación personal*, 7 de enero de 2021.

de culebrillas la cual tiene una estrecha relación con la nación cañari. Además, López (2004) menciona que los cañaris de Hatun Cañar relacionan la laguna, con culebrillas, mientras que los de Cañaribamba con Leoquina. Garzón (2012) menciona que los cañaris rendían culto arrojando objetos de valor como oro y plata a lagunas. Según la leyenda, el progenitor y fundador de la nación cañari se convirtió en una enorme serpiente, se sumergió en la laguna y no ha vuelto a aparecer nunca más. Tres lagunas están relacionadas según la mitología cañari: “la laguna de Culebrillas en el Cantón Cañar, la laguna de Jacarín en el cantón Déleg, y la laguna Buza, ubicada en el cantón San Fernando, en el sector sur occidente de la provincia de del Azuay” (Garzón, 2012, pág. 41)

#### Figura 4.

*Laguna de Culebrillas*



*Nota.* Adaptado de *El Mito del URCU-YAYA* [Fotografía], por Revista Cuenca Ilustre-Ecuador, 2014, Patricio Miller (<https://patomiller.wordpress.com/2014/10/04/el-mito-del-urcu-yaya/>).

### 1.2 Cosmovisión cañari

La cosmovisión de los cañaris se constituye arqueológicamente desde el periodo tardío (Integración), cuando bautizaron la cerámica del valle de Cañar como cerro Narrío Tardío y Cashaloma (500 d. de C.- 1535) (Garzón, 2012). Según la Biblioteca Campesina (Los Cañaris 2, 1996) a raíz de estudios y referencias etnohistóricas los cañaris aparecen como un pueblo organizado, valiente; de habitantes afables y bien aguerridos. Su cosmovisión es rica en todo sentido, ya que los cañaris consideraban a la madre naturaleza (Pachamama) como un solo

elemento, siendo éste como un inmenso seno materno dentro del cual se desenvuelve la vida humana. También era considerado como la matriz del agua, que todo lo anima y revive, diosa de la fecundidad de la que toda brota. Los cañaris se consideran hijos de la tierra, tienen mucho respeto cuando trabajan en ella, siempre piden permiso para la realización de mingas y cultivos, para que la Pachamama provea buenas cosechas, por medio de ceremonias rituales de carácter agrícola y sacral, con música y danza; además sacrifican animales para ofrendar derramando su sangre en las cuatro esquinas de la cementera, esta actividad es conocida como el ritual de gallo pitina, como una forma de pago a la Pachamama agradeciendo por su fertilidad. Para los cañaris, el maíz fue una auténtica divinidad que se relacionaba con los cultos agrícolas, se elaboraba chicha para realizar ceremonias que la brindaban con hospitalidad. Es importante también mencionar que “En la cultura cañari la faja es una prenda especial, puesto que es un registro iconográfico de la vida de los cañaris, ya que en ella se inscriben figuras que representan la cosmovisión cañari sobre el entorno” (Dipeib Cañar y Smith Sonian, 2009, p. 97).

### Figura 5.

*Faja de Labor (LABOR CHUMBI)*



*Nota.* Adaptado de *La Nación Cañari y sus expresiones culturales* (p. 97), por Smithsonian y Dipeib Cañar, s.f.

### 1.3 Lámina de Chordeleg

En el libro *Los Cañaris 2* (1996), se afirma lo siguiente:

La Lámina de Chordeleg llamada también la “Lámina de Patecte” se trata de un objeto encontrada en Chordeleg perteneciente a la cultura Narrío: una pieza de madera de



chonta que servía de marco a una plancha de oro macizo con figuras en alto relieve y piedras preciosas.

Para algunos investigadores es un símbolo que encierra el origen y cosmovisión de los cañaris, además para otros cronistas se trata de una representación simbólica de la luna como un sistema de calendario lunar, religioso y festivo para la conmemoración de las celebraciones religiosas.

La lengua en forma de Amaru (culebra), en forma circular representa el mes lunar, con dos periodos de trece días (conforme al calendario maya), el rostro vertical representa la tierra y el superior la luna, señalando las diversas posiciones de la luna con respecto a la tierra (13 días al occidente, 13 al oriente y 4 invisibles), indicadas en el brazo izquierdo; las diversas figuras de la lámina completan los distintos elementos de este calendario. (p. 21)

### Figura 6.

*Lámina de Chordeleg*



*Nota.* Adaptado de *En búsqueda de la Patecte de Oro* [Fotografía], por Gad Municipal de Chordeleg, 2020, (<https://m.facebook.com/GADChordeleg/photos/a.1441725286000374/1441725306000372/>).

### 1.4 Música cañari

La música como la conocemos en la actualidad tuvo sus inicios aproximadamente desde la época primitiva mediante las manifestaciones sonoras de nuestros antepasados. Los habitantes nativos emitían fonemas de los sonidos de la naturaleza, los pájaros, la lluvia, el trueno, las semillas, los

ríos y la voz humana. La música cañari fue evolucionando por medio de las ceremonias y regocijos en donde utilizaban fonemas como una forma de necesidad de comunicación que poco a poco fue tomando mayor sentido. Según los restos arqueológicos, los cañaris practicaban la música en sus inicios, entonaban grandes caracoles en forma de quipa, bocinas de cuernos de animales y cascabeles en forma de sonajas; este arte estaba ligado al ciclo agrícola, humano y religioso (Jara, 2013).

En la historia de la música cañari los habitantes imitaban el sonido de la naturaleza, pero con el tiempo fue evolucionando a través de la interpretación de cantos sagrados que iban acompañados por instrumentos étnicos. La voz fue un medio de expresión importante en ese proceso de transformación de la música cañari; ya que por medio de cantos rendían culto agradeciendo a los dioses del cosmo celestial y a la naturaleza. Por ejemplo, rendirán culto al Taita Inti (Padre Sol), Mama Quilla (Madre Luna), Yaku (Agua), Nina (Fuego) y Wayra (Viento). La madre naturaleza para los cañaris fue muy sagrada, ya que proveía la vida, además los sonidos de todo el entorno de la naturaleza y la belleza de la mujer cañari fue una inspiración para crear melodías musicales (Pichisaca, 2011).

Los cañaris desde los inicios de la vida primitiva, como muchas de las otras culturas, tenían su propia historia en diferentes campos. Es evidente que los cañaris siempre mantenían respeto a la Pachamama, a quien adoraban para que las cosechas y el tiempo de prosperidad fuesen concebidos, realizaban ceremonias con canticos acompañados de instrumentos de huesos de aves como el cóndor, quipas, bocinas de cuernos de res, sonajas de semillas y ramas de algunas plantas medicinales. Además, la música cañari se ve resaltada en las ceremonias religiosas, rituales a la madre tierra como una forma de comunicación y relación con ella. En la actualidad la música cañari tiene su apogeo en ceremonias rituales del Killa Raymi (fiesta de la luna), Inti Raymi (fiesta del sol), Kapak Raymi (solsticio de invierno) y Pawkar Raymi (fiesta del florecimiento) que se celebran cada año, en donde los músicos cantan el Haway al ritmo de pingullos, quipas, bocinas, redoblantes y tinyas, acompañado de mujeres con vestimentas autóctonas que danzan al compás de la música cañari.

La música cañari se ha preservado hasta la actualidad por medio de la transmisión oral. Ya que los antiguos músicos cañaris no registraban en pentagramas ni realizaban transcripciones de sus composiciones. En la actualidad se puede solventar la dificultad antes mencionada mediante programas como el final que facilita una transcripción aproximada.

**Figura 7.**

*Agrupación Ñukanchi Kawsay*



*Nota.* Adaptado de *Ñukanchi Kawsay* [Fotografía], por Mark Pichi Q., 2019, (<https://images.app.goo.gl/QJ3R7Cc4QSkvygut5>).

### 1.5 Sistema musical cañari

En la música cañari no existía el sistema de afinación temperado. Es decir, no contaban con instrumentos musicales con una afinación determinada. “El sistema musical cañari se basa en la escala pentatónica y puede alcanzar diferentes alturas que se evidencia en los instrumentos de viento como las ocarinas, pinkullu y silbatos” (Aguayza, 2011).

El sistema musical de los cañaris sufrió cambios repentinos a raíz de dos invasiones territoriales: primero, con la llegada de los Incas entre los años 1450 -1532; segundo, con la invasión española en el año de 1492. Con la invasión de los Incas, en los pueblos cañaris surgieron nuevas formas culturales, además, desde aquel momento las costumbres y tradiciones se han complementado ya sea en la música, vestimenta, medicina, gastronomía, cerámica, arquitectura, cultivo, religión, entre otras. De esta forma la música cañari no desapareció, más bien se fusionó con las diferentes expresiones musicales de los conquistadores. Se mezclaron los instrumentos musicales de los cañaris, incas y españoles, éstos a su vez fueron utilizados por grandes Yachaks (sabios), para las ceremonias rituales como la sanación, purificación, siembra y cosecha.

Por otra parte, con la invasión española toda la riqueza cultural y los saberes ancestrales fueron violentados, los hispanos impusieron sus costumbres en los pueblos nativos cañaris, utilizando

como un arma de imposición la religión, cambiaron los lugares sagrados de los cañaris denominado Wakas (lugar sagrado) por iglesias e imágenes de santos y vírgenes, para que se rinda culto. Lo mismo sucedió con las grandes fiestas celebradas por los cañaris, cambiaron la forma autóctona de celebración por las fiestas españolas, solo con el propósito de dominación; un claro ejemplo en donde se puede palpar la imposición es el Inti Raymi de los cañaris que fue sustituido por el Corpus Christi. En el ámbito musical, los cañaris fueron obligados a aprender de la ejecución de instrumentos musicales europeos, además ordenaron que cantaran en idioma español y latín, para que puedan interpretar en todas las fiestas que ellos impusieron. Algunos de los instrumentos que hoy podemos reconocer son las guitarras y violines afinados con un sistema interválico occidental. Con el paso de los siglos los cañaris pudieron adaptarse a estos instrumentos, fusionando los propios y los ajenos.

## 1.6 Instrumentos musicales de los cañaris

El pueblo cañari no solo consiguió asimilar y crear sonidos musicales por medio de la imitación del canto de los pájaros, el murmullo del viento, sino que los cañaris fueron Hatun Yachak (grandes sabios) que aprovecharon sus conocimientos en la materia artística y construyeron sus propios instrumentos y melodías vocales que perduran hasta la actualidad, entre los instrumentos propios del pueblo cañari que podemos encontrar están:

1. **Membranófonos:** Huankar, tinya y el redoblante.
2. **Aerófonos:** Ruku pingullo, wahairo, bocina, dulzaina, flauta y quipa.
3. **Idiófonos:** Cascabeles o sonajeros y chajchas.

### 1.6.1 Wankar (Bombo)

Es un instrumento musical de los pueblos ancestrales, que en la cosmovisión andina tiene gran sentido medicinal y espiritual. Además, el wankar cañari se puede evidenciar en las coreografías de Mama Danza, este consiste en un ensamble de danzantes pares, vestidos con atuendos coloridos, en su mano portan una vara y en sus tobillos unos cascabeles que marcan el ritmo. Esta va acompañada del Taita cajero, quien ejecuta el wankar cargado en su espalda y con la mano derecha sostiene el pingullo, estas ceremonias se realizaban para comunicarse con las deidades en los diferentes tiempos como en Pawkar Raymi, Inti Raymi, Killa Raymi y Kapak Raymi. El wankar cañari tiene las siguientes características, (dimensión y posición) el cilindro o hueco está elaborado con madera y ambas bases están parchadas con cuero de res y en el parche inferior contiene una cuerda tensada. El wankar de los cañaris tiene diferentes tamaños

porque cada una cumple diferentes funciones (la circunferencia mide aproximadamente 140 cm y el ancho de la caja de resonancia mide un aproximado de 0,40 cm)

### Figura 8.

*Mama Danza y Wawa Danza cañari*



*Nota.* Adaptado de *Los Tundunchil: mama daza y wawa danza cañari* (p. 13) [Fotografía], por UNAE, 2021, (<http://repositorio.unae.edu.ec/handle/56000/1672>).

#### 1.6.2 Tinya (caja o bombo pequeño)

Es un instrumento de la familia de membranófonos, por lo general su tamaño es el más pequeño a comparación del wankar de la Mama Danza, éste es uno de los más importantes dentro de la cultura cañari porque los ancestros a través de ella se comunicaban con el Taita Apu o Taita carnaval, en forma de agradecimiento por el florecimiento de los cultivos. En la actualidad el instrumento tinya se sigue utilizando para acompañar rítmicamente los lalays cañaris, esta es una costumbre que se mantiene de generación en generación, cada año en el Pawkar Raymi el lunes de carnaval los habitantes de la comunidad de Quilloac elaboran este instrumento de la mejor manera y con los mejores materiales.

El tinya o caja es idéntico al wankar de la Mama Danza cañari, solo se diferencia en el tamaño, la circunferencia del aro tiene una media aproximada de 0,70 cm y el ancho de la caja de



resonancia mide aproximadamente 0,10 cm, por lo general esta medida tiende a variar porque los constructores buscan un sonido agradable y llamativo. Los aros de presión y la caja de resonancia son de madera y los aros delgados que sirven como soporte para la balsa son de ramas de rosas, para sostener y generar presión entre aros se utiliza la veta elaborada con piel de res y para ejecutar se utiliza un palillo de aproximadamente 0.30 cm. Partes constitutivas muy importantes de este instrumento son los parches, que se describen a continuación.

### Figura 9.

*Lalay Vida-Carnaval cañari*



*Nota.* Adaptado de UYARIK [Fotografía], por Wilson Solano, 2021, (<https://www.youtube.com/watch?v=ibPuQxRSxIw>).

#### 1.6.2.1 Alli balsa (parche derecho)

El parche derecho está compuesto por cuero de ovino, de preferencia se escoge la parte del cuello porque suele ser fuerte y resistente, desde nuestros abuelos se mantiene hasta la actualidad la costumbre de sacrificar a este animal, para conseguir su piel que será utilizada en la elaboración de la caja o bombo pequeño que es interpretado en el Pawkar Raymi (fiesta de carnaval), por los pueblos cañaris.

**Figura 1.**

*Tinya (caja o bombo pequeño de los cañaris, parche derecho)*



Fuente: Fotografía del autor.

**1.6.2.2. Lluki balsa (parche izquierdo)**

Según las costumbres de nuestros abuelos, para conseguir un sonido más fluido de la tinya, en comparación con el de otros carnavaleros, en algunas ocasiones se sacrificaba al puma (gato), ya que su piel era sumamente flexible y delgada, el sonido que se conseguía sobresalía en los encuentros con los contrincantes, quienes por medio del sonido ya reconocían al personaje y esto incitaba que se genere el Pukara o campo de batalla. Pero en la actualidad ya no se utiliza la piel de puma por respeto a la vida, se utiliza en los dos parches la piel de ovino o en otras ocasiones de emergencia se consigue cubrir con plástico más grueso que resista los dos días de carnaval. Además, el parche izquierdo lleva dos cuerdas tensadas en el medio para que produzca vibración en la balsa, el material de las cuerdas, según Manuel Velasco Parra Solano, se elabora de cerdas de la cola de caballo, así construían sus abuelos<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> M. V. Parra Solano, *comunicación personal*, 10 de febrero de 2020.

**Figura 10.**

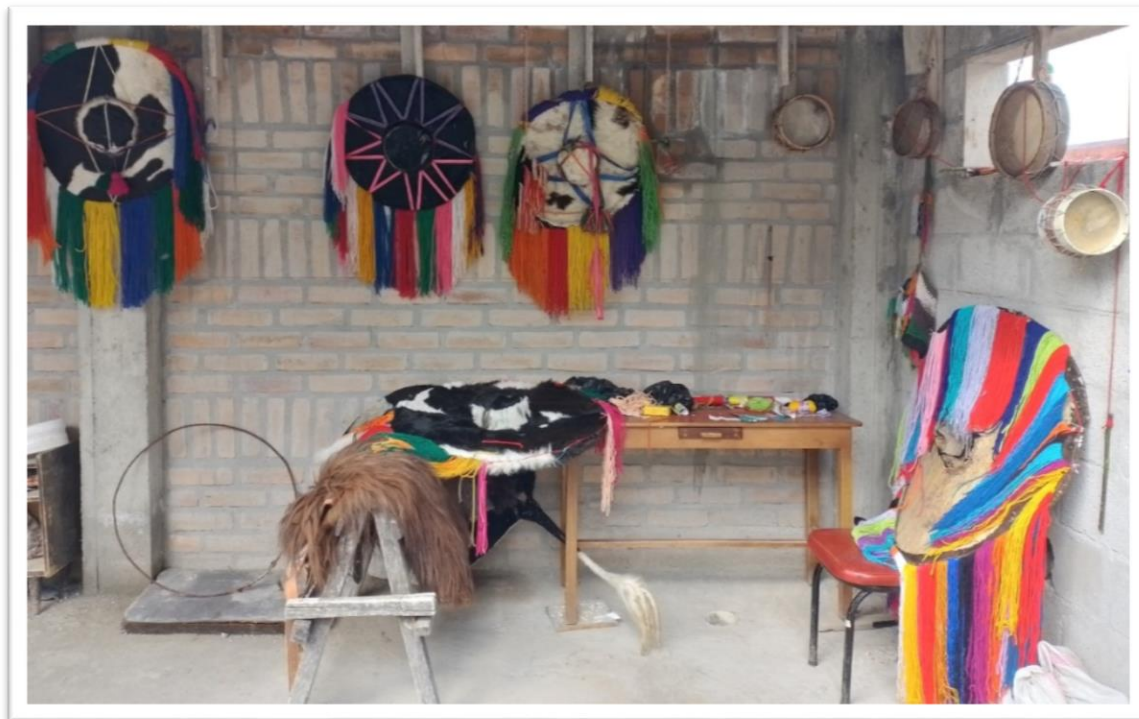
*Tinya (caja o bombo pequeño de los cañaris, parche izquierdo)*



Fuente: Fotografía del autor.

**Figura 11.**

*Indumentaria del Pawkar Raymi cañari junto con las tinyas*



Fuente: Fotografía del autor.



### 1.6.3 El redoblante cañari

El redoblante es otro de los instrumentos sobresalientes en la música cañari, y es parte de la familia de los membranófonos que se ejecutan en diferentes eventos culturales. En comparación al bombo y la tinya cañari, el redoblante tiene un tamaño intermedio y su aro mide aproximadamente 120 cm y el ancho de la caja de resonancia tiene una medida 0,20 cm. Los dos parches contienen piel de ovino, para sostener y generar presión entre aros se utiliza la veta elaborada con piel de res, en la actualidad se utiliza soguilla que reemplaza a la veta, también lleva en el centro del parche izquierdo dos cuerdas tensadas, estas son de cerdas de cola de caballo, los dos aros delgados que sirven de soporte de las balsas son de ramas de rosas; para ejecutar se utilizan dos palillos que miden aproximadamente 40 cm cada uno. Según la cosmovisión cañari, el redoblante se utiliza en las fiestas de cosecha, escaramuzas, danza Tucumán y la contradanza.

#### Figura 12.

*El redoblante cañari*



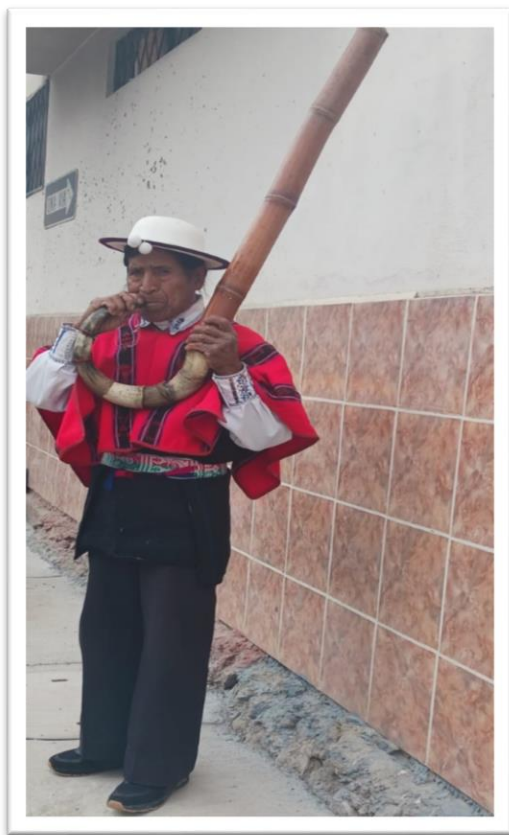
*Nota.* Adaptado de *Canto del Hahuay* [Fotografía], por Patricio Matute, 2012, (<https://images.app.goo.gl/447V8H2WBmAi9ZZo8>).

#### 1.6.4 La bocina turu cañari

La bocina turu es un instrumento muy importante dentro de la comunidad cañari, ya que éste es utilizado para realizar llamados de mingas, trabajos y reuniones colectivas, para que el comunicado llegue a cada uno de los receptores de diferentes sectores de la comunidad existen puntos estratégicos en donde se posesiona el bocinero para transmitir el mensaje, su función principal es la comunicación.

#### Figura 13.

*Juan Doncón bocinero de la comunidad de kuchukun*



Fuente: Fotografía del autor.

La bocina turu está elaborada con el cacho izquierdo de res y de caña de guadua o de guarú. Mide aproximadamente 1,50 cm, para ejecutar se requiere insuflar el aire a través de la columna del instrumento con una técnica de embocadura adecuada, semejante a la del saxofón, pero en vez de colocar en la parte central de los labios, la embocadura de la bocina se coloca al extremo derecho de los labios y se hace presión evitando la fuga del aire por los lados.

**Figura 14.***La Bocina turu*

*Nota.* Adaptado de *Memoria Musical del Ecuador* [Fotografía], por Pablo Guerrero Gutiérrez, 2010, (<https://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/06/desde-new-york-solicitan-la-partitura.html>).

### 1.6.5 El wahayru y el pingullo cañari

El wahayru y el pingullo son instrumentos de vientos muy antiguos, en la época de nuestros ancestros a pocos días del carnaval, realizaban preparativos para el lalay cañari, para elaborar este instrumento tan anhelado que lleva la melodía a la par con la caja en las noches de lunes y martes de carnaval, los habitantes de la localidad salían a lugares que hoy en día se conocen como Moras Machay, Culebrillas, Bueran, Jubal Pampa, Shayak Rumi y otros lugares donde descansaba el cóndor, aquí colocaban trampas para atrapar al cóndor. Es decir, que el wahayru y el pingullo se construían con los huesos del cóndor; con el fémur, el hueso más largo y ancho, se construía el wahayru con el fin de conseguir un sonido más grave en comparación al sonido del pingullo. Por otra parte, con la fíbula o las canillas, el hueso más corto y delgado, se construía el pingullo con un sonido más agudo en comparación al wahayru. Estos instrumentos son pentafónicos, contienen cuatro orificios de digitación y uno de insuflación.

**Figura 15.***El wahayru y el pingullo cañari***El wahayru****El pingullo**

*Nota.* Adaptado de *Fiesta mayor del Lalay cañari* [Fotografía], por Manuel Choro, 2020, (<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/34847>).

### 1.6.6 Ruku pingullo cañari

El ruku pingullo está elaborado de la caña de guadua, y mide aproximadamente 1,50 m y posee una embocadura de insuflación y no orificios de digitación. Cada año en la época del Pawkar Raymi los pukareros y los cuaresmeros realizaban pingullos con materiales más resistentes, porque en la noche del awka tuta (noche sin ley) este instrumento cumplía con la función melódica acompañado de la caja y el pingullo. El ruku pingullo también se utilizaba como un arma por su dimensión y resistencia en los campos de batalla (pukara), para la ejecución posee una boquilla por la que pasa el aire para emitir el sonido. Según la tradición oral de nuestros abuelos, estos instrumentos después de la batalla podían cambiar de dueño, quien se apoderaba tenía más experiencia en el canto y la lucha, por lo que se denominaba Taita Carnaval.

#### Figura 16.

*Ruku pingullo cañari*



*Nota.* Adaptado de *Fiesta mayor del Lalay cañari* [Fotografía], por Manuel Choro, 2020, (<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/34847>).

### 1.6.7 Dulzaina cañari

Según RAE (Real Academia Española) “El nombre proviene del francés antiguo chalemie, ‘instrumento musical de viento’ y esta, a su vez, del latín calamellus, (...) flauta de caña, fue de uso común en Europa desde el siglo XIII, y llevado a las colonias hispanoamericanas (...) a finales del siglo XV”. Según, María Teresa Pastuisaca Gómez, Síndica de San Antonio de Padua y madre de los hijos Manuel Velasco Parra Pastuisca y Segundo Antonio Parra Pastuisca, quienes fueron jinetes de la escaramuza, manifiesta que, a la chirimía se la conoce como dulzaina en la

comunidad de Quilloac. La dulzaina es un instrumento perteneciente a la familia de los aerófonos; dentro de la comunidad cañari este instrumento es muy sobresaliente en las fiestas tradicionales y religiosas. Cada año se celebra el Pase de Santos por parte de los devotos, algunos de los eventos religiosos que se realizan en la comunidad son el pase de Señor de la Justicia, San Antonio de Padua y Señor de Belén. La dulzaina es utilizada desde el inicio de la fiesta, pero los sacerdotes lo contratan al dulzainero justamente para el día de las escaramuzas (son un conjunto de ocho jinetes con vestimentas coloridas), en donde los denominados guías o jinetes, personajes que montados en sus briosos caballos con las mejores monturas, realizan movimientos rítmicos dibujando en la tierra diferentes figuras que se denomina labores tales como: Figura Cuatro, Juana Bonita, Yanga Venada, Oso Manso, Venada Extranjera, Curiquingue, María Rosa, Rosa Blanca, Flor de Malva, Venada de Cuatro Tukllas, Cruz, Torito, Mula, Marcha y por último se realiza la labor de la Recogida, que constituye el cierre de la escaramuza.

De los ocho jinetes existe un personaje denominado guía mayor a quien se le conoce como líder de la escaramuza, este personaje se encarga de realizar la labor de recoger a los jinetes uno por uno, en el transcurso del juego o labor, los demás al ritmo de la dulzaina y el redoblante van formando fila hasta reunirse toda la escaramuza.

### **Figura 17.**

*Escaramuzas en la fiesta de San Antonio de Padua Jundu Cucho*



Fuente: Fotografía del autor.

**Figura 18.**

*Clemente Tenezaca*



*Nota.* Adaptado de *Municipio de Cañar* [Fotografía], por Gadid Cañar, 2020, (<https://m.facebook.com/gadicanar/posts/2723190854562102/>).

Referente a las características morfológicas de la chirimía o dulzaina, Garzón (1994) afirma:

De la muestra que logramos obtener, en una investigación de campo, con el señor Manuel Adolfo Sigua Pérez, en Baños Ensayagna (Cuenca), intérprete de chirimía, se pudo observar que, la que posee, es trabajada en madera de Tulapa; hay datos de que se fabrican también en güayacán y en madera de cedro, la embocadura es hecha de casquete de bala, soldada a una antigua moneda de 5 centavos de sucre y las lengüetas son de carrizo que crece en las orillas del río Tomebamba. (p. 110)

Para Ortiz (2013), la “Chirimía: se refiere a un aerófono de forma cónica de unos 28 cm de largo, es de madera y parte de su embocadura se fabricaba de plata o metal, posee dos lengüetas generalmente de caña guadua” (p. 176), la ejecución de este instrumento es idéntico al del oboe. Se coloca la caña en los labios, dejando aproximadamente un centímetro y medio de paleta como apoyo en el labio inferior, luego se forma una “O” con los labios hacia dentro cubriendo los dientes.



**Figura 19.**

*La dulzaina (chirimía)*



*Nota.* Adaptado de *Cultura cañari* [Fotografía], por Edison CB, 2020, (<https://prezi.com/p/ozwzy4xqhryj/cultura-canari/>).

### 1.6.8 La Quipa cañari

Según Carlos Freire (2020), en su exposición acerca del taller de historia de la música del Ecuador menciona que “este instrumento perteneciente a los grupos de los aerófonos, es uno de los más antiguos y tiene su forma natural”. El caracol con la cual se elabora la quipa, era traído desde las costas de Guayaquil, nuestros abuelos por medio de trueque o intercambio de productos podían obtener el instrumento para luego construirlo. La elaboración de la quipa empieza con la perforación del caracol en la parte superior formando una embocadura para poder ejecutar un sonido por medio de la insuflación. El caracol mide aproximadamente 15.8 cm y el diámetro de la embocadura 1.8 cm.

**Figura 20.**

*La Quipa en la Cultura cañari*



*Nota.* Adaptado de ALLIMI [Fotografía], por Rusbel Falcon, 2014, (<https://rusbelfp.wordpress.com/2014/10/03/fotografia-de-canar/>).

Según nuestros abuelos, la quipa por su sonido fuerte y estridente se usaba en campos de batalla con el objetivo de ahuyentar a los enemigos, en la actualidad se utiliza para realizar llamados, en mingas, en fiestas de la cosecha y en diferentes Raymis de la cultura cañari.

**Figura 21.**

*Kuri Inti, músico cañari ejecutando la kipa*



Fuente: Fotografía del autor.



### 1.6.9 La Flauta cañari

La flauta es un instrumento que pertenece a la familia de los aerófonos, esta aún perdura en los pueblos cañaris. Según José María Guamán, este instrumento es uno de los más antiguos, antes de que se incursionara el violín se utilizaba un par de flautas de forma transversa en diferentes eventos propios de la cultura cañari, José María Guamán Pichazaca es uno de los músicos y flautero más influyente de la comunidad de Quilloac, plantea que este instrumento se utiliza más en las fiestas de la cosecha y en la contradanza. Por otra parte, Lorenzo Aguaiza y Manuel Aguaiza, otros de los músicos y flauteros relevantes del siglo XX, manifiestan que en matrimonios, bautizos, danzas y fiestas de la cosecha los instrumentos que más se utilizaban son: el bombo, el redoblante y un par de flautas que realizaban primera y segunda voz.

#### Figura 22.

*Flauta cañari*



*Nota.* Adaptado de *Transcripción a la partitura de las canciones ejecutadas en el "Haway Cañari"* [Fotografía], por M. Aguaiza, 2010, (<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3191>).

La flauta cañari está elaborada de la caña de guadua, tiene un orificio de insuflación y seis de digitación, la parte superior del tubo está tapada por el mismo nudo de la caña y mide aproximadamente 40 cm.

### 1.6.10 Sonajeros de metal

Los sonajeros de metal están compuestos por campanillas de bronce que se colocan en series, cada tobillo del danzante se adorna con doce campanillas, las cuales están sujetas a un cuero de res, "su timbre metálico genera ritmos que acompañan las coreografías en las danzas" (Ortiz, 2021, p. 37). El sonido se produce por el entrechoque de los objetos, el cual depende del

movimiento del danzante. En la actualidad, dentro de la cultura cañari se mantiene la utilización de los sonajeros por parte de los danzantes de la Mama Danza y Wawa Danza cañari en la apertura de las ceremonias religiosas, con el ritmo de los sonajeros que van acompañados siempre de la flauta y el bombo.

Ortiz *et al.* (2021) afirman lo siguiente:

Es un instrumento musical que en tiempo de los cañaris-incas era construido con metales preciosos; por lo general estaban elaborados con oro. Consistía en un pectoral que portaban los Wawa Danza, y que cuando bailaban emitía sonidos metálicos por el entrechoque de pendientes o adornos del mismo pectoral. El ritmo de estas sonoridades debía estar en concordancia con la de los cascabeles. Hoy se encuentra en el repositorio del museo de Ingapirca, provincia del Cañar. (p. 36)

### Figura 23.

*Sonajeros de metal*



*Nota.* Adaptado de *Mama Danza cañari* [Fotografía], por GADIC Cañar, 2021, (<https://www.canar.gob.ec/noticias/53-noticias/569-mama-danza-canari-patrimonio-cultural-inmaterial-del-ecuador>).

#### 1.6.11 Las chajchas

Las chajchas son instrumentos de percusión andino y están elaboradas de las pezuñas de ovejas o cabritos, cada pezuña va cocida en una tela que la sostiene. En ocasiones este instrumento se utiliza como reemplazo de los cascabeles que se colocan en los tobillos del danzante, por lo general se evidencia en diferentes eventos como ceremonias tradicionales y en los rituales de los

Raymis cañaris, además las chajchas se puede escuchar en la música folclórica como sanjuanito, Inti Raymi y otros.

#### Figura 24.

*Chajchas, sonajero de uñas de las patas de cabra*



*Nota.* Adaptado de Alamy [Fotografía], por A. Edwards, 2018, (<https://www.alamy.es/chajchas-chulus-o-cabra-una-sola-una-sonajero-adjunta-a-una-banda-de-material-image218330556.html>).

### 1.7. Ritmos cañaris

“Los ritmos vernáculos de los cañaris tienen una profunda relación con el calendario agrícola y con sus divinidades: Pachamama, Mama Killa, Taita Inti, entre otros. Los más importantes son: San Juanito, Yumbo y cañari” (Pichisaca, 2011, p. 33).

#### 1.7.1. El Sanjuanito cañari

Es un ritmo de carácter festivo y bailable, de acuerdo con las investigaciones, los musicólogos consideran que la canción denota una combinación del sentimiento del runakuna (hombres) ecuatorianos. Tiene algunas influencias de Otavalo, además en cañar este ritmo no se ha desarrollado mucho, sin embargo, los músicos cañaris han incorporado instrumentos autóctonos a este ritmo conservando su propia forma de interpretar, una de las canciones más conocidas es la Kurikinka, nombre de un ave que en los tiempos de la hacienda Guantug existían en gran cantidad y se alimentaban de trigo, cebada y maíz en los extensos cultivos que existían en esas épocas.

Este ritmo se escribe en compás de 2/4, tiene semejanzas en cuanto a la ejecución con el sanjuanito del norte, por lo general las tonalidades se desarrollan de acuerdo con la tesitura de los instrumentos de viento como las flautas y este ritmo va acompañado de violín y redoblante, la

obra se desarrolla mediante la forma: estribillo, tema A y el tema B durante toda la canción (Pichisaca, 2011). En los siguientes ejemplos de la sección rítmica que se ejecuta en la música cañari, tratamos de transcribir a partitura desde un punto de vista aproximado.

Ejemplo del ritmo San Juanito cañari:

**Figura 25.**

*Sanjuanito cañari*

Score

**Sanjuanito Kañari**  
Ritmo Autóctono Cañari

José Parra

Allegro ♩.=70

Drum Set

Se puede ver y escuchar el ritmo sanjuanito cañari del ejemplo en el código QR en el anexo "C" tema; *Kurikinka*, Autor: Taita Inti.

### 1.7.2 El Yumbo cañari

Este ritmo, al igual que los demás ritmos en el pueblo cañari, se ejecuta en diferentes fiestas y homenajes que se realizan en las comunidades, es de carácter nostálgico y lento, por su forma se parece al Yumbo de Chimborazo. Uno de los temas que resalta este ritmo de Yumbo cañari es "Chichi Vida" (amor ajeno), refleja el sentimiento de amor. Este ritmo se escribe en compás de 6/8, por lo general la canción se desarrolla en una forma de estribillo, tema A y tema B (Pichisaca, 2011). Ejemplo del Yumbo cañari:

**Figura 26.**

*Yumbo cañari*

Score

**Yumbo Kañari**  
Ritmo Autóctono Cañari

José Parra

Allegro ♩.=75

Drum Set

Se puede ver y escuchar el ritmo de Yumbo cañari del ejemplo en el código QR en el anexo “C” tema; *Chichi Vida*, interpretado por la agrupación Ñukanchi Kawsay.

### **1.7.3 El ritmo Autóctono cañari**

Este ritmo es autóctono de la cultura cañari, las costumbres, las tradiciones y las formas de vida cañaris están plasmadas en las melodías inspiradas para las ceremonias religiosas, fiestas de cosecha, escaramuzas, Tucumán y otras. Además, este ritmo se ve más reflejado en las fiestas de Kuchunchi (matrimonios), Inti Raymi, Quilla Raymi, Pawkar Raymi, Kapak Raymi. Los cañaris utilizan diferentes formatos de instrumentación para cada ocasión, por ejemplo, para las fiestas de la cosecha se utilizan flautas, redoblante y el wankar (bombo). Mientras que en las escaramuzas solo se utiliza la dulzaina y el redoblante; en las fiestas de matrimonio es más libre el uso de instrumentos como el violín, flautas, guitarras, acordeón y el wankar. “El ritmo “cañari” es alegre y muyailable, su origen es incierto, según algunos investigadores tiene similitud aproximada con la música celta, por el ritmo que acompaña la percusión en algunas melodías” (Pichisaca, 2011, p. 37). Este ritmo se escribe en compás de 6/8 con tempo muy variado, la música cañari generalmente se compone de una estructura de estribillo, tema A y tema B, algunas de las canciones más populares resaltan la tonalidad de Am, Em y Dm, la base rítmica autóctona que siempre acompaña la melodía se denomina Chikutashka, es decir que, se ejecuta con un palillo en el borde externo del bombo.

El ritmo cañari se ejecuta en diferentes formatos instrumentales según las necesidades de la función social, por ejemplo, el *Kinray ñan* (camino horizontal) y *Kuchunchi* (matrimonio) para violín solo.

#### **1.7.3.1. El kinray ñan (camino horizontal)**

Es un lugar de descanso en el trayecto del camino de ida y de regreso a casa, en la celebración del matrimonio, donde los novios, y padrinos acompañados de familiares bailaba con la melodía del *Kinray Ñan*, interpretado por músicos cañaris en violín, en algunas ocasiones acompañado también de flautas y bombo.

#### **1.7.3.2. El kuchunchi (matrimonio cañari)**

Es una expresión de la forma vivencial más importante de los pueblos cañaris, según Jara (2013) kuchun proviene del vocablo kichwa que significa cortar y a su vez dar, y nchi significa danza. El kuchunchi hace referencia a la etapa de la juventud y a la vida conyugal, de acuerdo con nuestros Taitas es un símbolo de la virginidad de la pareja.

Para dos flautas se interpreta “*Jubaleña, María Rosita, María Adela, Hay Riki* y para la dulzaina tenemos: *La Venada, Oso manso, Rosario*. Todos estos temas musicales son autóctonos y del ritmo cañari” (Pichisaca, 2011, p. 38).

Ejemplos del ritmo cañari:

### 1.7.4 Ritmo de wankar autóctono cañari

**Figura 27.**

*Ritmo autóctono del wankar cañari*

Score

## Ritmo autóctono cañari

Ritmo de Wankar (bombo) José Parra

♩ = 140

Bass Drum

### 1.7.5 Ritmo cañari chikutishka variación 1

**Figura 28.**

*Ritmo cañari chikutishka variación 1*

Score

## Ritmo cañari

Chikutishka José Parra

♩ = 170

Drum Set

### 1.7.6 Ritmo cañari chikutiashka variación 2

**Figura 29.**

*Ritmo cañari chikutiashka variación 2*

**Ritmo cañari**  
**Chikutiashka**

♩ = 175 José Parra

Drum Set

The musical notation is written on a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It consists of five measures. The first measure has a quarter note followed by a quarter rest. The second measure has a quarter note followed by two eighth notes. The third measure has a quarter note followed by two eighth notes. The fourth measure has a quarter note followed by two eighth notes. The fifth measure has a quarter note followed by two eighth notes. Above the notes, there are 'x' marks indicating specific drum sounds. The tempo is marked as quarter note = 175.

Se puede ver y escuchar el ritmo autóctono cañari del ejemplo en el código QR, en el anexo “C”, tema; Alhajita *Quilloac Warmi*, Autor, Crisanto Guamán, registrado y publicado por Wilson Solano.

## 1.8 Contexto Etnográfico Musical de los cañaris

La etnomúsica cañari, según Aguaiza (2010) sigue vigente en esta comunidad y cumple una función social importante, por medio de sus instrumentos como la quipa y la bocina, los líderes cañaris hacen un llamado para realizar mingas o para las reuniones de la comunidad. De la misma forma, los Yachak Taitas (hombres sabios) ejecutan las canciones en sus ceremonias, invocando la fertilidad de la tierra para que se pueda obtener buenas cosechas. Además, estos instrumentos son utilizados cada 21 de junio para la realización de Haway (hacia arriba), es una costumbre que surgió en la época de la hacienda Guantug; según nuestros Taitas, el Haway es la expresión a través del canto que motivaba a toda la gente que trabajaba en las cosechas de cebada y trigo en donde los músicos acompañaban con melodías que transmitían fuerza y esperanza a los segadores, cargadores, parveros, paleros y chaladoras, quienes al ritmo de redoblantes y bombos ejercían sus labores asignados por los mayores.

Para entender la etnomúsica cañari, según Solano (2011) debemos profundizar en el conocimiento sobre el runa cañari (hombre cañari). Los saberes andinos para el pueblo cañari se basan en el respeto mutuo con toda la naturaleza que le rodea, porque para los runas toda la materia existente en la tierra tiene vida. Además, Rodríguez (1999) menciona que: “todas las culturas con una tradición de sabiduría han tenido una triada de teogónica como base de su cosmología. La trilogía del mundo andino está compuesta por Pachakamak (el padre Creador), Pachamama (La Madre Naturaleza) e Inti (el Sol)” (p. 6).



### 1.9 Instrumentación musical de los cañaris

La instrumentación es el estudio de los instrumentos musicales de lo más general hasta lo más particular. Un instrumento musical es cualquier instrumento que sirve como medio para dar forma a una idea musical. También en la mente del hombre en donde se produce aquellos procesos cognitivos que son considerados como un instrumento que permite adquirir diversas formas de conocimiento. Desde el surgimiento de la música los instrumentos musicales han evolucionado, apareciendo luthiers que construye nuevos instrumentos según sus conocimientos, mejorando las técnicas de acuerdo con las necesidades sociales, dejando en desuso algunos instrumentos y surgiendo nuevos (Escobedo, 2005).

#### Figura 30.

*Música cañari*



*Nota.* Adaptado de *Música Tradicional del Pueblo cañari* [Fotografía], por Austro Danza, 2014, (<https://images.app.goo.gl/zYeK4rHx7tBEqykX8>).

En la música cañari algunos instrumentos también han desaparecido con el paso del tiempo, por diferentes razones, por falta de investigación a luthiers y carencia de transmisión oral, medio que es fundamental para fomentar conocimientos a jóvenes de esta y futuras generaciones. La instrumentación que los cañaris han utilizado aproximadamente desde el siglo XX, son el jashon, redoblante, flautas horizontales, pingullos, quipas, tinyas, wankar, ruku pingullo, cascabeles y chajchas. En los actuales momentos la música cañari también incluye guitarras, charangos, quenás y otros que se han fusionado con la llegada de los incas y españoles.



## Capítulo 2

### Metodología de transcripción y análisis musical

Transcribir una obra musical de un medio a otro es parecido a traducir un poema de una lengua a otra. La transcripción es la transferencia literal de una pieza musical a la partitura. Sin embargo, al momento de transcribir una obra, según los puristas, mantienen que nadie debe alterar la música del pasado, porque dentro de ella contiene una historia. Se debe tener en cuenta al momento de transcribir la originalidad respetando la obra, el autor y el periodo en que fue concebida la obra (Adler, 2006).

La transcripción es un método de registro de una obra musical, ya sea escrito a mano o en programas de edición de partitura existentes en la actualidad. La transcripción en pentagrama proviene de la cultura occidental, según la historia de la notación universal, el Epitafio de Seikilos es una de las obras musicales griegas más completas y antiguas (1225 a.C.) y está escrita en una columna de mármol colocada sobre la tumba de Euterpe esposa de Sículo, el autor de la obra es anónima.

#### 2.1 Melodía del Epitafio de Seikilos, transcrita a notación moderna.

##### Figura 31.

*La melodía del epitafio de Sículo*



Ὅσον ζῆς, φαίνου, μηδὲν ὄλως σὺ λυποῦ· πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν, τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.

*Nota.* Adaptado de *La melodía del epitafio de Sículo* [Fotografía], por Wikipedia, 2023, ([https://es.wikipedia.org/wiki/Epitafio\\_de\\_S%C3%ADcilo](https://es.wikipedia.org/wiki/Epitafio_de_S%C3%ADcilo)).

En la música de tradición oral y auditiva, el área de conocimiento encargada de la transcripción es la etnomusicología que la incluye como parte de las complejas manifestaciones culturales de un pueblo. A este respecto, Berlanga (2002) señala lo siguiente:

Lo oral es la manifestación de la vida, mientras que lo escrito no es sino un pálido reflejo.

El pasaje de lo escrito a lo oral es el acto de interpretación en la práctica musical de

Occidente, es una resurrección: el intérprete hace revivir la música fijada antes en la notación. Contrariamente, en el paso de lo oral a lo escrito, que constituye el arte de transcribir, el etnomusicólogo realiza una autopsia. (p. 149)

En el transcurso de un trabajo investigativo desde el enfoque etnomusicológico, se menciona dos métodos de transcripción que nos permiten realizar el trabajo de manera oportuna y con mayor aproximación, el método de terreno y el método de laboratorio.

## **2.2 El método de terreno**

Consiste en recopilar toda la información de los conocimientos que los antepasados hayan transmitido de generación en generación, por medio de la tradición oral o también pueden ser empíricas, además se debe considerar siempre al realizar estos tipos de trabajos para que se ejecuten dentro de su contexto cultural.

Según Grebe (1976):

Antes del 1940 se daba por descontado que algunos investigadores no irían o no podrían ir a terreno, y que ellos harían sólo un trabajo comparativo en el laboratorio. Se suponía que quienes hacían trabajo de terreno podrían, ocasionalmente, disponer de tiempo en casa para trabajar en música recolectada por otros -quizás antropólogos generales- que podían hacer grabaciones, pero no analizar la música. (p. 15)

### **2.2.1 Técnicas de Terreno: Aspectos Humanos**

1. Preparación.
2. Entrevista.
3. Registro de datos.
4. Evaluación.

### **2.2.2 Técnicas de Terreno: Aspectos Tecnológicos**

1. Grabación.
2. Fotografías.
3. Filmación.

## **2.3. El método de laboratorio**

Tiene por objetivo procesar toda la información recolectada, para ello se puede valer de herramientas y técnicas que la tecnología nos brinda en la actualidad. En el proceso de transcripción de una obra musical. Para este proyecto, se ha utilizado el programa Finale como una herramienta que nos permite tener una idea aproximada de las melodías expresadas por los nativos cañaris, quienes se han inspirado en su propio tiempo y espacio único que no se puede modificar. Estos dos métodos son imprescindibles, ya que al final de un trabajo investigativo el producto de ambos debe integrarse, además estos dos conceptos son considerados por algunos etnomusicólogos como el método más eficiente para estos tipos de investigaciones sonoras. En vista de que no se puede analizar un fenómeno sonoro alejado de las técnicas musicales occidentales como un método eminentemente basado en la escala diatónica y en la tonalidad, se presentarán fragmentos de audio de las obras originales con todas sus características musicales, rítmicas, melódicas y texturales. Por otra parte, se presentarán transcripciones con parámetros occidentales que permitan la comprensión aproximada de dichos fragmentos como referencia de las obras creadas e interpretadas por los músicos estudiados.

## 2.4 Metodología del análisis musical

Grebe (1991) afirma:

Si se observa desde una perspectiva amplia las diversas tendencias y estrategias analíticas-musicales imperantes en el quehacer psicológico y etnomusicológico, se destacan dos enfoques generales que parecen haber predominado en el transcurso de su desarrollo: una tendencia universalista y otra humanista. El enfoque universal trata a la música como cosa u objeto sonoro, pretende buscar y definir una estrategia única para cualquier música, este enfoque prescinde del periodo histórico, cultural, estéticas, de las concepciones y categorías utilizadas por músicos e intérpretes que dan origen a la obra. El segundo enfoque trata a la obra musical como fenómeno humano desde una perspectiva antropológico-musical, trata de analizar el fenómeno musical de acuerdo con los pensamientos dominantes en un periodo histórico, cultural y estética, considerando como lo perciben, conciben, categorizan y conceptualizan los músicos creadores e intérpretes y sus receptores, en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales. (p. 10)

Según Arencibia (2013) el análisis musical como tal tiene sus inicios desde 1750, se establece como disciplina independiente en el siglo XIX, a partir de la época de la edad media había indicios

de análisis, poco a poco fue declinando el enfoque teórico de la música especulativa para ser sustituido por la más pragmática y fue desarrollándose con propósitos pedagógicos el análisis musical como nuevo concepto.

Las composiciones contrapuntísticas y las homofónicas pueden estar sujetas al tipo de análisis que propone Arencibia (2013) en cinco partes, y éstas son:

“1. Determinación del modo; 2. De la especie de la tonalidad; 3. Del contrapunto; 4. Consideración de la cualidad; 5. Resolución de la composición en afecciones o periodos” (p.29). Estos tipos de análisis que se realizan basándose en un trabajo de campo, son parciales y aproximaciones porque las expresiones de una cultura o etnia son únicas.

## **2.5 Descripción del enfoque**

Cuando un análisis es aplicado únicamente a la música se puede considerar como reduccionista, ya que aísla el fenómeno musical de su contexto sociocultural e histórico, además impide captar la esencia de significados humanos y culturales que se engloban en musicología histórica y etnomusicología. “El modelo orgánico se refiere al análisis musical descriptivo, centrado en la música en sí misma. Ha sido utilizado por mucho tiempo, generado en la musicología histórica y sistemática y aplicándose posteriormente en etnomusicología” (Grebe, 1991, p. 15). Con la influencia de los estudios darwinianos, el análisis debía ser descriptivo para tratar de entender las relaciones entre el todo, sus partes y las estructuras de los elementos musicales, pues es así como los relatos descriptivos de la música dan cuenta de las características formales, estructurales, melódicas, rítmicas y armónicas (Grebe, 1991). Dentro del trabajo investigativo podemos mencionar que el análisis de las obras es parcial porque la música a analizarse no coincide con todas las características que proponen estos teóricos.

Roca y Molina (2006) afirman que, de acuerdo con la metodología IEM (Instituto de Educación Musical), plantean que el análisis musical pretende dar parámetros de comprensión de aquellos fragmentos o elementos constituyentes del lenguaje musical, con la finalidad de ponerlos en práctica musical mediante la improvisación, composición y docencia. Sugieren los siguientes apartados para el análisis de una obra musical tonal; análisis armónico, melódico, rítmico, de forma, psicológico y semiótico.

## **2.6 Descripción de las fases de análisis**

Las siguientes fases de análisis: análisis de la forma, análisis melódico, análisis armónico, análisis rítmico, análisis de la instrumentación y análisis psicosocial musical, son conceptos utilizados en la música occidental que nos permitirá analizar de forma aproximada los ritmos y melodías cañaris y de esta manera se pueden conocer y entender las estructuras compositivas de las obras de cada autor, mencionados anteriormente.

### **2.6.1 Análisis de la forma**

Es el estudio de una composición u obra musical, busca describir cada una de las partes constitutivas y sus relaciones. “Se llama Forma Musical a la manera de organizar o estructurar una obra musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran” (Prado, 2013, p. 32). Además, la forma musical es la revisión de todos los elementos sonoros, estéticos y estilísticos. Se incluyen las características de la música de tradición oral para el análisis.

### **2.6.2 Análisis melódico**

Esta fase consiste en el estudio de las técnicas de construcción de motivos y melodías utilizadas por los autores en sus obras musicales. Con respecto a nuestro trabajo pretendemos realizar una aproximación a las melodías desde lo diatónico.

### **2.6.3 Análisis armónico**

Está basada en la física que busca una clasificación de acordes e intervalos, indagando formas de combinarlos para producir distintas sensaciones. El acercamiento al círculo armónico estará en consecuencia con la transcripción melódica de las obras.

### **2.6.4 Análisis rítmico**

Por lo general, está centrada en el estudio de la textura por medio de los patrones rítmicos. Además de la descripción rítmica, podemos mencionar las características de función cultural que van siempre de la mano con el ritmo.

### **2.6.5 Análisis de instrumentación:**

Este exige considerar las diferentes características y propiedades de cada instrumento, entre las cuales se encuentran el timbre o el tono; también es indispensable disponer de habilidades para lograr la ejecución apropiada y conocer cuál es la notación convencional del instrumento en cuestión (Porto, 2008).

### **2.6.6 Análisis psicosocial musical**

Esta fase “examina las relaciones entre el concepto tradicional de análisis formal y la audición, según los procesos, si bien es posible instruir a los oyentes para escuchar una obra de manera estructural según la teoría tradicional de la forma” (Arencibia, 2013, P. 142). Se sugiere, para este trabajo, el análisis psicosocial de emisión y recepción de la obra. No es solamente la obra musical, sino la obra total que debe ser analizada, la obra performática, es decir, la que incluye comportamientos y emociones de los intérpretes, danzantes y de todos los receptores. (Psicología social, tercera edición. (Morales et al. S.f.)

## Capítulo 3

### Biografías, contextos sociales y Análisis de las composiciones de los músicos cañaris del siglo XX

#### 3.1 Biografía del primer autor José María Guamán Pichazaca

José María Guamán Pichazaca, una figura destacada entre los músicos autóctonos cañaris del siglo XX, no solo desempeñaba el rol de músico, sino que su función social, cultural y religiosa era de suma importancia en la comunidad de Quilloac. Además de crear instrumentos como flautas y bocinas para convocar a mingas y reuniones comunitarias, las melodías que surgían de sus instrumentos resonaban en celebraciones como el Haway, Inti Raymi, matrimonios, bautizos, contradanzas, entre otras festividades. Sus composiciones, arraigadas en la tradición sonora de los hatun Taitas cañaris (grandes abuelos cañaris), son hoy de gran valor para músicos involucrados en el proyecto de recuperación y documentación de la riqueza cultural transmitida por los yachak runakuna (hombres sabios).

Pedro Pichazaca Mayancela, al referirse a algunas de las canciones atribuidas a José María Pichazaca, destaca títulos como *Habas Tullu (tronco de haba)*, *Turcasa* y *Himba (trenza)*, obtenidos mediante investigaciones mientras él aún podía interpretar varios instrumentos. Estas melodías, recuperadas y recreadas por José María Guamán Pichazaca, generalmente tienen un carácter festivo y están dedicadas a danzas y contradanzas. Pedro Pichazaca Mayancela señala que algunas composiciones autóctonas cañaris llevan letras inspiradas por José María Guamán Pichazaca debido a su carácter efusivo y alegre, lo que hacía que otros músicos lo buscaran para colaborar en sus creaciones.

Lamentablemente, para este proyecto, no se logró obtener una interpretación actual de José María Guamán Pichazaca debido a problemas de salud y su avanzada edad. En la actualidad, enfrenta la artritis, lo cual le impide ejecutar flautas u otros instrumentos.

Con el propósito de acceder a las obras creadas por José María Guamán Pichazaca o recuperar temas autóctonos, se ha recurrido a uno de los músicos contemporáneos que interpreta todas las melodías originalmente ejecutadas por él. Este músico es Taita José María Guamán Chuma, miembro de la agrupación Inti Ñan y participante en la contradanza creada hace dos años con el fin de preservar y fortalecer las costumbres propias de la cultura cañari. José María Guamán Chuma relata que su hermano, Segundo Nicolás Guamán Chuma, fue quien le enseñó a tocar



las flautas, y los conocimientos adquiridos por su hermano fueron transmitidos por Taita José María Guamán Pichazaca.

José María Guamán Chuma destaca que una de las obras que más interpretaba Taita José María Guamán Pichazaca y que también era de su preferencia se titula *Ya está previsto*. Esta composición ha sido seleccionada para el análisis, ya que, según José María Guamán Chuma, la melodía se ha mantenido sin cambios ni variaciones a lo largo del tiempo. Este músico ha colaborado interpretando la flauta y proporcionando información adicional sobre Taita José María Guamán Pichazaca<sup>3</sup>.

### Figura 32.

*José María Guamán Pichazaca*



Fuente: Fotografía del autor.

José María Guamán Pichazaca, nació en la Ciudad de Cañar, comunidad de Quilloac el 9 de agosto de 1933, hijo de José Antonio Guamán Quinde y María Recciona Pichazaca Aguaiza, actualmente vive en Manka Kusana y tiene 90 años. Como músico autóctono cañari tiene amplia

---

<sup>3</sup> J. M. Guamán Chuma, *comunicación personal*, 27 de noviembre de 2023.

trayectoria, a sus 12 años comenzó interpretando instrumentos como la flauta, redoblante y bombo, fue uno de los primeros flauteros del siglo XX y fue uno de los músicos más importantes en tiempos de cosecha. Como mentor de la música cañari tuvo a Manuel María, su hermano, quien le enseñó a interpretar la flauta. Tenía la habilidad de construir instrumentos como la bocina, la quipa, los pingullos y las flautas. Algunas de las obras que interpretaba, creaba y recreaba son; *Vapor de Chile, Dulce mirada, Triste me voy, Río de Cañar, Ya está previsto, Pasaré por la vida, Danzantes, Pabellón, Tucumán, (himba), Trenzas, Kuri Kinka, Coronda* y otras. Actualmente, tiene parálisis en las manos, por lo que no puede realizar artesanía y tampoco ejecutar ningún instrumento musical.

### 3.1.1 Contexto social del primer autor José María Guamán Pichazaca

José María Guamán Pichazaca destaca como uno de los músicos más influyentes en la rica cultura cañari. A lo largo de su extensa carrera musical, ha creado y recreado obras cuya magnífica riqueza cultural se puede apreciar y sentir en cada una de sus interpretaciones contemporáneas. Originario de la comunidad de Quilloac, desde su infancia, José María creció bajo el cuidado de su abuelo, siempre acompañado por una flauta.

Durante su niñez, José María tuvo solo un año de educación formal con la profesora Mercedes Andrade en la escuela Pukunshi de la comunidad de Quilloac. Aunque su acceso a la lectura y escritura fue limitado inicialmente, mejoró con el tiempo gracias al proceso de alfabetización. A la edad de 12 años, ya se desempeñaba en las cuadrillas durante las cosechas de cebada y trigo en la hacienda Guantug. Sus habilidades artísticas emergentes lo llevaron a convertirse en intérprete de la flauta, desempeñando un papel crucial como músico motivador y alentador para las cuadrillas y los trabajadores durante los días de cosecha.

En su juventud, José María se destacó como uno de los bocineros más importantes de la comunidad de Quilloac. Fue honrado con el título de Willachik runa (hombre que emite el mensaje), desempeñando la función de convocar a la comunidad a través del sonido de la bocina. Para ello, identificó puntos estratégicos desde los cuales emitir los llamados, considerando lugares como Mesa Loma, Pungu Loma, Narrio Loma y Huayra Loma como ubicaciones estratégicas para emitir los sonidos de la bocina<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> J. M. Guamán Pichazaca, *comunicación personal*, 7 de enero de 2021.

### 3.1.2 Análisis de la obra *Ya está previsto (Ñami tukuy allichishka)* de José María Guamán Pichazaca

#### Figura 33.

*José María Guamán Pichazaca*



*Nota.* Adaptado de *El violín en la música cañari* [Fotografía], por L. Pichisaca, 2011, (<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3172>).

Score **Ya esta previsto (Ñami tukuy allichishka)**

**Ritmo Kañari**

Recuperado por; José María Guamán Pichazaca y José María Guamán Chuma

Recuperado y transcrito por José Luis Parra Pastuisaca

♩ = 165

Flute

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

©

2 Ya esta previsto (Ñami tukuy allichishka)



Ya esta previsto (Ñami tukuy allichishka)

3

The musical score consists of five staves of music for a Flute (Fl.). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The first staff starts at measure 69 and ends with a double bar line and repeat dots. The second staff starts at measure 73. The third staff starts at measure 77. The fourth staff starts at measure 81. The fifth staff starts at measure 85 and ends with a double bar line and repeat dots. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests.

### 3.1.3 Tabla de Análisis de la obra musical *Ya está previsto*

Tabla 1

*Análisis de la obra musical Ya está previsto*

Fases de análisis	Gráficos	Descripción
<p><b>Forma musical.</b> <b>Estructura</b></p>	<p>//: A :// //: A' :// //: B ://</p>	<p>La obra <i>Ya está previsto</i> tiene una aproximación a la forma binaria (de dos frases) con repeticiones y reexposiciones posteriores.</p>
<p><b>Frase A</b></p>		<p>La frase A está compuesta de dos semifrases, cada una cuenta con cuatro compases, dando un total de ocho compases.</p> <p>Además, se puede decir que la frase A es:</p> <p><b>Binaria;</b> porque está compuesta de dos semifrases <b>simétricas;</b> porque tiene el mismo número de compases. <b>Y Afirmativa;</b> porque son iguales, no tienen variación alguna.</p>



**Frase A' prima**

SF. A' prima

SF. A' prima

La frase A' prima está compuesta de dos semifrases cada una, cuenta con cuatro compases dando un total de ocho compases.

**Motivo A**

Pregunta

Respuesta

El motivo A se compone de una pregunta de dos compases y su respuesta también se forma de dos compases.

**Motivo A' prima**

Pregunta

Respuesta

El motivo A' prima tiene una pequeña variación en las dos notas del primer compás, esto hace que se genere una sensación diferente al motivo A.

**Frase B**

SF. B.

La frase B tiene variaciones en la figuración de las notas en el primer compás, las demás siguen con las misma figuración negra y corchea que se presentan en los motivos A y A' prima. Al igual que la frase A, la frase B se compone de dos



SF. B.

semifrases que se repiten, en total forman ocho compases.

También podemos mencionar que la frase B es:

**Binaria**; porque está compuesta de dos semifrases **simétricas**; por tener el mismo número de compases.

**Afirmativa**; porque son iguales, no tienen variación alguna.

El motivo B se presenta con una apoyatura breve en cuanto a la figuración, en el primer compás aparece una corchea con punto y una semicorchea dando una sensación diferente a los demás motivos. En cuanto a la estructura, el motivo B está formado de dos compases que corresponde a la pregunta y dos compases de su respectiva respuesta que se repiten dando un total de ocho compases.

## Motivo B

Pregunta

Respuesta



**Tipo de inicio de la obra**



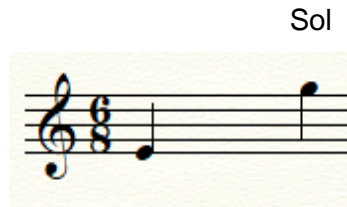
Tipo de inicio: Tético

**Tipo de final de la obra**



Tipo de final: Masculino

**Altura**



Mi

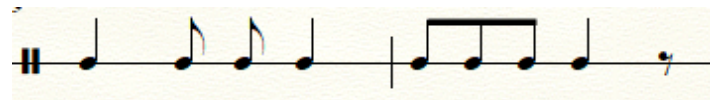
Sol

**Estructura Rítmica del motivo A**



Estructura rítmica del motivo A

**Estructura Rítmica del motivo A' prima**



Estructura rítmica del motivo A' prima

La obra *Ya está previsto* tiene un inicio tético, ya que la melodía empieza en el primer tiempo fuerte.

Esta obra tiene un tipo de final masculino, es decir que culmina en la parte fuerte del segundo tiempo.

En cuanto a la extensión interválica, esta oscila entre sonidos altos con respecto a la nota central de DO, la melodía en el instrumento se extiende de Mi cuatro hasta Sol cinco.

La estructura rítmica que compone el motivo A se presenta con figuras musicales tales como negras y corcheas.

En el motivo A' prima no hay diferencias rítmicas, se mantiene la figuración rítmica de negra y corchea.

## Estructura

### Rítmica del motivo B

Estructura rítmica del motivo B



El motivo B presenta una pequeña variación rítmica en el primer compás con la figuración de apoyatura breve y la figuración de corchea con punto y semicorchea.

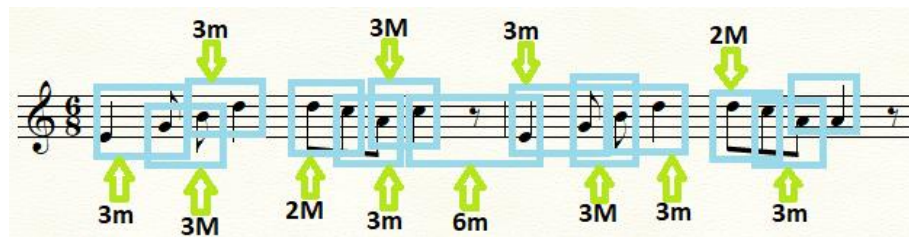
Línea melódica del motivo A



El motivo A tiene una melodía de perfil ondulado, ya que posee grados conjuntos sin grandes saltos, además permite identificar una melodía vocal.

### Análisis de la línea melódica del motivo A y sus intervalos correspondientes

Intervalos



La línea melódica tiene los siguientes intervalos que forman los motivos del tema A de la obra *Ya está previsto*.

- 1) 2 mayor
- 2) 3 menor
- 3) 3 mayor
- 4) 6 menor

### Análisis de la línea melódica del motivo A' prima y sus intervalos

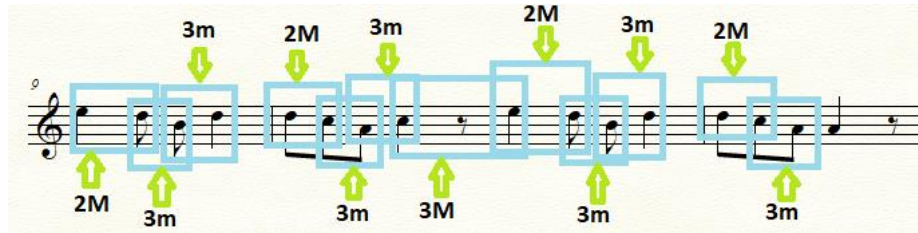
Línea melódica del motivo A' prima



La línea melódica tiene los siguientes intervalos que forman los motivos del tema A' prima de la obra *Ya está previsto*.

correspondientes

Intervalos



- 1) 2 mayor
- 2) 3 menor
- 3) 3 mayor

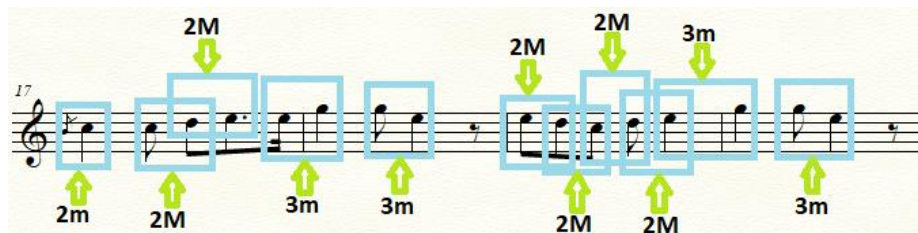
Línea melódica del motivo B



En cuanto al movimiento interválico del tema B, también pertenece al perfil melódico ondulado porque no hay saltos grandes en cuanto a los intervalos.

Línea melódica del motivo B y sus intervalos correspondientes

Intervalos



La línea melódica tiene los siguientes intervalos:

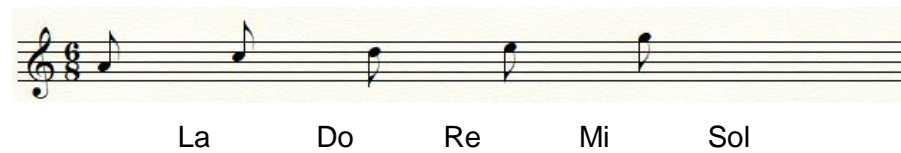
- 1) 2 menor
- 2) 2 mayor
- 3) 3 menor
- 4) 3 mayor

Análisis de la tonalidad



La obra *Ya está previsto* está en la tonalidad de la menor desde una visión aproximada a la notación occidental. El compás que

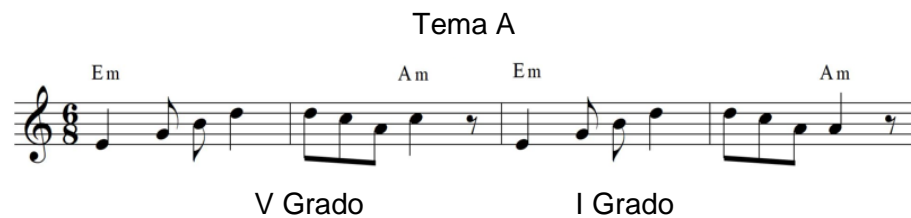
**Escala  
Pentatónica  
menor**



corresponde es el de 6/8, esto quiere decir que la unidad de compás es una blanca con punto y la unidad de tiempo es la negra con punto.

Esta obra musical se desarrolla sobre la escala pentatónica de La menor, es decir, que la escala contiene cinco notas, La, Do, Re, Mi y Sol.

**Análisis armónico  
del tema A, A' y  
del tema B**



En la melodía del tema A la guitarra puede acompañar con acordes tríadas de Mi menor que pertenece al tercer grado y en la melodía del segundo tiempo del compás dos con el acorde de La menor que pertenece a la tónica de la tonalidad.



En el tema A' prima se puede acompañar en la guitarra con los acordes de Sol mayor, que pertenece al séptimo grado de la tonalidad de La menor.





**Ritmo kañari**  
Chikutiashka

José Parra

Drum Set  $\text{♩} = 175$

sección rítmica chikutiashka que ejecutaban los antiguos Taitas es un poco más complejo, ya que la variación chikutiashka que se utiliza en la actualidad es más fácil de ejecutar. Una aproximación de la sección rítmica chikutiashka que realiza el bombo es el ejemplo de la transcripción que se muestra en la parte central de la tabla. (estos instrumentos están descritos en el numeral (1.6.1. p. 24)

**Instrumentos de viento**

**Figura 35.**

*Flautas cañaris de Forma Horizontal de José Guamán Chuma*



Fuente: Fotografía del autor.

Cuando nos referimos a las flautas cañaris es hablar de José María Guamán Pichazaca, uno de los músicos más relevantes de la historia musical cañari. La gran mayoría de músicos que surgieron después adquirieron las flautas a José María Guamán Pichazaca, era uno de los músicos que fabricaba los instrumentos de viento.

**Figura 36.**

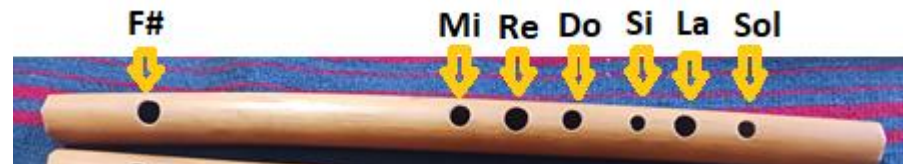
*Primera flauta de sonido agudo*



Fuente: Fotografía del autor.

**Figura 37.**

*Segunda flauta de sonido grave*



Fuente: Fotografía del autor.

**Flautas cañaris de  
Primera y  
segunda voz.**

José María Guamán Chuma menciona que José María Guamán Pichazaca y su hermano Segundo Nicolas Guamán Chuma fueron de los primeros flauteros que interpretaban melodías autóctonas en los trabajos de la cosecha, matrimonio y en las fiestas religiosas de la comunidad de Quilloac. Las flautas siempre son interpretadas en par, ya que una hace la primera voz y la otra hace la segunda voz (en intervalos de tercera menor descendente).

Las flautas que elaboraba José María Guamán Pichazaca eran de un material de nombre Sada semejante a la caña de Guadua, cuenta con un orificio de insuflación y seis de digitación. Las dos flautas están en la tonalidad de Sol mayor (apreciación aproximada), por lo tanto, sus notas

correspondientes son: Sol, La, Si, Do, Re, Mi, F#. Según José María Guamán Chuma, las flautas que más han utilizado están en la tonalidad de Re menor, Sol mayor y Do mayor.

(1.6.9. p. 37)

**Figura 38.***José María Guamán Chuma*

Fuente: Fotografía del autor.

**Análisis  
psicológico  
musical  
(psicosocial)**

José María Guamán Chuma es uno de los músicos e intérpretes de la flauta cañari en la actualidad, junto a su hermano Gabriel Guamán ejecutan la primera y la segunda voz. Para este músico antes mencionado, uno de los primeros en rescatar y difundir los ritmos propios de la cultura cañari es el Taita José María Guamán Picahazaca, quien a mediados del siglo XX interpretaba la flauta en las grandes cosechas de la hacienda Guantug.

De las diferentes funciones que cumplía Taita José María Guamán Pichazaca, la principal era acompañar con su flauta a las contra danzas integradas por doce varones que tejen labores en el pabellón (biga de madera), esta es sujeta por uno de los integrantes, y veinticuatro damas, doce a la derecha y doce a la

**Figura 39.**

*Kuchunchi cañari (Matrimonio cañari)*



*Nota.* Adaptado de *Matrimonio cañari* [Fotografía], por Ecuador Travel, 2019, (<https://images.app.goo.gl/hvNHzMqAdq1SrRUB6>).

izquierda, guiados por Taita Ruku yaya bailan diferentes melodías al ritmo de las flautas, redoblantes y bombo. Las presentaciones lo realizaban en diferentes Raymis como las fiestas patronales de San Antonio de Padua, Inti Raymi, y en los diferentes eventos o programas culturales del Cantón Cañar.

La obra musical *Ya está previsto* es de carácter festivo y alegre, tiene un tempo aproximado de 165 bits por segundo. Es una de las melodías que interpretan cuando las contradanzas y damas realizan un tejido con la cinta en el pabellón. Según José María Guamán Chuma, la obra *Ya está previsto* está dedicada a la novia del matrimonio, el título de la canción describe que ya está todo preparado, la chicha, el maíz, trigo, cebada y otros alimentos que el novio debe conseguir y conservar para que se dé



**Figura 40.**

*La contradanza cañari*



*Nota.* Adaptado de *Contradanza cañari* [Fotografía], por Vásquez, 2019, (<https://images.app.goo.gl/LmTTmFAYfUR6wCQF7>).

el Kuchunchi (matrimonio), la obra antes mencionada tiene dos expresiones la primera está dedicada al matrimonio y la segunda tiene una expresión instrumental con la finalidad de acompañar a las contradanzas. En las épocas de hacienda estas melodías motivaban en los campos de siembra y cosecha a los peones cañaris que labraban grandes hectáreas de terrenos.

Se puede concluir mencionando que el autor de la obra musical *Ya está previsto*, tomó como referencia a la mujer y al hombre cañari, el autor trata de transmitir al receptor la belleza, la forma de vestir, las costumbres del Kuchunchi y las diferentes labores que tejen las contradanzas en los Raymis que se celebran en la comunidad de Quilloac.

### 3.2 Biografía del segundo autor José Santiago Guamán Pichazaca

José Santiago Guamán Pichazaca, nació en la Ciudad de Cañar, comunidad de Quilloac el 11 de septiembre de 1950, hijo de José Antonio Guamán Pichazaca y María Magdalena Pichazaca Solano, actualmente vive en Chakawin y tiene 73 años. Como músico autóctono de ritmos cañaris posee varias virtudes, inició a los 15 años con los instrumentos como rondador, redoblante y guitarra. Uno de los mentores fue el Lcdo. Anastacio Pichizaca Pinguil quien en el proceso de educación denominado alfabetización sembró conciencia sobre la riqueza cultural de los cañaris y los derechos de los pueblos y nacionalidades indígenas, otro de los mentores fue Julián Tucumbi de Latacunga quien vino en los años 90 a realizar un taller en la ciudad de Cañar sobre elaboración e interpretación de flautas andinas. Santiago Guamán ha compuesto varios temas, una de sus obras se denomina *Quilloac runa (hombre de Quilloac)* de ritmo cañari. Actualmente, es compositor e intérprete de varios instrumentos como; rondador, flauta, redoblante y es integrante de la agrupación musical Ñukanchi Kawsay.

#### 3.2.1 Contexto social del segundo autor José Santiago Guamán Pichazaca

José Santiago Guamán Pichazaca es oriundo de la comunidad de Quilloac desde su infancia vivió junto a sus padres, quienes trabajaban en la hacienda de nombre Guantug en el cargo denominado vaquería quincenal, en el que se dedicaban al cuidado de bovinos, ovinos y porcinos. Los puntos de ubicación en donde se realizaba la vaquería quincenal son; Shayak Rumi, Amsahuayku, Taruka Gudu y otros. José Santiago en su juventud no pudo realizar sus estudios porque la distancia entre la vaquería y la institución educativa era considerablemente distante, pero a los 30 años tuvo la oportunidad de realizar sus estudios en el colegio y en la alfabetización. Las instituciones educativas estaban ubicadas en los lugares de nombre; Quilloac y Jirincay.

En el ámbito laboral, se dedicó a la agricultura y a la construcción de casas, pero en la actualidad, José Santiago Guamán Pichazaca se desenvuelve como músico y artesano. Su destreza artesanal se refleja en la creación de diversas piezas como chumbis (cinturones), kushmas (chalecos), zamarros (protectores contra el frío) y ponchos. Además, gestiona una pequeña tienda de productos de primera necesidad, contribuyendo así a sus ingresos económicos. Actualmente, su enfoque principal se centra en la artesanía, con frecuencia realizando trabajos personalizados solicitados por personas en Estados Unidos y Europa, quienes adquieren prendas como wallkarinas, chumbis y kushmas.



Paralelamente, José Santiago se dedica a la música como miembro del conjunto Ñukanchi Kawsay, una agrupación comprometida con la recuperación de canciones autóctonas y la presentación de composiciones propias en diversos eventos destacados en la ciudad de Cañar y la comunidad de Quilloac. Sus primeros pasos en la música los dio bajo la tutela de su hermano Mariano Guamán, quien le enseñó a tocar la flauta, y el hijo de Santiago Sharpi, que interpretaba rondador y guitarra.

Santiago Guamán Pichazaca revela que, antes de unirse al conjunto musical Ñukanchik Kawsay, participaba como intérprete de redoblante junto a Taita Lorenzo Aguaiza, quienes acompañaban a su hermano Manuel Aguaiza en la flauta. Estos músicos, reconocidos como precursores de la música cañari, solían tocar en Raymis durante eventos como bautizos, matrimonios, pases de Niño y diversas festividades religiosas. Además, su participación en el colegio José Peralta lo llevó al teatro de la Casa de la Cultura en Quito, donde compartió el ritmo musical cañari y las tradiciones culturales.

En su búsqueda por fortalecer la cosmovisión andina, José Santiago organizaba festivales de encuentros culturales en los que agrupaciones de otras provincias y comunidades participaban. Inicialmente, formó parte de un trío de flautas y redoblante, para luego integrarse al conjunto Ñukanchik Kawsay, fundado por Jacinto Aguaiza, Segundo Pichazaca Aguilar, Manuel Pinguil, Pedro Pichazaca y Tránsito Bermejo<sup>5</sup>.

Para José Santiago, la música representa una forma de expresión, libertad y lucha constante, en respuesta a la explotación sufrida por nuestros ancestros. Este talentoso músico cuenta con composiciones propias, mayormente inspiradas en el ritmo cañari. Entre sus destacadas obras, sobresale *Quilloac runa*, una creación que rinde homenaje a las tradiciones ancestrales plasmadas en la artesanía, como el Chumbi, la kushma y los tejidos de bayeta. En sus composiciones, busca transmitir alegría y expresar los sentimientos vividos por los pueblos y nacionalidades indígenas, que han enfrentado explotación y marginación a lo largo de la historia.

*Quilloac runa*, compuesta por José Santiago Guamán Pichazaca, se caracteriza por ser festiva, alegre y apta para el baile. Este tema musical es reconocido como un ritmo cañari, ya que incorpora diversas características étnicas, como las costumbres, el idioma Kichwa cañari, las vestimentas y otras raíces autóctonas que aún perduran en la comunidad de Quilloac. A través de esta obra, titulada *Quilloac runa*, el autor destaca la forma de vida, la vestimenta de mujeres

---

<sup>5</sup> J. S. Guamán Pichazaca, *comunicación personal*, 18 de enero de 2021.

y hombres cañaris, y también describe otras comunidades que comparten rasgos culturales similares, ubicadas dentro del contexto social de la Ciudad de Cañar.

En los siguientes apartados, realizaremos un análisis musical aproximado con parámetros occidentales para proporcionar un entendimiento parcial de esta obra. Utilizaremos el modelo de análisis de partitura en nuestra evaluación detallada.

### 3.2.2 Análisis de la obra *Quilloac Runa* de José Santiago Guamán Pichazaca.

#### Figura 41.

*José Santiago Guamán Pichazaca*



Fuente: Fotografía del autor.

Score

## Quilloac Runa

Ritmo Kañari

José Santiago Guamán Pichizaca

Transcrito por José Parra

♩ = 170  
B $\flat$ m Fm

Flute

5

Fl.

9

Fl.

13

Fl.

1. A lha ji ta Qui lloa ne ja su may ma na puch ka do ra.  
1. A lha ji ta Qui lloa ne ja su may ma na puch ka do ra.

17

Fl.

2. A lha ji to Qui lloa ne jo pun chi tu pish a ma rra do.  
2. A lha ji to Qui lloa ne jo pun chi tu pish a ma rra do.

21

Fl.

25

Fl.

3. A lha ji ta Sus ca le ña su may ma na pa ñue la da.  
3. A lha ji ta Sus ca le ña su may ma na pa ñue la da.

29

Fl.

4. A lha ji to Sus ca le ño su may ma na zhi ru pun chu.  
4. A lha ji to Sus ca le ño su may ma na zhi ru pun chu.

©

2 Quilloac Runa

33  
Fl.

37  
Fl.   
5. A lha ji ta Qui lloac war mi su may ma na a lli chish ka.  
5. A lha ji ta Qui lloac war mi su may ma na a lli chish ka.

41  
Fl.   
6. A lha ji to Qui lloac ru na su may ma na pai la pun chu.  
6. A lha ji to Qui lloac ru na su may ma na pai la pun chu.

45  
Fl.

49  
Fl.   
7. Huy ra pun gue ña ka kan mi su may ma na bor da di ta.  
7. Huy ra pun gue ña ka kan mi su may ma na bor da di ta.

53  
Fl.   
8. Huay ra pun gue ño ka kan mi su may ma na za ma rru do.  
8. Huay ra pun gue ño ka kan mi su may ma na za ma rru do.

57  
Fl.


61  
Fl.   
1. A lha ji ta Qui llua ne ja su may ma na puch ka do ra.  
1. A lha ji ta Qui llua ne ja su may ma na puch ka do ra.

65  
Fl.   
2. A lha ji to Qui llua ne jo *dim.* pun chi tu pish a ma rra do.  
2. A lha ji to Qui llua ne jo pun chi tu pish a ma rra do.

### 3.2.3 Tabla de análisis de la obra musical *Quilloac Runa*

Tabla 2

*Análisis de la obra musical Quilloac Runa*

Fases de análisis	Gráficos	Descripción
<p><b>Forma musical.</b> <b>Estructura</b></p>	<p>//: A :// //: B ://</p>	<p><i>Quilloac runa</i> tiene una forma binaria simple (de dos frases) con repeticiones y reexposiciones posteriores.</p>
<p><b>Frase A</b></p>		<p>La frase A está compuesta de dos semifrases de cuatro compases, cada una se repiten dando un total de ocho compases. Además, se puede decir que la frase A es: <b>Binaria</b>; porque está compuesta de dos semifrases <b>simétricas</b>; porque tiene el mismo número de compases. <b>Y Afirmativa</b>; porque son iguales, no tienen variación alguna.</p>

## Motivo A

PREGUNTA                      RESPUESTA

El motivo A se compone de una pregunta de dos compases y su respuesta también tiene dos compases.

## Frase B

SF. B.

SF. B.

La frase B no tiene mucha variación, mantiene la figuración de las corcheas en combinación con negras. Al igual que la frase A, la frase B se compone de dos semifrases que se repiten, en total forman ocho compases. También podemos mencionar que la frase B es:

**Binaria;** porque está compuesta de dos semifrases **simétricas;** por tener el mismo número de compases.

**Afirmativa;** porque son iguales, no tienen variación alguna.

## Motivo B



## Tipo de inicio



## Tipo de final



## Altura



El motivo B se representa con dos compases que se repiten dando un total de cuatro compases y tiene el carácter de solo pregunta.

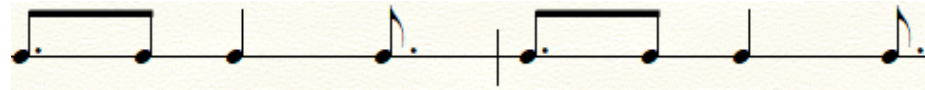
Se puede inferir que el motivo inicial de la obra *Quilloac runa* inicia con un motivo tético, ya que la melodía empieza en el primer tiempo fuerte. *Quilloac runa* tiene un tipo de final femenino, es decir que culmina en un tiempo débil, en este caso concluye en el último tiempo del compás de la melodía.

En cuanto a la extensión interválica, esta oscila entre sonidos altos, ya que la voz femenina hace una octava más alta que de la voz masculina, con respecto a la nota central de Do, la melodía en el instrumento se extiende hasta F4, mientras que la voz llega hasta E4.

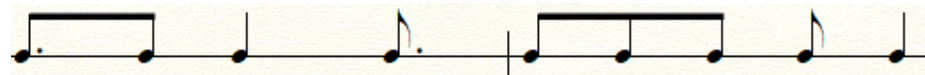


## Estructura Rítmica

Estructura rítmica del motivo A

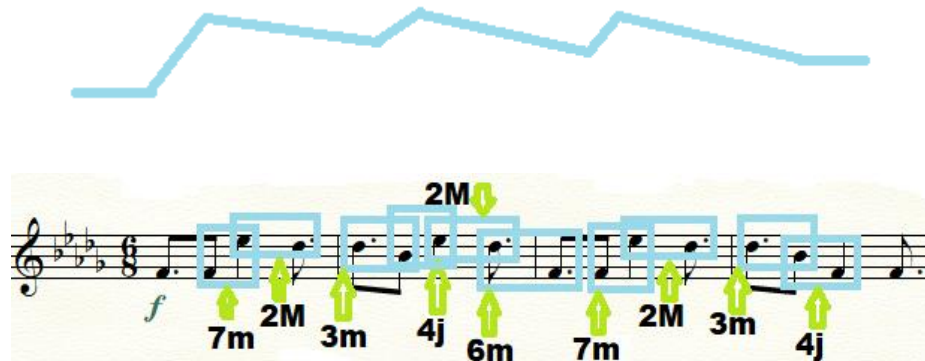


Estructura rítmica del motivo B



## Análisis de la línea melódica del motivo A y sus intervalos correspondientes

Línea melódica del motivo A



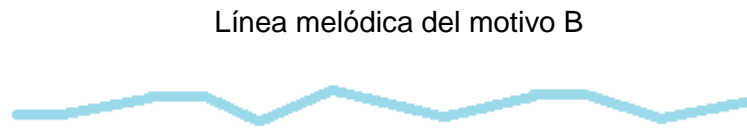
La estructura rítmica que compone el motivo A se representa con figuras de corchea con punto, corchea y negra.

En el motivo B la estructura rítmica tiene una pequeña variación en el segundo compás en lugar de la corchea con punto y corchea, se escribe tres corcheas y el orden de los siguientes tiempos va en sentido contrario, es decir, corchea y negra.

El motivo A tiene una melodía de perfil ondulado, ya que posee grados conjuntos sin grandes saltos, además permite identificar una melodía vocal.

La línea melódica tiene los siguientes intervalos que forma los motivos del tema A de la obra *Quilloac runa*:

**Análisis de la línea melódica del motivo B y sus intervalos correspondientes**



**Análisis de la tonalidad**



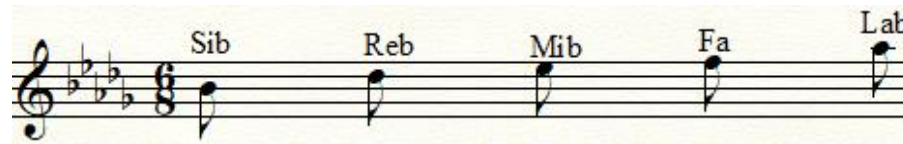
- 5) 2 mayor
- 6) 3 menor
- 7) 4 justa
- 8) 6 menor
- 9) 7 menor

En cuanto al movimiento interválico del tema B, también pertenece al perfil melódico ondulado porque no hay saltos grandes en cuanto a los intervalos. La línea melódica tiene los siguientes intervalos:

- 5) 2 mayor
- 6) 3 mayor

La obra *Quilloac runa* está en la tonalidad de Bb menor desde una visión aproximada a la notación occidental. El compás que corresponde es el de 6/8, esto quiere decir que la unidad de compás es una blanca con punto y la unidad de tiempo es la negra con

## Escala Pentatónica de Bb menor



### Tema A



## Análisis armónico del tema A y del tema B

### Tema B



punto.

Esta obra musical se desarrolla sobre la escala pentatónica de Bb menor, es decir, que la escala contiene cinco notas, Bb, Db, Eb, F y Ab.

En la melodía del tema A la guitarra puede acompañar con acordes tríadas de Bb menor que pertenece al primer grado y en la melodía del segundo tiempo del cuarto compás con Fm menor, este es el quinto grado de la escala.

Por otra parte, en el tema B o estribillo se puede acompañar con el acorde de Db mayor que pertenece al tercer grado de la escala tónica de Bb menor.

Instrumentos membranófonos



Nota. Adaptado de *Ñukanchi Kawsay* [Fotografía], Mark Pichi Q., 2019, (<https://images.app.goo.gl/QJ3R7Cc4QSkvygut5>).

En esta obra *Quilloac runa*, algunos de los instrumentos autóctonos que he podido identificar son los siguientes: el bombo en la sección rítmica, y las flautas y el violín como instrumentos que llevan la melodía.

Es complejo mencionar que el bombo tenga una afinación o tono determinado. Desde mi perspectiva, los bombos dentro de la cultura cañari cumplen una función cultural que resaltan diferentes eventos como por ejemplo bombo chikutishka en melodías musicales cañaris, caja o tambor pequeño en carnaval y el bombo en la mama danza cañari acompañado por pinkullo.

**Análisis  
(instrumental)  
organológico**

Ritmo cañari  
Chikutishka

Drum Set  $\text{♩} = 175$  José Parra

Una aproximación de la sección rítmica que realiza el bombo es el ejemplo de la transcripción que se

**Instrumento de  
cuerda frotada**

**Figura 42.**

*Violín*



*Nota.* Adaptado de *El violín en la música cañari* [Fotografía], por L. Pichisaca, 2011, (<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3172>).

muestra en la parte inferior de la imagen.

Estos instrumentos están descritos en el numeral (1.6.1. p. 24)

El violín no es un instrumento autóctono cañari, sin embargo, nuestros abuelos aprendieron a ejecutar el instrumento, tanto es así que existen temas en la actualidad como el *Kuchunchi*, *Kinray Ñan* y otros que solo se tocan con el violín acompañado del bombo. En esta obra, *Quilloac runa*, el violín lleva la melodía al unísono con la primera flauta.

**Melodía al unísono  
de la flauta y violín.**

Flute

Violin

## Instrumento de vientos

### Flautas cañaris de Forma Horizontal

**Figura 43.**

*Flautas cañaris*



Fuente: Fotografía del autor.

Las flautas cañaris, sin duda son uno de los instrumentos más antiguos, en cuanto a la interpretación estas flautas al momento de entonar algunas melodías autóctonas siempre van en par, una hace la primera voz y la otra hace la segunda voz (en intervalos de tercera menor descendente). Según Pedro Pichazaca los ancestros cuando realizaban las segundas voces no siempre se mantenía una distancia de tercera u octava, hay partes que lo hacían igual o al unísono.

Santiago Guamán ejecuta sus propios instrumentos en esta obra. Las flautas son elaboradas de caña de Guadua, cuenta con un orificio de insuflación y seis de digitación. Las dos flautas están en la

Primera flauta de sonido agudo

**Figura 44.**

*Flauta de sonido agudo*

SOL                                      Fa Mib Reb Do Sib Lab



Fuente: Fotografía del autor.

Segunda flauta de sonido grave

**Figura 45.**

*Flauta de sonido grave*

Sol                                      Fa Mib Reb Do Sib Lab



Fuente: Fotografía del autor.

tonalidad de Lab, por lo tanto, sus notas correspondientes son: Lab, Sib, Do, Reb, Mib, Fa, Sol. En los cuadros podemos observar las notas correspondientes y las melodías de cada una de las flautas. (estos instrumentos están descritos en el numeral (1.6.9. p. 37)



**Primera y segunda  
melodia de la flauta**

The image shows a musical score for two flutes. The key signature is B-flat major (three flats: Bb, Eb, Ab) and the time signature is 6/8. The score consists of two staves: Flute 1 (top) and Flute 2 (bottom). The music is written in treble clef. The first staff (Flute 1) has a melodic line with notes: F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The second staff (Flute 2) has a supporting line with notes: F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. Above the first staff, there are two chord markings: Bbm (B-flat minor) and Fm (F minor). The Bbm chord is positioned above the first two measures, and the Fm chord is positioned above the last two measures. The notes in both staves are beamed together in pairs, suggesting a rhythmic pattern of eighth notes.

**Análisis psicológico musical  
(psicosocial)**

LETRA EN KICHWA	TRADUCCIÓN A ESPAÑOL
Alhajita Quilloaneja sumaymana puchkadora	Hermosa mujer de Quilloac que teje bonito
Alhajito Quilloanejo punchitupish amarrado	Apuesto hombre de Quilloac con poncho amarrado
Alhajita Suscaleña sumaymana pañuelada	Hermosa mujer Suscaleña cubierta con bonitos pañuelos
Alhajito Suscaleño sumaymana zhiro punchu	Apuesto hombre Suscaleño con bonito poncho de color blanco y negro
Alhajita Quilloac warmi sumaymana allichishka	hermosa mujer de Quilloac vestida con elegancia
Alhajito Quilloac runa sumaymana paila punchu	apuesto hombre de Quilloac con su bonito poncho ondulado
Huayra Pungueñaka kanmi sumaymana bordadita	la mujer de Huayrapungo vestida con trajes de bordados elegantes

En varias obras que nuestros abuelos han creado se puede evidenciar la alegría, la perseverancia, el coraje y toda la riqueza y el saber cultural que se encuentran plasmados en las letras de las canciones. Por lo general, los ritmos cañaris son alegres y Chaspishkakuna (movidos).

Según Correa (2010) la música influye en el estado de ánimo de un ser humano, los factores que determinan de cómo puede afectar, ya sea de manera positiva o negativa, se basa en el tempo y el estilo musical. El tempo de la obra *Quilloac runa* es de aproximadamente negra=170, es decir 170 pulsos por minuto.

“La música produce estados de ánimo en función de sus características (tempo, ritmo, armonía, tonalidad, altura, intensidad e instrumentación) que repercuten en funciones ligadas a nuestro sistema nervioso central a través de la neurotransmisión cerebral” (Monleon, 2010, p. 137).

El texto de la obra musical *Quilloac runa*, trataremos de analizar desde el concepto de psicología cognitiva que estudia los procesos y

Huayra Pungueñoka kanmi  
sumaymana zamarrudo

el hombre de Huayrapungo vestido con  
bonito zamarro



**Kañari warmi (Mujer cañari)**

Fuente: Fotografía del autor.

representaciones y trata del modo como las personas asimilan, aprenden, recuerdan y piensan la información sonora.

La letra de la canción describe en primer lugar a una mujer cañari hermosa y resalta su habilidad de tejer, en segundo lugar, también resalta al hombre por su carisma y los tejidos del poncho que viste. Tomando como referencia a la mujer y al hombre cañari, las demás oraciones describen la belleza y la forma de vestir de los pueblos de Suscal y Huayrapungo.

En este texto el autor trata de transmitir al receptor la belleza, la forma de vestir y las costumbres de hombres y mujeres cañaris y de las comunidades que lo rodean. Según Pedro Pichazaca Mayancela, de acuerdo con sus investigaciones y recuperaciones de obras cañaris, menciona que la gran mayoría de las composiciones están dedicadas a las mujeres por su belleza, su forma de vestir y su forma de ser luchadoras, fuertes y trabajadoras.

Según Santiago Pichazaca, también existe un grupo de danza con el nombre ñukanchik Kawsay que representan sus costumbres mediante las

---

coreografías autóctonas cañaris en diferentes eventos de la comunidad de Quilloac y en otras provincias. Este grupo de danza viste con atuendos propios de los cañaris, en el desarrollo de la presentación tratan de demostrar las costumbres y tradiciones propias de la comunidad cañari. Para fortalecer y mantener las melodías de compositores de antiguos Taitas y obras propias. La agrupación musical Ñukanchik Kawsay ha creado un grupo de banda musical con instrumentos de viento metal como homenaje a su cultura y a las tradiciones del pueblo cañari.

---

### 3.3 Biografía del tercer autor Pedro Pichazaca Mayancela

Pedro Pichazaca Mayancela, oriundo de la Ciudad de Cañar, nació el 26 de julio de 1960 en la comunidad de Quilloac. Es hijo de Juan Nicolás Pichazaca Chuma y María Manuela Mayancela Mayancela. Actualmente, reside en un área apartada y cuenta con 63 años de edad. Como músico autóctono especializado en ritmos cañaris, Pedro exhibe diversas habilidades. Su travesía musical comenzó a los 9 años, incursionando en instrumentos como la kintilla, la flauta y el violín. Colaboró estrechamente con Saúl Buñay, su compañero, con quien investigó a músicos y hatun Taitas (abuelos) que interpretaban piezas en bautizos, matrimonios y en la wasi pichana (ceremonia de finalización y colocación de la cruz en una casa).

A los 18 años, Pedro viajó a la Ciudad de Cuenca para recibir clases en el conservatorio José María Rodríguez apoyado por el presidente de la comunidad Isidoro Quindi. Entre sus profesores tuvo como profesores a Luis Arindia y José Castellví. Además, participó en talleres donde aprendió a confeccionar instrumentos musicales de viento, dirigidos por Julián Tucumbi, músico de Latacunga, quien ofreció un taller en la Ciudad de Cañar sobre la elaboración e interpretación de flautas andinas en los años 90. También asistió a un taller auspiciado por CIDAP, dirigido por “Calín Carpio y Jorge Idrobo”, donde adquirió conocimientos sobre la estructura y la forma musical<sup>6</sup>.

Pedro Pichazaca ha compuesto varias obras, y una de ellas, recuperada mediante investigaciones, lleva por nombre *Kinray Ñan*. En la actualidad, se desempeña como compositor e intérprete de varios instrumentos, como el violín, la flauta, la guitarra, el redoblante, el bombo, el charango, la quipa, entre otros. Además, es miembro activo de la agrupación musical Inti Ñan.

#### 3.3.1 Contexto social de Pedro Pichazaca Mayancela

Pedro Pichazaca Mayancela, originario de la comunidad de Quilloac, vivió su infancia junto a sus padres dedicados a la agricultura. Gracias a la sabiduría transmitida por sus abuelos y padres, aprendió a elaborar artesanías propias de la cultura cañari. Actualmente, se destaca en la confección de chumbis (cinturones), kushmas (chalecos), cobijas de bayeta, pantalones de bayeta, ponchos y wallkarinas (chalina) de bayeta. Antes de sumergirse completamente en la artesanía, también trabajó como constructor de casas de adobe y tapial.

En la actualidad, Pedro se dedica principalmente a la artesanía, realizando trabajos personalizados solicitados por familiares y personas de comunidades cercanas, incluyendo

---

<sup>6</sup> P. Pichazaca Mayancela, *comunicación personal*, 14 de enero de 2021.

aquellas que residen en Estados Unidos y Europa. Su oferta incluye prendas como wallkarinas, chumbis y kushmas. En el ámbito musical, Pedro Pichazaca es miembro de la agrupación Inti Ñan. Este conjunto se ha destacado por rescatar canciones autóctonas cañaris, así como por presentar composiciones y arreglos musicales propios en eventos destacados de la ciudad de Cañar y la región del austro ecuatoriano.

Pedro atribuye sus aprendizajes musicales a compañeros como Saúl Buñay y Segundo Pichazaca, con quienes realizaron recuperaciones y arreglos de numerosas obras autóctonas. Considera a José María Guamán Pichazaca como uno de sus mentores, quien les enseñó técnicas de ejecución en la flauta. Otro mentor fue Fernando, un hatun Taita cañari que interpretó el violín con gran sentimiento y una afinación única. Pedro destaca que algunos Taitas como Pablo Acero y Julián Pichazaca tocaban el violín con una afinación diferente a la occidental, lo que otorgaba un carácter distintivo a sus interpretaciones.

Pedro Pichazaca Mayancela fue uno de los primeros fundadores de la agrupación Ñukanchi Kawsay, junto a Manuel Pinguil, Jacinto Aguaiza, Saul Buñaj, Washington Camas, José María Guamán, Rosa Elvira y Josefina Guamán y entre otros. Participaron en la primera gira internacional compartiendo escenarios con Ñanda Mañachi y Ñuca Llacta. Posteriormente, se unieron Segundo Aguilar, Santiago Pichazaca, Eulalio, Ernesto Zaruma y Tránsito Bermejo. Finalmente, se sumaron figuras como Pedro Solano, su esposa Gregoria, Antonio Guamán, Tránsito Pichizaca y Lourdes Pillaga.

Para Pedro Pichazaca, la música es un lenguaje que permite transmitir mensajes puros, inspirados en la naturaleza y las hermosas mujeres cañaris, en forma de alabanza. Destaca, que la música de los Yachak Taitas (padres sabios) siempre va de la mano con la agricultura, la artesanía y la arquitectura<sup>7</sup>. Entre las obras inéditas, recuperadas y arreglos que ha realizado se encuentran *Cecilia*, *Mariadela*, *Enrique Pullmapa Warmi*, *Tigre Bravo* y *Kinray Ñan*. Este último tema destaca por su significado cultural, al representar las costumbres de los abuelos que recorrían los caminos hacia la iglesia en celebraciones de matrimonios y bautizos, acompañados de músicos que interpretaban el violín, la flauta y el bombo con alegría y sentimiento.

---

<sup>7</sup> P. Pichazaca Mayancela, *comunicación personal*, 14 de enero de 2021.

### 3.3.2 Análisis de la obra *Kinray Ñan* de Pedro Pichazaca Mayancela.

#### Figura 46.

*Pedro Pichazaca Mayancela*



Fuente: Fotografía del autor.

*Kinray Ñan* es una composición recuperada de Julián Pichazaca, según Pedro Pichazaca, quien ha rescatado esta obra y la ejecuta tanto en su propio estilo como en el estilo original de Taita Julián Pichazaca. Este último, además de enseñar algunas melodías autóctonas, compartió las técnicas para ejecutar el violín según la tradición cañari del siglo XX. Pedro afirma que, según la información transmitida por Taita Julián, la obra *Kinray Ñan* fue creada por destacados músicos cañaris de siglos anteriores. La pieza se caracteriza por ser festiva, alegre y apta para el baile.

Basándose en la tradición oral de Julián, se sabe que *Kinray Ñan* originalmente incluía letras que hacían referencia a sacerdotes y novios. Pedro Pichazaca interpreta que la obra alude al camino ubicado aproximadamente a doscientos metros de su casa, que anteriormente solo era conocido como chaki ñan. En este lugar, los novios solían bailar junto a sus padrinos, invitados y músicos, quienes entonaban melodías cañaris con violín, flauta y bombo, destacando especialmente la melodía de *Kinray Ñan*.

Esta pieza musical se considera un ritmo cañari ya que refleja diversas características étnicas relacionadas con las costumbres matrimoniales, bautizos y otros eventos celebrados en la comunidad de Quilloac. El autor, a través de esta obra, resalta la importancia del trayecto *Kinray Ñan* de ida y regreso del noviazgo y otros eventos que tenían lugar en la época de sus abuelos.



En el siguiente apartado, se llevará a cabo un análisis musical aproximado utilizando parámetros occidentales para facilitar la comprensión parcial de esta obra. El modelo de análisis que se aplicará será el modelo de análisis de partitura.

Score

# Kinray ñan

Ritmo Kañari

Julian y Pedro Pichizaca

Transcripción "José Luis Parra"

Violin  $\text{♩} = 170$

5

Vln.

9

Vln.

13

Vln.

17

Vln.

21

Vln.

25

Vln.

29

Vln.

©


## 2 Kinray ñan

Violin (Vln.) score for the piece "Kinray ñan". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of nine staves of music, each starting with a measure number: 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, and 65. The music features a mix of eighth and quarter notes, often beamed together, and rests. The final staff (65) includes a *rit.* (ritardando) marking above the first measure. The score concludes with a double bar line.

### 3.3.3 Análisis de la obra musical Kinray Ñan

Tabla 3

Análisis de la obra musical Kinray Ñan

Fases de análisis	Gráficos	Descripción
<b>Forma musical.</b> <b>Estructura</b>	//: A :// //: B ://	Kinray Ñan tiene una forma binaria simple (de dos frases) con repeticiones y reexposiciones posteriores.
<b>Frase A</b>	 <p style="text-align: center;">SF. a.</p> <p style="text-align: center;">SF. a.</p>	<p>La frase A está compuesta de dos semifrases de cuatro compases, cada una se repiten dando un total de ocho compases. Además, podemos decir que la frase A es:</p> <p><b>Binaria</b>; porque está compuesta de dos semifrases <b>simétricas</b>; porque tiene el mismo número de compases.</p> <p><b>y Afirmativa</b>; porque son iguales, no tienen variación alguna.</p>

## Motivo A

### PREGUNTA



### RESPUESTA



## Frase B



SF. b.



SF. b.

El motivo A se compone de una pregunta de cuatro compases, mientras que la respuesta en esta obra es casi similar a la pregunta, solo se integra la nota sol que va a la par con la nota si en forma de acorde generando una sensación de respuesta y está formado por cuatro compases.

La frase B en cuanto a la estructura rítmica solo refleja una pequeña variación en el compás tres en vez de seguir la misma estructura de los compases primera, segunda y cuarto, el tercer compás hace tres corcheas, una negra y un silencio de semicorchea. Con respecto a la variación melódica tenemos un movimiento interválico de tercera menor en comparación con la nota si del tema A. Al igual que la frase A, la frase B se compone de dos semifrases que se repiten, formando un total ocho compases. También podemos mencionar que la frase B es:

## Motivo B

### MOTIVO B



## Tipo de inicio



## Tipo de final



**Binaria;** porque está compuesta de dos semifrases **simétricas;** por tener el mismo número de compases.

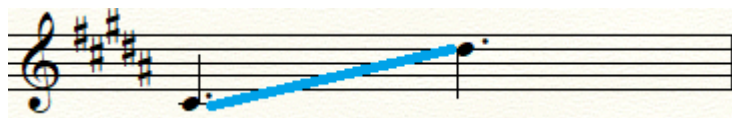
**Afirmativa;** porque son iguales, no tienen variación alguna.

La obra *Kinray Ñan* tiene un motivo B que se representa en dos compases que se repiten dando un total de cuatro compases y tiene el carácter de solo pregunta.

A partir de un análisis aproximado podemos mencionar que la obra *Kinray Ñan* inicia con un motivo tético, es decir, que la melodía empieza en el primer tiempo fuerte.

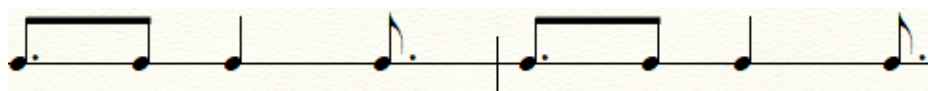
Esta obra denominada *Kinray Ñan* tiene un tipo de final femenino porque termina en un tiempo débil, por lo tanto, culmina en la última nota de la melodía del compás final.

## Altura



## Estructura Rítmica

Estructura rítmica del motivo A

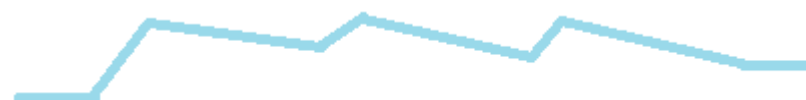


Estructura rítmica del motivo B



## Análisis de la línea melódica del motivo A y sus intervalos correspondientes

Línea melódica del motivo A



En cuanto a la altura, esta oscila entre los sonidos agudos. Según Pedro Pichazaca esta obra es solo instrumental. Los instrumentos que hacen melodía son los violines y las flautas, que en relación con la altura se extienden hasta D4.

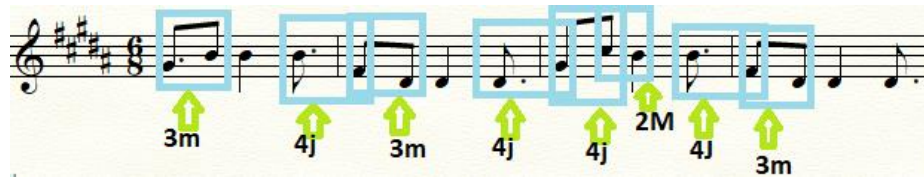
La estructura rítmica que compone el motivo A se representa con figuras de corchea con punto, corchea y negra.

En el motivo B la estructura rítmica tiene una pequeña variación en el segundo compás, además de corchea con punto y corchea se agrega una corchea más y un silencio de semicorchea al final del compás.

En esta obra el motivo A tiene una melodía de perfil ondulado porque posee grados sin grandes saltos, además permite identificar una melodía vocal.



Intervalos del motivo A



La línea melódica tiene los siguientes intervalos que forma los motivos del tema A de la obra Kinray Ñan:

- 1) 2 mayor
- 2) 3 menor
- 3) 4 justa

**Análisis de la línea melódica del motivo B y sus intervalos correspondientes**

Línea melódica del motivo B



Intervalos del motivo B



En cuanto al movimiento interválico del tema B, también pertenece al perfil melódico ondulado porque no hay saltos grandes en cuanto a los intervalos. La línea melódica se compone de los intervalos de:

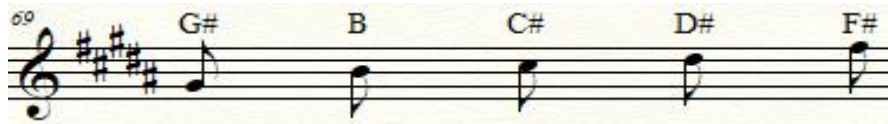
- 1) 2 mayor

**Análisis de la tonalidad y el compás de la obra Kinray Ñan**



La obra *Kinray Ñan*, está en la tonalidad de G# menor desde una visión aproximada a la notación occidental. El compás que corresponde es el de 6/8, esto quiere decir que la unidad de compás es una blanca con punto y la unidad de tiempo es la negra con punto.

**Escala**  
**Pentatónica de**  
**G# sostenido**  
**menor**



**Análisis**  
**armónico del**  
**tema A y del**  
**tema B**

Tema A



Tema B



Esta obra musical se compone de la escala pentatónica de G# sostenido menor, es decir que la escala contiene cinco notas G#, B, C#, D#, F#.

En la melodía del tema A, puede acompañar la guitarra con acordes tríadas de G# menor que pertenece al primer grado y en la melodía del segundo compás con D# menor, este es el quinto grado de la escala.

Por otra parte, en el tema B o estribillo se puede acompañar con el acorde de B mayor que pertenece al tercer grado de la escala tónica de G# menor.

**Análisis  
(instrumental)  
organológico**

**Figura 47.**

*Instrumentos membranófonos*



*Nota.* Adaptado de *El violín en la música cañari* [Fotografía], por L. Pichisaca, 2011, (<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3172>).

Pedro Pichazaca menciona, que la obra *Kinray Ñan* según Julián Pichazaca es una melodía instrumental ensamblada con violín redoblante y bombo que en la época de los abuelos acompañaba a los novios en el matrimonio (Kuchunchi) (estos instrumentos están descritos en la página 21, instrumentos musicales de los cañaris). En la entrevista realizada, Pedro Pichazaca Mayancela menciona que la afinación del violín era diferente propio de los cañaris, para poder acompañar con la guitarra tenían que ingeniarse buscando acordes o a su vez utilizando puente. (estos instrumentos están descritos en el numeral (1.6.1. p. 24)

---

**Análisis psicológico musical (psicosocial) de la obra  
Kinray Ñan**

Según Pedro Pichazaca Mayancela y los demás autores de esta investigación dan un testimonio en donde se puede evidenciar el comportamiento de nuestros abuelos, la constante lucha por los mismos derechos en los campos de educación, salud, trabajo y muchos otros derechos que fueron vulnerados por los dueños de la hacienda denominada Guantug antes de la reforma agraria de 1964. De acuerdo a las entrevistas a cada autor de las composiciones cañaris, podemos mencionar que dentro del análisis psicológico musical la parte emocional fue un gran factor de inspiración por la lucha constante de igualdad de derechos. Una de las obras o melodías más conocidas de la cultura cañari es el Haway que significa (hacia arriba). Según José María Guamán Pichazaca uno de los primeros flauteros del siglo XX, quien fue parte de los músicos que acompañaban en las grandes cosechas de cebada y el trigo en la época de hacienda, manifiesta que la melodía y las letras del Haway transmitían fuerza, valor, coraje y sobre todo la esperanza por la libertad y respeto a la vida. En cuanto a la obra, *Kinray Ñan* es una melodía de carácter festivo yailable, según Pedro Pichazaca, considera que la obra musical antes mencionada recoge varios aspectos o costumbres propias de la cultura cañari, ya que al ser alegre influye mucho en el estado de ánimo. También manifiesta que, a base de su experiencia como músico e investigador de varias obras autóctonas cañaris, los Hatun Yachak Taitas (hombres

---

con grandes sabidurías) realizaron melodías alegres con el propósito de motivar a la gente que trabajaba bajo explotación en la época de haciendas y concluye manifestando que los antepasados plasmaron sus pensamientos en cada obra para que este fuese transmitido en las futuras generaciones. Entonces se puede mencionar que la música jugó un papel muy importante en la resistencia de los cañaris, como denominador que no permitió que el estado de ánimo y las emociones decaigan ante los pies de los colonialistas y terratenientes.

---

Se puede concluir, luego de los análisis de los tres autores, que la preservación de los conocimientos ancestrales, lograda con esfuerzo a lo largo de los siglos, constituye una inmensa riqueza cultural que invita a reflexionar sobre la identidad propia de la cultura cañari en pleno siglo XXI. Los relatos y vivencias compartidos por los tres músicos autóctonos ofrecen un breve vistazo a la profunda cosmovisión andina de nuestros antepasados.

Los músicos involucrados en este proyecto han transmitido valiosos conocimientos que revelan la estrecha conexión de los cañaris con la madre naturaleza. Las melodías creadas reflejan la inspiración en la belleza de la mujer cañari, manifestada a través de sus coloridos atuendos. En otras ocasiones, las composiciones cumplían la función de acompañar rituales, expresando gratitud por la fertilidad de la tierra que proporcionaba abundantes cosechas. Además de rendir culto en lugares sagrados a Mama Killa y al Taita Inti, las melodías de flautas, redoblantes, bombos y los cánticos de Haway resonaban en grandes filas de cuadrillas durante la época de la hacienda Guantug.

## Conclusiones

En el análisis actual de las composiciones de músicos cañaris, se establece que la mayoría de las obras existentes tienen sus raíces en músicos antiguos. Los tres músicos entrevistados, coinciden al mencionar que, al comenzar su trayectoria como intérpretes, la gran mayoría de las piezas ya estaban en circulación y se caracterizan por ser anónimas. Esto se debe a la dificultad de atribuir un tema a una persona específica.

La carencia de investigaciones exhaustivas y el escaso interés de las generaciones recientes han contribuido a la ausencia de registros que identifiquen a los autores de algunas melodías autóctonas cañaris, así como a la pérdida de obras conjuntamente con sus creadores. Esta situación destaca la necesidad imperante de impulsar proyectos que documenten y preserven las contribuciones musicales de los artistas cañaris.

La experiencia vivida en este trabajo es única, ya que, al conversar con cada autor, se logró transportarse a diferentes épocas y formas cotidianas de vivir y sentir, de acuerdo al contexto temporal de cada uno. La cantidad de inteligencia, fortaleza, solidaridad, unión, comunicación y respeto a la madre naturaleza se manifiesta de manera notable a través de la tradición oral transmitida por estos autores.

El recurso tecnológico que ha posibilitado la transcripción aproximada de las composiciones de los autores José María Guamán Pichazaca, José Santiago Guamán Pichazaca y Pedro Pichazaca Mayancela en el presente trabajo es el programa Finale. Además, se ha generado un informe detallado de los análisis compositivos de los músicos cañaris, abordando aspectos de formas musicales, análisis melódico, rítmico, instrumentación y psicológico musical. Asimismo, se emplearon técnicas de encuestas no estructuradas a cada uno de los músicos para evidenciar la autenticidad de la obra.

Los análisis realizados de las tres obras son aproximaciones, ya que la autenticidad de la cultura no puede ser alterada, cambiada ni atentada. Este proyecto representa un inicio para que las futuras generaciones puedan profundizar con mayor claridad en cuanto a los temas de análisis musical.

### Recomendaciones

A los jóvenes, se les insta a preservar la idiosincrasia de Yachak Taitas (hombres sabios). A través de la entrevista realizada a los tres autores músicos cañaris autóctonos, se destaca que los cañaris antiguos no solo se dedicaban a la música, sino que también practicaban la agricultura, rendían culto a Pachamama, construían casas de adobe, tapial, bareque y piedra, eran hábiles fabricantes de instrumentos, artesanos inteligentes, y poseían conocimientos amplios en campos como la medicina y la astronomía.

A los investigadores en la rama de la música, se les sugiere que la posibilidad de analizar y transcribir ritmos autóctonos es factible y muy necesaria. Es importante considerar que, en la actualidad, la tecnología proporciona diversas facilidades como herramienta para registrar las melodías nativas cañaris dentro de su contexto sociocultural.

A las nuevas generaciones, se les anima a realizar investigaciones, estudios y recuperación, no solo en temas musicales, sino también en otros campos como la danza, artesanía, lengua, etc. Las obras compuestas por los grandes músicos autóctonos cañaris contienen un significado profundo y una riqueza cultural que merece ser explorada y preservada.



### Referencias

- Adler, S. (2006). El estudio de la orquestación. Primera edición en lengua española correspondiente a la tercera edición en inglés. *Madrid, España*.
- Aguayza, M. (2011). *Transcripción a la partitura musical de las canciones ejecutadas en el "Haway Cañari"*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad de Cuenca: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3191>
- Arencibia, D. (2013). *EL ANÁLISIS AUDITIVO Y EL ANÁLISIS ORIENTADO A LA INTERPRETACIÓN SEGÚN LA METODOLOGÍA IEM*. Obtenido de Google Academico: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/0694364\\_00000\\_0000.pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/0694364_00000_0000.pdf)
- Berlanga, M. (2002). *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertinencia Constructiva*. Obtenido de Google Academico: [https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/4630/2002\\_M%C3%A9todos%20transcripc%20y%20an%C3%A1lisis.pdf?sequence=1](https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/4630/2002_M%C3%A9todos%20transcripc%20y%20an%C3%A1lisis.pdf?sequence=1)
- Correa, E. (2010). *Los Veneicios de la Musica*. Obtenido de Google Academico: [https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero\\_26/ERNESTO\\_CORREA\\_2.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_26/ERNESTO_CORREA_2.pdf)
- Dirección Provincial de Educación Intercultural Bilingüe; Smithsonian. (2009). *La nación Cañari y sus expresiones culturales*. Cañar.
- Escobedo, J. (2005). *ESTRATEGIAS DE INSTRUMENTACIÓN RÍTMICA, PARA EL CURSO PROPEDEÚTICO DE LA FACULTAD DE MÚSICA DE LA UANL*. Obtenido de Colección Digital UANL: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/te/1020150186.PDF>
- Garzon. (1994). *Acercamiento a la Chirimía*. Obtenido de Repositorio Digital FLACSO Ecuador: <http://hdl.handle.net/10469/10154>
- Garzon, M. (2012). *"CAÑARIS DEL SUR DE ECUADOR, Y MITMAQ CAÑARIS DEL PERU"*. Graficas Hernandez.
- Grebe, M. (1976). *Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos*. Obtenido de Google Academico: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/publicadormch,+Journal+manager,+13119-33309-1-CE%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/publicadormch,+Journal+manager,+13119-33309-1-CE%20(2).pdf)

- Grebe, M. (1991). *Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica*. Obtenido de Google Academico:  
C:/Users/Usuario/Downloads/publicadormch,+Journal+manager,+13709-35631-1-CE%20(3).pdf
- Jara, C. (2013). *Proyecto de investigación y producción de un documental fotográfico sobre las fiestas, música y danza de la cultura Cañari*. Obtenido de Google Academico:  
<https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/5718/1/UPS-CT002803.pdf>
- Los Cañaris 2* (Vol. 23). (1996). Cañar: Edición Privada Ayuntamiento de San Sebastián Donostia.
- Monleon, C. (2010). *Revista española de pediatría*. Obtenido de Google Academico:  
<http://seinap.es/wp-content/uploads/Revista-de-Pediatria/2010/REP%2066-2.pdf#page=56>
- Morocho, M., & Zaruma, W. (2012). *Recuperación y análisis de la música del taita carnaval en el Cantón Caña*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad de Cuenca:  
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/356>
- Ortiz, M. V. (2021). *Los Tundunchil: Mama Danza y Wawa Danza Cañari*. Obtenido de Google Academico: <http://repositorio.unae.edu.ec/handle/56000/1672>
- Ortiz, P. (2013). *Transculturación musical en la fiesta del Señor de las Aguas de Girón: estudio de la apropiación y cambio de rol de la chirimía y el violín*. Obtenido de Google Academico: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/985/1/transculturacion-musical-fiesta-giron.pdf>
- Pichazaca, J. (Sabado de 01 de 2022). Las Guacamayas. (J. Parra, Entrevistador) Cañar.
- Pichisaca, L. (2011). *El violín en la música cañari*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad de Cuenca: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3172>
- Prado, S. (2013). *Análisi armónico formal y semiótico de cinco obras del compositor Cuencano, Arturo Vanegas Vega*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad de Cuenca:  
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/4525>
- Roca, D., & Molina, E. (2017). *Vademecum Musical Metodología IEM*. Obtenido de Google Academico: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/35435470/Vademecum\\_ver2-libre.pdf?1415233193=&response-content-](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/35435470/Vademecum_ver2-libre.pdf?1415233193=&response-content-)

disposition=inline%3B+filename%3DVademecum\_Musical\_del\_IEM.pdf&Expires=1706932777&Signature=cRZHqSaolQ4CHM~287wG1Q8zQBNbgccSgQE0tzJZDmOXeCID4j0rCVYTDj7e8p

Rodriguez, G. (1999). *LA SABIDURIA DEL KONDOR*. Obtenido de Google Academico:  
[https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1144&context=abya\\_yala](https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1144&context=abya_yala)

Solano, J. (2011). *Cañari Jazz*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad de Cuenca:  
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3193>

Solano, J. (2016). *Investigación etnomusicológica y notación musical de las melodías ancestrales kañaris expresadas a través de la bocina y chirimia*. Obtenido de Repositorio Institucional Universidad de Cuenca:  
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/23601>

**Anexos**

**Anexo A. Preguntas de entrevista no estructurada**

<b>PREGUNTAS DE ENTREVISTA NO ESTRUCTURADA</b>	<b>PREGUNTAS QUE SURGEN EN EL TRANCURSO DE LA ENTREVISTA</b>
<b>1. ¿Cuál es su nombre, quienes fueron sus padres y a qué se dedicaban?</b>	<b>1.1 ¿Qué beneficios recibían ellos por el trabajo realizado en la vaquería quincenal?</b>
<b>2. ¿Qué trabajos ha realizado en su vida?</b>	<b>2.1. ¿Cuál es el trabajo que representa la rentabilidad laboral?</b>
<b>3. ¿Cuándo comenzó a interpretar un instrumento?</b>	<b>3.1. ¿Cómo aprendió?</b>  <b>3.2. ¿Qué significaba para usted tocar un instrumento?</b>  <b>3.3. ¿Qué instrumentos toca?</b>  <b>3.4. ¿En qué momentos tocaba y toca su instrumento?</b>  <b>3.5. ¿Ejecuta el instrumento para algún ritual, fiestas religiosas o profanas?</b>
<b>4. ¿Formó o forma parte de algún grupo musical?</b>	

<b>5. ¿Construye instrumentos?</b>	<b>5.1. ¿Qué instrumentos construye?</b>
<b>6. ¿Qué es para usted la música?</b>	<b>6.1. ¿Crea usted su propia música?</b>

	<b>6.2. ¿Qué es para usted crear música?</b>
<b>7. ¿Qué situaciones sociales negativas le tocó vivir como músico indígena?</b>	
<b>9. ¿Cómo afina sus instrumentos?</b>	
<b>10. ¿Usted cree que las nuevas generaciones mantienen la vestimenta y costumbres autóctonas al momento de tocar?</b>	

Anexo B. Partituras de las obras de los músicos cañaris

Score **Ya esta previsto (Ñami tukuy allichishka)**

Ritmo Kañari

Recuperado por; José María Guamán Pichazaca y José María Guamán Chuma

Recuperado y transcrito por José Luis Parra Pastuisaca

Flute

5

9

13

17

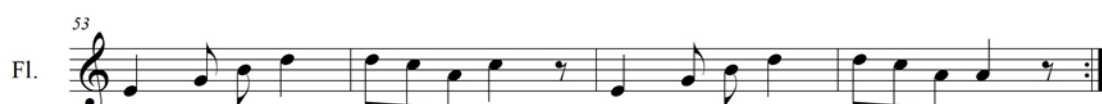
21

25

29

©

2 Ya esta previsto (Ñami tukuy allichishka)





Ya esta previsto (Ñami tukuy allichishka)

3

The image shows a musical score for a Flute (Fl.) instrument, consisting of five staves of music. The score is written in treble clef and includes measure numbers 69, 73, 77, 81, and 85. The music features a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Score

# Quilloac Runa

Ritmo Kañari

José Santiago Guamán Pichazaca

Transcrito por José Parra

♩ = 170  
B<sup>bm</sup> F<sup>m</sup>

Flute

5

Fl.

9

Fl.

13

Fl.

1. A lha ji ta Qui lloa ne ja su may ma na puch ka do ra.  
1. A lha ji ta Qui lloa ne ja su may ma na puch ka do ra.

17

Fl.

2. A lha ji to Qui lloa ne jo pun chi tu pish a ma rra do.  
2. A lha ji to Qui lloa ne jo pun chi tu pish a ma rra do.

21

Fl.

25

Fl.

3. A lha ji ta Sus ca le ña su may ma na pa ñue la da.  
3. A lha ji ta Sus ca le ña su may ma na pa ñue la da.

29

Fl.

4. A lha ji to Sus ca le ño su may ma na zhi ru pun chu.  
4. A lha ji to Sus ca le ño su may ma na zhi ru pun chu.

©

2

## Quilloac Runa

33  
Fl. 

37  
Fl.   
5. A lha ji ta Qui lloac war mi su may ma na a lli chish ka.  
5. A lha ji ta Qui lloac war mi su may ma na a lli chish ka.

41  
Fl.   
6. A lha ji to Qui lloac ru na su may ma na pai la pun chu.  
6. A lha ji to Qui lloac ru na su may ma na pai la pun chu.

45  
Fl. 

49  
Fl.   
7. Huy ra pun gue ña ka kan mi su may ma na bor da di ta.  
7. Huy ra pun gue ña ka kan mi su may ma na bor da di ta.

53  
Fl.   
8. Huay ra pun gue ño ka kan mi su may ma na za ma rru do.  
8. Huay ra pun gue ño ka kan mi su may ma na za ma rru do.

57  
Fl. 

61  
Fl.   
1. A lha ji ta Qui llua ne ja su may ma na puch ka do ra.  
1. A lha ji ta Qui llua ne ja su may ma na puch ka do ra.

65  
Fl.   
2. A lha ji to Qui llua ne jo *dim.* pun chi tu pish a ma rra do.  
2. A lha ji to Qui llua ne jo pun chi tu pish a ma rra do.

Score

# Kinray ñan

## Ritmo Kañari

Julian y Pedro Pichazaca  
Transcripción "José Luis Parra"

Violin  $\text{♩} = 170$

5

9

13

17

21

25

29

©

2

Kinray ñan

Vln. <sup>33</sup> 

Vln. <sup>37</sup> 

Vln. <sup>41</sup> 

Vln. <sup>45</sup> 

Vln. <sup>49</sup> 

Vln. <sup>53</sup> 

Vln. <sup>57</sup> 

Vln. <sup>61</sup> 

Vln. <sup>65</sup> *rit.* 

**Anexo C. Videos de las entrevistas de los músicos cañaris autóctonos; José María Guamán Pichazaca, José Santiago Guamán Pichazaca y Pedro Pichazaca Mayancela.**

