

Peter Banning^{1*}

**EL SANJUANITO
O SANJUAN EN OTAVALO:
ANALISIS DE CASO**

* Universidad de Amsterdam,
Holanda.

Chimbaloma

Chimbaloma es un sanjuanito que se escucha frecuentemente en Otavalo y sus alrededores. El título significa literalmente "Montaña al otro lado" y se refiere a un lugar donde futuros amantes se encuentran. La mujer que espera lleva una manta, llamada fachalina, en sus espaldas. Llevar una fachalina significa que la mujer está benévola hacia esfuerzos eventuales de un hombre de su preferencia, a fin de que él entre en contacto con ella. Una forma usual de acercamiento de los jóvenes hacia las muchas es el tirar repentinamente de la fachalina. Con esto,

promesas anteriormente realizadas sobre el futuro son una vez más dichas. La letra (a continuación) está escrita una parte en Quichua y otra en Español. Dice lo siguiente:

ay¹ Chimbalo ma shayadora huambrita

ay fachalina cayadora huambrita

ay siquiera chay nishca manda huambrita

ay huañuycamam causangapaj huambrita

ay cinco sueres semanales huambrita

Traducción

Huambrita que espera en el Chimbalo ma

huambrita que atrae con la fachalina

siquiere por lo que hemos acordados nosotros:

vivir hasta morir
de cinco sueres por semana

La figura 9a muestra la transcripción de la primera y segunda volteada (PV y SV). La transcripción solo incluye la parte que tiene letra. La melodía de las frases B y B' del bajo tiene otra

secuencia en la segunda volteada: en lugar de B, que está seguida por B' en la pV, la secuencia es B', que está seguida por B en la sV. Entonces, B y B' mutuo han cambiado de lugar.

Cada frase está construída en tres compases. No se la puede dividir en una pre y posfrase (véase también los ejemplos 5, 6 y 7 de 3.1.3.)

Fig. 9a [Chimbalo ma]

CHIMBALOMA

The musical score for 'CHIMBALOMA' is presented in three systems. The first system is for the 'pV (bajo)' part, featuring a melody with lyrics 'AY HUAMBRA - PAH SUYTA - DE - PA HUAMBRA' and 'AY FACHA - LI - NA CAYA - DE - PA HUAMBRA'. The second system is for the 'sV (alto)' part, with lyrics 'AY SI QUIER CHAY NISHCA MANDA HUAMBRA'. The third system is for the 'bajo B' part, with lyrics 'AY HUAÑUYCAMAM CAUSANGAPAJ HUAMBRA' and 'AY CINCO SUERES SEMANA - NA - LOS HUAMBRA'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

CHIMBALOMA

El bajo en la figura 9b muestra la curva melódica característica, la cual descende. El alto se mueve alrededor de la nota e", y tiene la nota g" como nota más alta. Falta la nota sexta adjunta, la cual es, en comparación con los sanjuanitos mencionados en capítulo 3, una excepción.

Fig. 9b

The musical score for 'Fig. 9b' consists of three staves. The top staff is labeled 'alto' and shows a melodic line with a slight upward curve. The middle staff is labeled 'bajo B'' and shows a melodic line that descends. The bottom staff is labeled 'bajo B' and shows a melodic line that descends. The score uses a treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Para una discusión más detallada, se usarán tres diferentes interpretaciones de la misma pieza. Con esto, partamos de las tres versiones de Chimbalo ma, que están basadas en la clasificación en las tres clases de música: La música indígena I, la música indígena II y la música latinoamericana. En los párrafos siguientes se analiza el tiempo (la velocidad de metrónomo), la duración de ejecución, la letra, la melodía, los acordes de acompañamiento, la secuencia de las partes, la distribución instrumental, la actividad musical y el timbre. La versión del repertorio de la música indígena I, que está grabada durante la fiesta de la Casa Nueva, es indicada con "Chimbalo ma I". La versión del repertorio de la música indicada con "Chimbalo ma II", y la versión del repertorio de la música latinoamericana,

grabada durante un festival, es indicada con "Chimbalo ma III". Siempre se dará atención a las diferencias y semejanzas entre las tres versiones.

Tempo y duración del tiempo

El tempo de Chimbalo ma I tiene una velocidad de $\bullet \approx \text{mm}126$. Este tempo no corresponde con el de Chimbalo ma II y III, los cuales tienen una velocidad de $\bullet \approx \text{mm}112$. Según el violinista que tocó Chimbalo ma I, el tempo tomado por él fue más rápido del que se solía usar en Otavalo. Esto, porque normalmente los músicos adaptan el tempo al gusto de los habitantes de las comunidades. También él solía tocar más lento.

El anexo 4 muestra el tempo de diferentes sanjuanitos. La velocidad de los sanjuanitos que están incluidos en este anexo, varía entre $\bullet \approx \text{mm}108$ y $\bullet \approx \text{mm}126$.

No se puede sacar conclusiones sobre el tempo en relación a las tres clases de música, porque eventuales diferencias no son limitadas por una clase de música, sino por la diferencia en variante local: se acomoda la velocidad al

desco de, por ejemplo, la gente de una comunidad.

La duración de la ejecución de Chimbalo I es 8 minutos y 20 segundos. Esta duración es considerablemente más larga que la de Chimbalo II (duración: 3'05") y Chimbalo III (duración: 3'00"). El motivo de esta diferencia, se puede buscar en la relación de música y baile. Esta relación está presente en la música indígena I, y apenas se le puede encontrar en la música indígena II y la música latinoamericana. En el caso de estas dos últimas, el escuchar, y no el bailar, ocupa un lugar central.

Cuando el baile juega un papel importante, esto se ve en el hecho de que los músicos repiten más frecuentemente las partes musicales, sobre todo en caso del bajo (las frases B y B'). En estas repeticiones, los músicos ven la posibilidad de alargar considerablemente la composición musical, y con esto también el baile. Una tarea importante para los músicos es: encargarse de la música y la continuidad del sonido musical, para que los participantes puedan bailar en todo tiempo. De

esta manera, el sanjuanito entero dura más que cuando se le ejecuta sin baile. Se puede decir que hay una adaptación para acomodar al baile. También J. Schechter (1983: 36) menciona esto. De esta manera, los participantes tienen la oportunidad de bailar durante largo tiempo sin interrupciones.

En el caso de ejecutar la música indígena I, tanto el baile como la música es de gran importancia, y la presencia de participantes/danzantes influye la duración del sanjuanito. Se puede decir que la versión de la música indígena I es considerablemente más larga (es decir dos a tres veces) que la versión de la música indígena II y III.

La letra

Las versiones de Chimbalo II y III tienen la misma letra y melodía. Chimbalo I se aparta un poco: la letra no está completa y cambia un poco. Más tarde, el cantante dijo que no sabía toda la letra y que improvisaba algunas palabras. La letra usada por él solo consiste en dos líneas:

*ay Chimbalo shayadora
huambrita
ay jari jari shayadora huambrita*

Es difícil averiguar, si la diferencia de letra influye en las diferencias musicales, y cómo. Según informes se puede introducir algunos pequeños cambios, por ejemplo un nombre de una ciudad (véase también Schechter, 1983: 34). Estos cambios parecen no influir en la música, y son muchas veces introducidos para actualizar la letra, o para darle un color local.

Melodía y acordes de acompañamiento

Las figuras 10, 11 y 12 dan transcripciones de Chimbalo I, II y III.²

A diferencia de Chimbalo II y III, Chimbalo I no tiene estribillo.³ En las figuras 11 y 12, el estribillo está apuntado con E (frase A). En la frase C del alto, Chimbalo I tiene la sexta adjunta. Las otras dos versiones no la tienen en frase D. De esto se puede deducir que la sexta adjunta es un elemento indispensable para el sanjuanito.

Chimbalo II y III tienen una frase extra (frase D), la cual muestra todas las características del alto. Esta frase precede al bajo B y B'. En cuanto a su construcción, la secuencia de C, B, B' corresponde a la secuencia de D, B, B', y por eso también a la última se llama segunda volteada. Chimbalo I no tiene esta clasificación, porque esta versión no está cortada por un estribillo. La frase D de la figura 11 muestra semejanzas con el alto del sanjuanito "Toros del pueblo" (véase figura 3a, nº 6). Es posible que aquí se trate de un "alto prestado". Las tres versiones tienen las frases C, B y B', y se puede considerar estas tres frases como características melódicas invariables: los músicos y otros participantes en Otavalo conocen la Chimbalo por estas tres frases. No importa si se ejecuta con o sin letra.

Entonces, tanto el estribillo (frase A) como la frase D son adiciones y pueden variar al gusto del conjunto. Las frases C, B y B' no son adiciones, sino características esenciales del sanjuanito Chimbalo. Por eso, estas frases quedan invariables.

En cuanto a los acordes de acompañamiento, las tres frases apenas muestran diferencias. El acorde G de las frases B y B' (pV) de la figura 12, se entona más tarde que en las otras versiones. Vemos lo mismo en caso de frase B de la sV, de la misma figura.

Las guitarras (y los bandolines eventuales que acompañan) no solo dan acompañamiento armónico, sino también rítmico. En las transcripciones, el ritmo está indicado por una x y está escrito abajo de la frase melódica. Porque

las frases C, B y B' de las tres versiones tienen el mismo acompañamiento rítmico, solo es dado el ritmo de C, B y B' de Chimbaloma I. Se encuentra este ritmo también en la frase D de Chimbaloma III. El ritmo de las demás frases (es decir: las frase A de la segunda versión) se aparta del acompañamiento de 'criterio'. x | xx xx xx xxx De esto se puede desprender que el acompañamiento rítmico está aliado a las frases C, B y B', y que la preferencia del ritmo, encunto a las otras frases, más o menos es libre.

Fig. 10

CHIMBALOMA I

ALTO: *C demiz6*
 GUITAR: *guitar*
 BAJO: *B'*
 LYRICS: AY CHIMBALOMA SHAYA-DORA HUAMBRIITA
 AY JARI JARI SHAYA-DORA HUAMBRIITA

Fig. 11

CHIMBALOMA II

SV (ALTO): *A demiz6*
 BAJO: *B'*
 LYRICS: AY CHIMBA-LOMA SHAYA-DORA HUAMBRIITA
 AY PACHA-LINA CAYA-DORA HUAMBRIITA

SV (ALTO): *C*
 BAJO: *B'*
 LYRICS: AY SI QUIERA CHAY NISHCA MANDA HUAMBRIITA
 AY HUANUY CAMAN CAUSANGA-PAJ HUAMBRIITA
 AY SINCO SUKRES SEMANALES HUAMBRIITA

Fig. 12

CHIMBALOMA III

♩ = m 112

A

guitar (EM)

D

sV (ALTO)

C

(BAJO)

B

AY CHIMBA - LOMA SHAYA - DORA HUAMBRI TA

(EM) (C) (EM)

B'

AY PACHA - LINA SHAYA - DORA HUAMBRI TA

(EM) (C) (EM)

C

sV (ALTO)

C

AY SI QUIERA CHAY NISHCA MANDA HUAMBRI TA

(C)

(BAJO)

B'

AY HUAMÑUCAMAM CAUSANGAPAJ HUAMBRI TA

(C) (EM)

B

AY SINCO SUCRES SEMA - NALES HUAMBRI TA

(EM) (C) (EM)

Secuencia de las partes y distribución instrumental

Se ejecuta Chimbaloma I solo con violín y guitarra. El violín toca la melodía y la guitarra da el acompañamiento armónico y rítmico (véase la transcripción de la figura 10). En algunos momentos cantan⁴ la letra, pero solo en las frases B y B' del bajo.

En la figura 13 se puede leer la secuencia de las partes musicales. El alto suena dos o cuatro veces seguidas. Las frases B y B' se camina mutuamente, sin usar el modelo de repetición de los sanjuanitos discutidos en el capítulo 3. Este modelo existe en una repetición regular de las frases B y B', después de lo cual sigue el alto (véase entre otros la figura 1b Carabela). En la figura 13 se observa que las frases B y B' tienen

una repetición irregular: tres veces frase B y tres veces frase B' hasta el alto (C); después dos veces frase B' y tres veces frase B hasta el próximo alto; luego tres veces B' y dos veces B; tres veces B' y tres veces B; cinco veces B' y cinco veces B, etcétera.⁵ Al sanjuanito Chimbaloma I le falta el estribillo. La composición entera está construida de dos partes y por eso este sanjuanito pertenece al segundo tipo.

La secuencia de las partes no influye la distribución instrumental: ésta no cambia. al canto se le adjunta incidentalmente y la voz no reemplaza un instrumento musical. Porque el canto no es un elemento necesario, la letra no es completa y se canta en momentos irregulares. En proporción con la duración de la pieza entera, el canto está subrepresentado.

Fig. 13 (Chimbaloma I)

secuencia de las partes

(bajo) B B	(bajo) B'B' (canto)	(bajo) B'B'
B'B'	B B (canto)	B B
B B	B'B'	B'B'
B'B'	B B	B B
B B	B'B'	B'B'
B'B'	B B	B B

(alto) C C	(alto) C C C C	B' B'
(bajo) B' B'	(bajo) B' B'	B B
B B	B B	(alto) C C C C
B' B'	B' B'*	(bajo) B' B'
B B	B B	B B
(alto) C C C C	B' B'	B' B'
(bajo) B' B' (canto)	B B (canto)	B B
B B (canto)	B' B' (canto)	B' B'
B' B' (canto)	B B**	B B
B B (canto)	B' B'	B' B'
B' B'	B B	B B
(alto) C C	(alto) C C C C	B' B'

* Violín se para

** Violín sigue la melodía.

Al sanjuanito Chimbalo II se ejecuta con kenas, rondador, violín, bandolines, guitarras y bombo. Los bandolines y las guitarras dan el acompañamiento armónico y rítmico, mientras el bombo da los acentos rítmicos. Las kenas, el rondador y el violín tocan la melodía (véase la transcripción de la figura 11). En la figura 14 están representados la secuencia de las partes, la distribución instrumental y el canto. Los instrumentos de acompañamiento (guitarras, bandolín y bombo) y el violín tocan el sanjuanito, sin interrupción. Los otros instrumentos y el canto se intercambia mutuamente y a veces todos suenan al mismo tiempo.

Se encuentra el canto en lugares fijos, es decir en las frases B y B' de la pV, y en las frases C, B' y B de la sV. Las partes se alternan con un estribillo, y por eso esta versión pertenece al sanjuanito tipo 2.

La segunda volteada no siempre es precedida por el estribillo. Esto se ve en la última sV, la cual es precedida por un otra sV. En dos lugares se toca el alto C cuatro veces. Se cambia la alternativa C, B', B en C, B, B' en caso de ejecución instrumental sin canto. En las partes vocales esta alternativa queda invariable. La frase D es seguida por una ejecución vocal de B y B'.

La alternativa influye la distribución instrumental y el canto: con excepción de los instrumentos de acompañamiento y el violín, la distribución instrumental se alterna continuamente.

Fig. 14 (Chimbalo II, E=estribillo, pV=primera volteada, sV=segunda volteada)

Secuencias de las partes		distribución instrumental y canto
E	A A A A	Instrumentos de acompañamiento y violín.
pV (bajo)	B B B' B'	idem, con kenas
E	A A A A	instrumentos de acomp. y violín
sV (alto)	D D	idem, con kenas y rondador
(bajo)	B B B' B'	todos los instrumentos y canto
E	A A A A	instrumentos de acomp. y violín
sV (alto)	C C	idem, con canto (sin kena y rondador)
(bajo)	B' B' B B	idem
sV (alto)	C C C C	todos los instrumentos (sin canto)
(bajo)	B B B' B'	idem
E	A A A A	instrumentos de acomp. y violín
sV (alto)	D D	todos los instrumentos
(bajo)	B B B' B'	canto y rondador
E	A A A A	instrumentos de acomp. y violín
sV (alto)	C C	idem con canto (sin kenas y rondador)
(bajo)	B B B' B'	idem

Al Chimbaloma III se acompaña con guitarras y un bombo. No hay violín. Se usa el bandolín como instrumento de melodía y toca el sanjuanito entero, es decir lo que hace el violín en las dos versiones anteriores (Chimbaloma I y II). El rondador y el canto se alternan mutuamente.

La figura 15 nos muestra la alternativa de las partes y la distribución instrumental. Las frases alternativas C', B', B son ejecutadas con voces, como es el caso en Chimbaloma II. En algunas frases el rondador y el canto se callan y en estos momentos solo suenan el bandolín y las guitarras.

Fig. 15 (Chimbaloma III, E=estribillo, pV=primera volteada, sV=segunda volteada)

secuencia de las partes		distribución instrumental y canto
E	A A A A	instrumentos de acompañamiento y bandolín idem y rondador
pV (bajo)	B B B'B'	instr. de acomp. y bandolín idem con canto
E	A A A A	instr. de acomp. y bandolín idem con canto
pV (bajo)	B B B'B'	instr. de acomp. y bandolín idem con rondador
(bajo)	B B B'B'	instr. de acomp. y bandolín idem con rondador
sV (alto)	D D D D	instr. de acomp. y bandolín idem
(bajo)	B B B'D'	instr. de acomp. y bandolín idem con canto
E	A A A A	idem con canto
sV (alto)	C C	idem con canto
(bajo)	B B B'B'	instr. de acomp. y bandolín y rondador instr. de acomp. y bandolín
sV (alto)	D D D D	instr. de acomp. y bandolín y rondador
(bajo)	B B B'B'	instr. de acomp. y bandolín y rondador
E	A A A A	idem con canto
sV (alto)	C C	idem con canto
(bajo)	B'B' B B	idem con canto
sV (alto)	D D D D	instr. de acomp. y bandolín y rondador
(bajo)	B B	todos los instrumentos y canto
E	B'B' A	instr. de acomp. y bandolín

Niveles instrumentales

Ya se discutió sobre los instrumentos musicales, los cuales tocan todo el sanjuanito. Estos instrumentos son, entre otros: la guitarra, el bombo, el bandolín y el violín. Combinaciones de estos instrumentos forman un nivel melódico armónico y rítmico. Arriba de este nivel se puede adjuntar otros instrumentos y/o canto.

En la figura 16 se ve la actividad musical de Chimbaloma I. El violín, y a veces la voz, hace la melodía. La guitarra da el acompañamiento armónico rítmico. Las líneas negrillas horizontales muestran la actividad musical de cada instrumento. Se leen las líneas de izquierda a derecha. La alternativa del bajo y del alto (indicada arriba del pilar vertical) corresponde a la alternativa de la figura 13. De cada pilar se puede leer en cuales lugares suenan los instrumentos y/o el canto.

Aunque juegue un papel secundario, la figura de Chimbaloma I también representa el canto. El violín y la guitarra tienen actividades musicales al mismo tiempo.

Ambos instrumentos forman un nivel, en donde se encuentra tanto la melodía como la armonía (acordes). También se encuentra aquí el ritmo, que está tocado por la mano derecha del guitarrista. Este nivel, el cual forma un 'bloque' de sonidos con un solo timbre (tonalidad), está presente desde el comienzo de la pieza hasta el final.

La figura 17 muestra la actividad musical de Chimbaloma II. En esta figura se puede ver dos niveles: 1) el nivel melódico armónico rítmico, con los instrumentos violín, bandolín, guitarras y bombo; 2) el nivel melódico, formado por el canto, las kenas, el rondador y el violín. El violín es el elemento de conexión entre los dos niveles: a un lado, toca la melodía y por eso pertenece al nivel melódico, y al otro lado está presente continuamente, formando parte del nivel acompañador armónico rítmico. En el nivel más arriba la kena, el rondador y el canto se alternan mutuamente. En un solo caso (en el bajo en el quinto pilar) todos los instrumentos suenan al mismo tiempo. En el nivel más bajo no hay alternativa de instrumentos, y

eso resulta un bloque de sonidos con un timbre. El nivel más arriba también forma un bloque de sonidos, pero este bloque se caracteriza por una alternativa instrumental continua. Esto resulta en un cambio y una alternativa del timbre de toda la pieza.

Los dos niveles se contrastan; el nivel más bajo está invariable y estático, y el nivel más arriba está variable y dinámico. Este contraste falta en Chimbaloma I (figura 16), en donde solo se encuentra a un nivel.

Al contrario de Chimbaloma I, el canto en Chimbaloma II es

Fig. 16

CHIMBALOMA I		5				10						
		bajo	alto	bajo								
Melodía	Canto											
Melodía	violín											
Harm./ritmo	guitarra											

una parte esencial del nivel más arriba. Esto se evidencia del hecho de que el canto a veces substituye instrumentos musicales (véase figura 17: pilares 7 y 8, 15 y 16). Además, en la segunda versión se canta toda la letra (véase también las transcripciones de las figuras 9a y 11).

Chimbaloma II (figura 18) nos muestra una semejanza con Chimbaloma III: un nivel bajo ininterrumpido y un nivel alto interrumpido. El cargo del violín como elementos de conexión entre los dos niveles, está tomado por el bandolín.

Fig. 17

CHIMBALOMA II		5				10				15						
		E	bajo	E	alto	bajo	E	alto	bajo	alto	bajo	E	alto	bajo	alto	bajo
Melodía	canto															
Melodía	kenas															
Melodía	rondador															
Melodía	violín															
Harm./ritmo	Bandolín															
Harm./ritmo	guitarras															
acentos rítmic.	Bombo															

Fig. 18

CHIMBALOMA III		5				10				15						
		E	bajo	E	bajo	bajo	alto	bajo	E	alto	bajo	alto	bajo	alto	bajo	E
Melodía	Canto															
Melodía	Rondador															
Melodía	Bandolín															
Harm./ritmo	guitarras															
acentos rítmic.	Bombo															

Timbre

En el párrafo anterior ya se ha dicho que cada nivel instrumental tiene su propio timbre y que la alternativa de los instrumentos musicales resulta en un cambio de timbre. En la alternativa se reparte partes de la melodía sobre varios instrumentos melódicos. En algunos lugares suenan más que un instrumento melódico al mismo tiempo. Cada instru-

mento puede ejecutar diferentemente la melodía. Cuando suenan diferentes interpretación de la misma melodía al mismo tiempo, se le llama 'heterofonía'.

Heterofonía

La figura 19 muestra la partitura de un fragmento de Chimbaloma II. Aunque los músicos tocan la misma melodía, en la figura se puede observar que la

melodía varía por instrumentos o grupos de instrumentos. Esta forma de heterofonía es el resultado de la manera de tocar los instrumentos musicales. Un ejemplo es el rondador. Este instrumento da posibilidades para colorear la melodía por medio de 'resbalar' soplando de nota a nota, tocando también las notas intermedias. Esta manera de tocar tiene consecuencias armónicas y rítmicas: al mismo tiempo suenan más notas (armonía), y se adorna y colorea el ritmo por medio del 'resbalar' (por ejemplo en el compás 4) y el attack (por ejemplo en el compás 3). La melo-

día tocada por el violín también es la consecuencia de la manera de tocar: por la manera de arquear, apenas se escucha la notas g" y a" (en la partitura estas notas están puestas entre paréntesis), aunque la nota e" se escucha muy bien. Por aquí parece que la melodía está interrumpida. Además, en la melodía del violín se repite muchas veces la nota e", lo cual los otros instrumentos no hacen.⁶ Las kenas tocan la melodía en una manera invariable. Los instrumentos acompañadores tocan su parte sin modificación.

Fig. 19

Es evidente que los músicos tocan la misma melodía. Aparecen pequeñas variaciones melódicas, y esto es dependiente de la clase de instrumento musical y la manera de tocar. Todo esto contribuye a un timbre específico de la composición entera. En Chimbaloma III se encuentra un timbre semejante.

Paralelismo en tercetas

En Chimbaloma I (figura 10) se observa una sola línea melódica. En el bajo (B y B') y en alto (C) de la figura 11 se adjunta una segunda voz, bajo de la voz más arriba. Esta segunda voz se mueve principalmente en tercetas

paralelas con la voz más arriba. Se canta esta voz para adjuntar a la melodía un timbre específico. Consideraciones armónicas juegan un papel subordinado. Esto se evidencia entre otro de la ejecución de frase B' del bajo (figura 11): los primeros cuatro grupos de notas son c" -e", e" -g", c" -e" y c" -g". Aunque estas combinaciones de notas preguntan por el acorde C, se toca el acorde G.

La figura 20 da un otro ejemplo. Aquí se ve el estribillo del sanjuanito Mi Longuita. En este ejemplo se trata de un paralelismo en tercetas; abajo de la combinación de notas c" -e", la cual

tiene tiene relativamente una duración larga (un valor de una negra en el compás 2, y un valor de una blanca en el compás 4), se sostiene el acorde de EM. Para los músicos es importante que se pueda colorear la melodía y aquí también, consideraciones armónicas juegan un papel subordinario.

Fig. 20 (mi longueta)



Los músicos combinan la melodía y los acordes de la misma manera como vimos en Chimbaloma I (figura 10). La única diferencia importante es el 'nuevo' timbre, lo cual está adjunto a la melodía.

Armonía

Algunos grupos musicales sí usan consideraciones armónicas en su manera de tratar la melodía. Durante ejecuciones la melodía puede sonar con tres voces diferentes, como es el caso en la figura 12. Aquí no se trata de un paralelismo en terceras, independiente de los acordes. Es más: la segunda y tercera voz tienen su origen en los acordes acompañadores.

En cuanto a las voces adjuntas en Chimbaloma II y Chimbaloma III, es evidente que su uso tiene un origen diferente. En el caso de Chimbaloma II se trata de un 'colorear' de la melodía, independiente de los acordes acompañantes. En el caso de Chimbaloma III se toma las notas de las voces adjuntas de los acordes acompañantes. En esto encontramos una diferencia importante entre las tres versiones del sanjuanito Chimbaloma.

Notas

- 1 Cada línea de la letra comienza con la exclamación 'ay'. Esta no tienen significación semántica y por eso no se la traduce. La palabra 'ay' es usada para realizar la nota primera que esta antes del primer compás (véase la transcripción de la fig. 9a). Uso semejante se encuentra también en el sanjuanito Carabucla (véase la letra en la fig. 1a).
- 2 Se cantan las frases C, B y B' de las figuras 11 y 12 polífono. En la discusión en este párrafo, tienen que leer solamente la voz más alta. En párrafo 4.8 se entra en detalles a este polífono.
- 3 La mayoría de los sanjuanitos ejecutados en la fiesta de la Casa Nueva tiene un estribillo.

- 4 Normalmente se canta la letra después el alto. Aquí no es siempre el caso. A veces los participantes en la fiesta ofrecen bebidas a los músicos y por eso en algunos momentos la melodía se para. El guitarrista, que es cantante al mismo tiempo, resuelve esto provisoriamente por medio de cantar en un momento desacostumbrado. Este momento está indicado con * y ** en la figura 13
 - 5 Es una conversación al violinista me dijo que él tenía la dirección musical, porque tocaba la melodía. Es él quien determina la secuencia de las partes y la cantidad de repeticiones de las frases. El guitarrista le sigue, acompañando la melodía.
 - 6 De una conversación más tarde se evidenció que el violinista aun no sabía tocar bien todas las notas, a causa de su corta experiencia musical.
- Fuentes citadas**
- ARETZ, Isabel
1980 "Ecuador, folk music". En: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 5.
- LARRAIN Barrios, Horacio
1980 *Cronistas de raigambre indígena*. Colección Pendoneros, Nº14 y 15, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.
- BENNET, W.C.
1963 *The andean civilisations*. Handbook of South-American Indians II, New York.
- CAILLAVET, Chantal
1981 *Etnohistoria ecuatoriana: nuevos datos sobre el Otavalo prehispánico*. En *Cultura*, Nº 11, Banco Central del Ecuador, Quito.
- CARVALHO-NETO, Paulo de
1964 *Diccionario del folklore ecuatoriano*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- CIEZA DE LEON, Pedro de
1962 [1554] *La crónica del Perú*. Parte primera. Madrid.
- COBA Andrade, Carlos Alberto
1981 *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Colección Pendoneros, Nº 46, Instituto Otavaleño de Antropología, Otavalo.
- 1985 "Danzas y bailes en el Ecuador". En: *Revista de música latinoamericana*, 6 (2).
- COBO, Bemabé de
1890 *Historia del nuevo mundo*. Sevilla.
- CHAVES Valdospinos, Virgilio A.
1978 *Paisaje y alma de Otavalo: Antología*. Ed. Gallo capitán, Otavalo.
- D'HARCOURT, Raoul y Marguerite
1925 *La musique des incas et ses survivances*. París.
- MORENO, Segundo Luis
1972 *Historia de la música en el Ecuador*. Quito.
- SCHECHTER, J.M.
1983 "Corona y baile: Music la the child's wake of Ecuador and Hispanic South

America, past and present". En: *Latin American music review*, Nº 4, Texas.

SOTO Ruiz, C.

1979 *Quechua: manual de enseñanza*.
Lima.

STARK, L.R. y P.C. Muysken

1977 *Diccionario español-quichua/quichua-español*. Guayaquil.

STEVENSON, R.

1968 *Music in Aztec And Inca territory*.
University of California Press.

Discografía

Inka Taky

"Promesas", Quito, 1986.

Ñanda Mañachi

"Churay churay", Guayaquil, 1983.

"Ñanda mañachi: préstame el camino", Vol. 1,
Quito, 1984