

¡ASÍ KOTAMA!

The Flutes of Otavalo, Ecuador



Smithsonian Folkways

¡ASÍ KOTAMA!

The Flutes of Otavalo, Ecuador

SFW CD 40564 © 2013 Smithsonian Folkways Recordings

1.	CHINKASHKA / Perdido / Lost	1:45
2.	ARIAS PAMPA / Valle Arias / Arias Valley	2:05
3.	LLAZ TUAZ / Llaz tuaz / Llaz Tuaz	1:33
4.	ALY KOTAMA / Kotama sagrada / Sacred Kotama	2:10
5.	MALDONADO CHUKLLU TANTA / Maldonado rondín / Maldonado Harmonica	1:38
6.	ALLKU WAYKU / Quebrada de perros / Dog Ravine	1:29
7.	JUANIKITO / Mi Juanitito / My Dear Juanito	1:36
8.	KOTAMA LLAKTA / Comuna Kotama / Kotama Village	1:32
9.	ASWATA LLUKCHIY / Saca guarapu / Take out the Chicha	1:47
10.	KOTAMASHINA / Como Kotama / Like Kotama	1:38
11.	ANRANGO KAYTA / Chichico flauta / Chichico Flute	1:30
12.	HATUN YAKU / Gran Río / Great River	1:35
13.	CHURAPAY / Asienta / Lay it down	1:25
14.	SAN VICENTE CHUKLLU TANTA / San Vicente rondín / San Vicente Harmonica	1:30
15.	HAWA KOTAMA / Kotama alto / Upper Kotama	1:39
16.	TIYU PAMBA / Altillanura de arena / Sandy Plateau	1:32
17.	IMBAKOTAMA / ImbaKotama / ImbaKotama	1:41
18.	AYA SHAMUK / El espíritu que viene / The Coming Spirit	1:23
19.	HALAKU / Jalaku / Halaku	1:28
20.	ARELLANO KAYTA / Arellano flauta / Arellano Flute	1:35



This project has received Federal support from the Latino Initiatives Pool, administered by the Smithsonian Latino Center

Este proyecto recibió apoyo federal del Fondo para Iniciativas Latinas, administrado por el Centro Latino del Smithsonian.

21.	TULCANAZO CHUKLLU TANTA / Tulcanazo rondín / Tulcanazo Harmonica	1:34
22.	TRÁVEZ KAYTA / Trávez flauta / Trávez Flute	1:29
23.	UCHU WAYKU / Quebrada de ají / Chili Ravine	1:33
24.	KOTAMA / Kotama / Kotama	1:24
25.	CAPILLA PUNKU / Puerta de la capilla / Chapel Door	1:25
26.	KOTAMA CHUKLLU TANTA / Kotama rondín / Kotama Harmonica	1:28
27.	AYA TUSHUY / La danza del espíritu / Spirit Dance	1:23
28.	CONEJO CHUPA / Cola de conejo / Rabbit's Tail	1:52
29.	CABASCANGO CHUKLLU TANTA / Cabascango rondín / Cabascango Harmonica	1:44
30.	KOTAMA ÑAN / Camino de Kotama / Kotama Path	1:34
31.	KOTAMA WAYRA / Viento de Kotama / Kotama Wind	1:37
32.	YAKU TAKI / Canción de agua / Water Song	3:37
33.	KASHNA KOTAMA / Así Kotama / This Is Kotama	1:51
34.	ÑAWI MAYLLAY / Lavado de cara / The Face Washing	2:15
35.	PUCHKA PASKACHIK / Limandero / Umbrella Swift	2:35
36.	BONUS TRACK: YAKU CHAKA / Puente del río / River Bridge	2:28

All compositions property of Centro Cultural de Investigación Ancestral y Desarrollo Integral Comunitario "Hatun Kotama."

Todas las composiciones son propiedad del Centro Cultural de Investigación Ancestral y Desarrollo Integral Comunitario "Hatun Kotama."

"Only now are we awakening to what the flutes' story conceals."

—Patricio Maldonado Quinchuquí

INTRODUCTION / Jessie M. Vallejo

¡Así Kotama! The Flutes of Otavalo, Ecuador, is the result of the collaboration—a *minka*—between the members of Hatun Kotama Escuela de Flauta (Hatun Kotama Flute School) and Smithsonian Folkways. It represents part of Hatun Kotama's strategy for ensuring the continued transmission of a valued but disappearing musical tradition by transforming the contexts of music making for new audiences and technologies. The school's first CD, released by Ecuador's Ministry of Culture in 2010, features the master flute players and preserves some of the core repertoire of the tradition. Over the last few years, the flute masters' dedication to mentorship and leadership within the community has paid off by sparking a renewed interest in the tradition among the youth of Kotama. For this album, Hatun Kotama demonstrates the youths' involvement by inviting students to record songs that they have mastered.



The Otavalan Gaita Tradition

Tucked away in the Valle del Amanecer (Valley of the Awakening) is Otavalo, a town in the Andes Mountains a two-hour drive north of Quito. The town is nestled among three volcanoes (Imbabura, Cotacachi, and Mojanda) and lies adjacent to Pan-American Highway 35, making it a popular tourist attraction. People flock to Otavalo in search of souvenirs and crafts sold in the famous indigenous market, renowned for its artisans, entrepreneurs, and musicians. There, Kichwa—a language related to Quechua—is still spoken by many as their first language.

Since the 1970s, the Otavalan band Ñanda Mañachi has been traveling and performing on international stages and other public spaces. As a result of their tours abroad, they have introduced audiences around the world to Andean sounds of *charangos*, guitars, *bandolinas*, violins, *quenas*, and most of all, panpipes. Some of the flute music that Ñanda Mañachi specializes in, however, draws from an older, pre-Incan musical practice, which once flourished across northern Ecuador. This tradition is commonly called *gaita*, a Spanish term used broadly for wind instruments across Spanish-speaking countries. In Otavalo, *gaita* refers to a specific type of transverse flute historically used to summon rain and pray for prosperity during rituals, festivals, and rites of passage in Kichwa culture.

For the last century, academics have assumed that the *gaita* tradition was gradually being abandoned. As recently as 2007, Mullo Sandoval, one of Ecuador's leading ethnomusicologists, wrote that "music tied to the indigenous calendar festivals . . . is being lost more and more each day. . . . The evidence of this can be seen in the lack of



performance of ... transverse flutes ... which are no longer practiced by the younger generation" (2007:71; author's translation). Although the public performance and transmission of this tradition noticeably waned during the second half of the 20th century, mainly because of the adaptation of Western instruments, such as the violin, guitar, and *bandolina* (a kind of lute or mandolin), transmission was still occurring privately in the home. Grandfathers and fathers nurtured the oral tradition by passing down the repertoire of *tunus* (tunes or songs), associated ritual knowledge, and technical skills to their sons and grandsons. Despite the assumption that this tradition had ceased to be relevant to younger generations, children and young adults continued learning *gaita*. "I started learning flute at home when I was four years old," Segundo Tulcanazo recalls, dating his earliest flute lessons to about 1995. A pivotal moment

befell *gaita* players and their musical culture during the early 1990s, when transmission between family members was disrupted. Patricio Maldonado, manager of Hatun Kotama, explains: "In the early 1990s, a cholera epidemic swept across the area, killing most flutists in other communities, but many in our village survived. Now we have to do something." The result has been a shift toward institutionalizing the tradition to safeguard its existence.

Hatun Kotama Flute School

The 1990s and 2000s were a time when indigenous people of Ecuador rallied for their rights and denounced government racism and oppression. As a result, the indigenous nations of Ecuador revalued their heritage, and sought ways to maintain it amidst globalization. Concerned about the possible disappearance of the *gaita* tradition, and encouraged by the climate of Indigenous self-affirmation that was spreading throughout the Andes, Luis Enrique Cachiguango and several flute masters from Kotama Village founded the musical organization Hatun Kotama Escuela de Flauta (Hatun Kotama Flute School). The word *hatun* (great, sacred) alludes to two key elements associated with the music performed by this ensemble and recorded on this album. One is the reference to Hatun Yaku (Great River), an important water source and geographic feature on the south side of the village. The word *hatun* points to Hatun Puncha (Great Day or Epoch), commonly called Inti Raymi (Sun Festival), which occurs during the summer solstice and is a primary performance context for *gaita* music.

Although the main objective of the school is to preserve the tradition, the flutists of all generations hope to open new avenues for innovation with their music. Patricio summarizes Hatun Kotama's goals as "dreaming and planning for what we can do in the future with the school, but first, we're trying to save everything." He describes the school as a "tremendous endeavor that revalues the wisdom of our ancestors."

The flute school began taking shape in 2000 under the name Primera Escuela de Flauta Autóctona Indígena de la Comunidad de Kotama (The Village of Kotama's First Native Indigenous Flute School); however, it soon dissolved for lack of community support. The project was reinitiated in August 2008, this time as Hatun Kotama Escuela de Flauta (Hatun Kotama Flute School), and was organized by Luis Enrique Cachiguango, flute masters Mariano Maldonado, Julio Tabango, Estéban Cachiguango, Mariano Quinchuquí, Segundo Quinchuquí, and Mariano Maldonado's four sons, Segundo, Patricio, Edison, and Juan. At first, the organizers planned to run a school that would offer private lessons in the same way that a Western Conservatory would, but the private-lesson model was quickly abandoned. Teachers opted instead for pedagogical approaches based on traditional Kichwa concepts and modes of transmission. These teaching methods include working with more than one teacher and having the advanced students help teach the beginners.

By participating in this tradition, flute players enter into an everlasting chain of giving and receiving (*ranti-ranti*), considered the foundation of how the tradition is passed on. Playing flute teaches the members how to relate to and live with one another (*convivir*). Teachers and students alike discuss their responsibilities for each other and for keeping the tradition alive. Masters Mariano Maldonado and Alfonso Cabascango both cite working with the younger generation as their main motivations for participating in Hatun Kotama. Younger students, like Segundo Tulcanazo, aspire

to be role models for their peers. Segundo proudly declares, “I have faith that younger kids will see me play flute and continue with the art of flute music in Kotama.”

Gaita Music

The instruments heard on this album are transverse flutes, conch shell, cow horn, harmonica, melodica, and guitar. The main instrument is the *gaita*, a flute made in pairs, in three sizes: small (*ñañu*), medium (*pariku*), and large (*raku*). *Gaitas* are considered to be people because they converse with each other and can manipulate human emotions. These flutes have six fingerholes and are made out of a bamboo-like reed (*carrizo*). One of their distinguishing characteristics is the reed joint located around the middle of the flute, called *muku* in Kichwa. Previously, these flutes were called *muku* or *sukus pinkullu* (reed flute), but today they are more commonly referred to by the Spanish term. They are never played as a solo instrument; traditionally, they were performed in duos, though today, *gaita* trios with the second part doubled are just as common.

Another flute used in this music is the *kucha*. It is made out of *tunta* (another type of reed grown in subtropical climates), does not use the joint of the reed, and sounds higher-pitched than the *gaitas* (e.g., tracks 2, 18, and 27). This type of flute is not considered to be a person; rather, it is the voice of a *chuzalunku* (male mountain spiritual being).

According to Cachiguango, the *gaita* tuning system is a unique musical language and way of thinking. It is not tempered, or equivalent to the notes on a Western piano. *Gaita* flutes are paired so that one flute is tuned slightly sharper or higher-pitched

than the other. The lower-pitched flute (*primera*) is the masculine half, and it carries the main musical line of a song, whereas the accompanying melody is carried by the higher-pitched, female flute (*segunda*). Periodically, the flutes are fed fermented corn drink (*aswa*) to quench their thirst, lubricate the inside of the flute, and achieve a desired sound.

To the uninitiated listener, it may sound deceptively easy to play this music; however, the skills required to master the instrument are demanding and take years of refinement. Most phrases are played with one long exhalation, and throughout the phrase, one must maintain a strong, clear sound. Master players will add a delicate and controlled vibrato. Moreover, flute players must be able to perform for hours at a time while dancing and competing with ambient noise and other music groups.

The cow horn (*kachu*) and conch shell (*churu*) are associated with the masculine powers of water. The harmonica, adopted into the *gaita* tradition during the 1950s, has almost completely replaced the *rondador*, a panflute native to Otavalo that produces multiple notes similar to the harmonica. The guitar was introduced in the late 1980s and quickly became the standard accompaniment for the harmonica during the 1990s. Around the year 2000, musicians began to use the melodica as well.

Also heard on this album are whistling, foot stamping, and vocals. The whistling is associated with two music groups confronting each other during *tomas* (taking over of plazas or public spaces during rituals and festivals), or *tinkuy* (ritual confrontations through which cosmic balances are achieved) (e.g., tracks 25 and 26). The strong stamping of the musicians and dancers is considered to be playing the earth as one would an instrument (e.g., track 3). By stamping heavily, people synchronize with the earth's heartbeat, which Cachiguango explains is how people reach a heightened state of communion with Pacha-mama (a concept roughly equivalent to Mother-Earth,



Time, and Space). Whistling and stamping are aural elements used to broadcast the degree of spiritual energy and force embodied by the musicians.

The vocal styles heard on this album range from everyday speech to poetic incantations (*arawi*), stylized speech (*hansi shimi*), and chanting (*alegrana* and *juani-kuna*). Everyday speech is heard on “Nawi Mayllay,” and it is important to note that there are both men and women’s voices. The teachers in Hatun Kotama stress that although they lack any female flute players, women’s roles are just as essential as men’s. Historically, women are said to have participated in music-making by dancing and singing. These customs changed, however, under early Christian influences, which relegated women’s roles to the home and other private and domestic spaces. Today, women still regularly participate by dancing and preparing food and drink that are also fundamental to the occasion.

Arawi is a type of Kichwa verbal art akin to poetry. Luis Enrique Cachiguango and Kevin Gover, member of the Pawnee Nation and director of the Smithsonian’s National Museum of the American Indian, recite an *arawi* in Kichwa, Spanish, and English on “Yaku Taki” (track 32). People speak in the stylized speech of *hansi shimi* when they have transformed into the Hatun Puncha spirit which accompanies them throughout the festival. This melodic speech is best heard when people are speaking in their head voices in the opening of the first track. *Alegrana* (to bring happiness) chanting is related to the *arawi* poetic tradition, and it possesses the power to alter people’s feelings. It can be heard during most of the tracks when two men chant improvised phrases back and forth in rhythm, such as *hakuchiy* (let’s go). Another style of chanting is the *juanikuna*, characterized by the use of the vocables *ula hu hu hu*, a closing section that may be tagged on to wedding, funeral, or other ritual songs (track 35).

One of the most notable concepts of the tradition is the complementary dualism that underlies it. Cachiguango uses the Spanish term *pariverso* to refer to the universe existing in complementary pairs that are typically expressed by groups of twos and fours. In Kichwa, the *pariverso* is part of everything that Pacha-mama encompasses. Kichwa complementary duality—distinct from oppositional duality—is manifest in the music through the instrumentation, such as the pairing of the male and female *gaita* flutes and the two voices chanting the *alegrana*. The musical form of most of the songs follows a loose AB structure, and the two phrases are often distinguished by the slightest of variations of ornaments or minimal changes of notes. Typically, each section is repeated three times (e.g., tracks 20 and 21).

The main agricultural event for this music is Hatun Puncha, which occurs at the end of the corn and bean harvest; in Kotama, it is celebrated from 22 June to 29 June. For Hatun Puncha, special foods and drinks, such as guinea pig (*kuy*) and fermented corn drink (*aswa* or *chicha*), are prepared, distributed, and consumed. To help manage the proceedings of the festival, a few people are selected to be spiritual leaders (*aya umakuna*); their responsibilities include guiding musical groups as they perform music and confront other groups during *tomas* and *tinkuy* (e.g., tracks 25 and 26).

When the music is accompanied by dance during Hatun Puncha, the musicians typically march in straight lines traveling from one place to the next (track 1), or everyone dances in a spiral around the musicians, who play in the center, facing each other and turning together in a tight circle (track 5). While dancing and playing, song choices are improvised, and multiple songs are strung together like small suites, each one lasting about 45 seconds to a minute before being interrupted by another song. Transitions between phrases of songs or two different tunes typically prompt

a change in the direction of the dance. To simulate this effect, tracks 4 through 29 overlap each other.

Listeners unfamiliar with indigenous music of the Americas often describe the music as repetitious. That is usually because they don't know how to listen for the differences or understand how the form of the sound is significant. As with any musical tradition, certain musical conventions are repeated throughout the music. Some of these conventions that are conveyed on the following tracks include solo flute introductions (tracks 1, 3, 30–34, 36), call-and-response chanting (tracks 4–16), and rhythms and tempos meant to affect how people move (e.g., dancing in a circle in tracks 4–29).

The following selections feature the musical interpretations of Hatun Kotama's flute masters and students, whose ages range from 8 to 72. With *¡Así Kotama! The Flutes of Otavalo, Ecuador*, the performers are excited to share their music with new audiences, and they hope that people around the world will learn about what they are accomplishing by teaching, learning, and performing this music. *Uyapaychik, kikinku-napami kan!* Enjoy listening; this is for you!



TRACK NOTES

1. CHINKASHKA / Perdido / Lost

Chinkashka is performed while musicians are walking for long distances between homes or neighboring villages.

2. ARIAS PAMPA / Valle Arias / Arias Valley

Arias Valley is a village located near the volcano Mojanda, which lies to the south of Kotama.

Flute master Julio Tabango's father was from Arias Valley, and as a child, Julio would hear his father play this song. Like *Chinkashka*, musicians play this song while they travel along footpaths between homes and villages.

3. LLAZ TUAZ / Llaz tuaz / Llaz Tuaz

The term *llaz tuaz* is an onomatopoeic phrase that describes the sound of foot stamping. Dancers give thanks to the earth and synchronize with Pacha-mama's heartbeat by stamping the ground relentlessly.



4-29. HATUN PUNCHA

Tracks 4–29 are some of the most common melodies performed during Hatun Puncha / Inti Raymi. With these songs, musicians dance in a spiral and create improvised suites by interrupting each other with one song after the next. The meanings behind these tunes are often associated with places in or nearby Kotama (tracks 4, 6, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 23, 24, 25, 26, 28), people or families that are well-known for playing the tune (tracks 5, 11, 20, 21, 22, 29), and/or expressions related to the Hatun Puncha Festival (tracks 7, 9, 10, 13, 18, 19, 27).

30. KOTAMA ÑAN / *Camino de Kotama / Kotama Path*

Kotama Ñan is played while traveling between villages, and more specifically, between neighborhoods within Kotama.

31. KOTAMA WAYRA / *Viento de Kotama / Kotama Wind*

Musicians play Kotama Wayra when they are traveling among the communities of La Bolsa, Guanansi, and Kotama.

32. YAKU TAKI / *Canción de agua / Water Song*

In mid-July, a ceremony called Wakcha Karay (Offering on the Hill) is held to pray for rain that will ensure a successful crop. This festival initiates the beginning of a new ceremonial cycle that culminates with Hatun Puncha in June. The music and poem are performed at the top of the Kotama Hill.

33. KASHNA KOTAMA / *Así Kotama / This is Kotama*

Considered the anthem of Kotama, musicians used to perform Así Kotama when harvesting corn on haciendas during July and August. Today it is played during Hatun Puncha when musicians break from dancing or eating.

34. ÑAWI MAYLLAY / Lavado de cara / The Face Washing

Flutists perform this song while the betrothed couple and other members of the wedding party cleanse their head, face, hands, and feet, in a bath prepared with rose petals and stinging nettle.

35. PUCHKA PASKACHIK / Limandero/ Umbrella Swift

In the days following an adult's death, the grieving party plays a series of games to bring cheer and lighten everyone's moods. While dancing in a circle, men tie their ponchos loosely across their bodies so they can easily rip them off and whip each other with them. The game ends with everyone falling to the ground laughing. Immediately after the flute portion, *juanikuna* vocals are sung on the syllables *ula hu hu hu*.

Mariano Maldonado explains, “[We play games] because we see death as only one step to another life. There’s sadness, but we want the spirit to leave happily because it’s going to a new life.”

36. BONUS TRACK: YAKU CHAKA / Puente del río / River Bridge

During the last hour of studio time, Hatun Kotama invited the Smithsonian team to learn and record this song as a way to celebrate the collaboration between both teams. The melody is about a bridge that once existed in Kotama but has since been destroyed because of urbanization extending from Otavalo.

“Estamos recién despertándonos sobre lo que encierre en su historia las flautas.”

—Patricio Maldonado Quinchuquí

INTRODUCCIÓN / Jessie M. Vallejo

¡Así Kotama! The Flutes of Otavalo, Ecuador, es el resultado de la colaboración—*minka*—entre los miembros de Hatun Kotama Escuela de Flauta y Smithsonian Folkways. Representa en parte la estrategia de Hatun Kotama para asegurar la transmisión continuada de una tradición musical valiosa pero en vías de desaparición, llevada a cabo por medio de transformar los contextos del hecho musical frente a las nuevas audiencias y las nuevas tecnologías. El primer CD de la escuela, publicado por el Ministerio de Cultura de Ecuador en 2010, presenta a los maestros flautistas y rescata algo del repertorio central de la tradición. Durante años recientes, la dedicación de los maestros flautistas a la enseñanza y su liderazgo dentro de la comunidad ha dado frutos, al despertar en la juventud de Kotama un interés renovado en esta tradición. Para el presente álbum, Hatun Kotama demuestra este involucramiento de la juventud al invitar a estudiantes para grabar las canciones que han aprendido.



La tradición de la Gaita de Otavalo

Escondido en el Valle del Amanecer queda Otavalo, un pueblo enclavado en la cordillera de los Andes, a una distancia de dos horas al norte de Quito. El pueblo está ubicado entre tres volcanes (Imbabura, Cotacachi y Mojanda) y se encuentra adyacente a la Carretera Panamericana 35, convirtiéndolo en una popular atracción turística. La gente acude a Otavalo en busca de los recuerdos y artesanías que se venden en el famoso mercado indígena, renombrado por sus artesanos, emprendedores, y músicos. Allí, el Kichwa—un idioma relacionado con el Quechua—aún es hablado como primera lengua por muchos.

Desde la década de 1970, la banda otavaleña Ñanda Mañachi ha estado viajando y presentándose en escenarios internacionales y sitios públicos. Como resultado de sus giras al extranjero, han presentado al público de todo el mundo los sonidos andinos de los *charangos*, guitarras, *bandolinas*, violines, *quenas*, y sobre todo, flautas de pan. Algunas de las músicas flautísticas que son la especialidad de Ñanda Mañachi, sin embargo, provienen de una práctica mucho más antigua, pre-Inca, la cual alguna vez floreciera en todo el norte de Ecuador. Esta tradición es llamada comúnmente *gaita*, un término hispánico utilizado en general para instrumentos de viento en los países de habla castellana. En Otavalo, la *gaita* se refiere a un tipo específico de flauta travesa utilizada históricamente para llamar a la lluvia y para rezar pidiendo prosperidad durante rituales, festivales y ceremonias importantes en la cultura Kichwa.

Durante el siglo reciente, los académicos habían asumido que la tradición de la *gaita* estaba siendo abandonada gradualmente. Recientemente, en 2007, Mullo Sandoval, uno de los principales etnomusicólogos del Ecuador, escribía que “Aquella música ligada a los calendarios festivos indígenas . . . cada día va perdiendo continuidad. . . . Esto se constata por ejemplo en el poco uso de los instrumentos musicales propios . . . flautas traversas . . . los cuales ya no son practicados por los jóvenes” (2007:71; traducción del autor). Aunque la interpretación en público y la transmisión de esta tradición disminuyeron notablemente durante la segunda mitad del siglo veinte, principalmente por la adopción de instrumentos occidentales, tales como el violín, la guitarra y la *bandolina* (un tipo de laúd o mandolina), la transmisión todavía ocurría privadamente en los hogares. Abuelos y padres alimentaron la tradición oral al transmitir el repertorio de *tunus* (melodías o canciones), conocimiento ritual asociado, y habilidades técnicas a sus hijos y nietos. A pesar de la suposición que esta tradición había dejado de ser importante para las generaciones más jóvenes, niños y jóvenes adultos continuaron aprendiendo *gaita*. “Yo empecé a aprender a tocar flauta en casa, cuando tenía cuatro años,” recuerda Segundo Tulcanazo, fechando sus lecciones de flauta más tempranas alrededor de 1995. Un momento clave para los intérpretes de *gaita* y para su cultura musical ocurrió durante los primeros años de la década de 1990, cuando se interrumpió la transmisión entre miembros de las familias. Patricio Maldonado, gerente de Hatun Kotama, explica: “En los primeros años de la década de 1990, hubo una epidemia de cólera en el área que mató a la mayoría de flautistas en otras comunidades, aunque muchos de nuestro pueblo sobrevivieron. Ahora tenemos que hacer algo.” El resultado ha sido un giro hacia institucionalizar la tradición para resguardar su existencia.

La Escuela de Flauta Hatun Kotama

Las décadas de los 1990 y de los 2000 fueron tiempos en los que los indígenas del Ecuador lucharon por sus derechos y denunciaron el racismo y la opresión del gobierno. Como resultado, las naciones indígenas del Ecuador revalorizaron su herencia, y buscaron maneras de mantenerla viva en medio de la globalización. Preocupados por la posible desaparición de la tradición de la *gaita*, y alentados por el clima de auto-afirmación indígena que se estaba extendiendo por los Andes, Luis Enrique Cachiguango y varios maestros de flauta de la villa de Kotama fundaron la organización musical Hatun Kotama Escuela de Flauta. El término *hatun* (gran, sagrado) se refiere a dos elementos clave asociados con la música que interpreta este ensamble y que fue grabada en el presente álbum. Una es la referencia a Hatun Yaku (Gran Río), una importante fuente de agua y característica geográfica del sur de la villa. La palabra *hatun* alude a Hatun Puncha (Gran Día o Época), llamado comúnmente Inti Raymi (Festival del Sol), el cual ocurre durante el solsticio de verano y es un contexto primordial para la interpretación de música de *gaita*. Aunque el principal objetivo de la escuela es preservar la tradición, los flautistas de cada generación esperan abrir nuevos caminos para la innovación con su música. Patricio resume las metas de Hatun Kotama como “soñar y planear lo que podemos hacer en el futuro con la escuela, pero primero, estamos tratando de salvar todo.” Él describe la escuela como “un tremendo esfuerzo que revaloriza la sabiduría de nuestros ancestros.”

La escuela de flauta comenzó a tomar forma en 2000 bajo el nombre de Primera Escuela de Flauta Autóctona Indígena de la Comunidad de Kotama; sin embargo, pronto se disolvió por falta de apoyo de la comunidad. El proyecto se reinició en agosto de 2008, esta vez como Hatun Kotama Escuela de Flauta, y estaba organizado por Luis Enrique Cachiguango, los maestros flautistas Mariano Maldonado, Julio Tabango, Estéban Cachiguango, Mariano Quinchuquí, Segundo Quinchuquí, y los cuatro hijos de Mariano Maldonado, Segundo, Patricio, Edison y Juan. Al principio, los organizadores planeaban una escuela que ofreciera clases privadas de la misma manera que lo haría un conservatorio occidental, pero el modelo de instrucción privada fue abandonado rápidamente. Los maestros optaron por estrategias pedagógicas basadas en conceptos y maneras de transmisión Kichwa tradicionales. Estos métodos de enseñanza incluyen trabajar con más de un maestro y que los estudiantes avanzados colaboren en la enseñanza de los principiantes.

Al participar en esta tradición, los flautistas ingresan en una cadena interminable de dar y recibir (*ranti-ranti*), considerada central en la transmisión de la tradición. Al interpretar la flauta, los miembros aprenden cómo relacionarse y convivir. Tanto los maestros como los estudiantes plantean sus mutuas responsabilidades y aquellas que conciernen al mantenimiento de la tradición. Los maestros Mariano Maldonado y Alfonso Cabascango mencionan el trabajo con la nueva generación como su mayor motivación para participar en Hatun Kotama. Estudiantes jóvenes, como Segundo Tulcanazo, aspiran a ser modelos para sus compañeros. Segundo afirma con orgullo, “Tengo fe en que los niños me vean tocar flauta y quieran continuar con el arte de la música de flauta en Kotama.”

Música Gaita

Los instrumentos que se escuchan en el presente álbum son flautas transversas, conchas, cuerno de vaca, armónica, melódica, y guitarra. El instrumento principal es la *gaita*, una flauta construida en pares, de tres medidas: pequeña (*ñañu*), mediana (*pariku*), y grande (*raku*). Las *gaitas* se consideran como que fueran personas, porque conversan entre ellas y pueden manipular las emociones humanas. Estas flautas tienen seis hoyos para digitación y están hechas de una caña similar al bambú (*carrizo*). Una de sus características distintivas es el nudo de la caña ubicado aproximadamente en la mitad de la flauta, llamado *muku* en Kichwa. Anteriormente, estas flautas eran denominadas *muku* o *sukus pinkullu* (flautas de caña), pero hoy en día se les conoce más por el término castellano. Nunca se interpretan como instrumentos solistas; tradicionalmente se tocaban en dúos, aunque en la actualidad, los tríos de *gaita* con la parte de la segunda duplicada son igualmente comunes.

Otra flauta que se utiliza en esta música es la *kucha*. Está hecha de *tunta* (otro tipo de caña que crece en climas subtropicales), no utiliza el nudo de la caña, y suena más aguda que las *gaitas* (por ejemplo en las pistas 2, 18 y 27). Este tipo de flauta no se considera como una persona; más bien, es la voz de un *chuzalunku* (ser espiritual masculino de las montañas).

De acuerdo a Cachiguango, el sistema de afinación de la *gaita* es un lenguaje musical único y una manera de pensar. No es temperado, o equivalente a las notas de un piano occidental. Las *gaitas* están dispuestas en pares para que una flauta suene ligeramente más aguda, o esté afinada más aguda que la otra. La flauta más grave (*primera*) es la mitad masculina, y lleva la línea o melodía principal de la canción, mientras el acompañamiento lo hace la flauta más aguda o femenina (*segunda*). De vez

en cuando, las flautas reciben una bebida de maíz fermentado (*aswa*) para calmar su sed, lubricar el interior de la flauta y adquirir el sonido deseado.

Para el escucha novato, ésta puede parecer una música fácil de interpretar; sin embargo, las habilidades que se requieren para lograr la maestría en el instrumento son exigentes y conllevan años de cuidadoso cultivo. La mayoría de las frases se tocan con una exhalación larga, y durante la frase se debe mantener un sonido fuerte y claro. Los maestros intérpretes añaden un vibrato delicado y controlado. Además, los flautistas deben poder tocar por horas seguidas mientras bailan y compiten con el ruido ambiental y el de otros grupos musicales.

El cuerno de vaca (*kachu*) y la concha (*churu*) están asociados con los poderes masculinos del agua. La armónica, adoptada por la tradición de la *gaita* durante la década de 1950, ha reemplazado casi completamente al *rondador*, una flauta de pan nativa de Otavalo capaz de hacer sonar notas múltiples de manera similar a la armónica. La guitarra fue introducida en los últimos años de la década de 1980 y rápidamente se convirtió en el acompañamiento estándar de la armónica durante la década de 1990. Alrededor del año 2000, los músicos comenzaron a utilizar también la melódica.

En este álbum también se escuchan silbidos, zapateados y vocalizaciones. Los silbidos están asociados con dos grupos musicales enfrentándose durante las *tomas* (la ocupación de plazas o sitios públicos durante rituales y festivales), o *tinkuy* (confrontaciones rituales a través de las cuales se consiguen equilibrios cósmicos) (por ejemplo en las pistas 25 y 26). El fuerte zapateado de los músicos y los bailarines se considera hacer sonar la tierra como si fuera un instrumento (por ejemplo pista 3). Al zapatear fuertemente, las personas se sincronizan con el latido del corazón de la tierra, lo cual Cachiguango explica que es la manera como la gente alcanza un más alto estado de comunión con Pacha-mama (un concepto aproximadamente equivalente a Madre Tierra,



Tiempo y Espacio). Los silbidos y los zapateados son elementos auditivos utilizados para difundir el grado de energía y fuerza espiritual que representan los músicos.

Los estilos vocales que se escuchan en el presente álbum oscilan desde el hablar cotidiano hasta los hechizos poéticos (*arawi*), el habla estilizada (*hansi shimi*), y el canto (*alegrana* y *juanikuna*). El hablar cotidiano se escucha en “Ñawi Mayllay,” y es importante notar que hay voces femeninas y masculinas. Los maestros de Hatun Kotama destacan que aunque no tienen ninguna flautista mujer, los papeles de las mujeres son tan esenciales como los de los hombres. Históricamente, las mujeres han participado en la música a través de la danza y el canto. Sin embargo, estas costumbres cambiaron bajo las tempranas influencias del cristianismo, relegando el papel de las mujeres al hogar y a otros espacios privados y domésticos. Hoy en día la mujer todavía participa bailando y preparando comidas y bebidas, lo que también resulta fundamental para la ocasión.

Arawi es un tipo de arte verbal Kichwa semejante a la poesía. Luis Enrique Cachiguango y Kevin Gover, miembro de la Nación Pawnee y director del Museo Nacional Smithsonian del Indígena Americano, recitan un *arawi* en Kichwa, español e inglés en “Yaku Taki” (pista 32). La gente habla en el lenguaje estilizado de *hansi shimi* cuando se han transformado en el Hatun Puncha, el espíritu que los acompaña durante el festival. Esta lengua melódica se oye mejor cuando las personas hablan con su voz de cabeza al principio de la primera pista. La recitación o canto antifonal de *alegrana* (traer felicidad) se relaciona con la tradición poética del *arawi*, y tiene el poder de alterar los sentimientos de las personas. Se puede oír durante la mayoría de las pistas cuando dos hombres recitan frases improvisadas alternadamente a ritmo, tales como *hakuchi* (vámonos). El estilo de canto al unísono es la *juanikuna*, caracterizada

por el uso de vocablos como *ula hu hu hu*, una sección final que puede añadirse a una canción ritual para boda, funeral u otra ceremonia (pista 35).

Uno de los conceptos más notables de la tradición es el dualismo complementario que le subyace. Cachiguango utiliza el término en español *pariverso* para referirse al universo que existe en pares complementarios y que típicamente se expresa en grupos de dos y cuatro. En Kichwa, el *pariverso* es parte de todo lo que abarca Pachamama. La dualidad complementaria Kichwa—distinta de la dualidad de opuestos—se manifiesta en la música a través de la instrumentación, como sucede en los pares de flautas *gaita* macho y hembra y las dos voces recitando el *alegrana*. La forma musical de la mayoría de las canciones sigue una estructura libre AB, y las dos frases se distinguen frecuentemente por leves variaciones en los adornos o por mínimos cambios en las notas. Es típico que cada sección se repita tres veces (como en las pistas 20 y 21).

El principal evento agrícola para esta música es el Hatun Puncha, el cual sucede al final de la cosecha del maíz y el frijol; en Kotama, se celebra del 22 al 29 de junio. Para Hatun Puncha se preparan comidas y bebidas especiales, tales como cuyo o conejillo de indias (*kuy*) y bebida fermentada de maíz (*aswa* o *chicha*), que son distribuidas y consumidas. Para ayudar con el manejo del desarrollo del festival, son seleccionadas algunas personas para que sirvan de líderes espirituales o guías (*aya umakuna*); sus responsabilidades incluyen guiar a los grupos musicales cuando están tocando y enfrentando a otros grupos durante las *tomas* y el *tinkuy* (por ejemplo pista 25 y 26).

Cuando la música se acompaña de baile durante el Hatun Puncha, los músicos comúnmente marchan en línea recta de un lugar al otro (pista 1), o todos bailan en espiral alrededor de los músicos, quienes tocan en el centro, enfrentados y girando juntos en un círculo cerrado (pista 5). Al tocar y bailar, la elección de canciones es improvisada, y muchas canciones se enlazan como pequeñas *suites*, cada una de una

duración aproximada de 45 segundos a un minuto antes de ser interrumpida por otra canción. Las transiciones entre frases en las canciones o entre dos melodías diferentes típicamente implican un cambio en la dirección de la danza. Para simular este efecto, las pistas 4 a 29 se sobreponen ligeramente.

Los escuchas que no están familiarizados con la música indígena de las Américas muchas veces la describen como repetitiva. Comúnmente esto es porque no saben cómo oír las diferencias o no comprenden cómo la forma del sonido es importante. Como sucede con cualquier tradición musical, ciertas convenciones musicales se repiten durante la interpretación. Algunas de estas convenciones que se presentan en las pistas siguientes incluyen las introducciones a solo de flauta (pistas 1, 3, 30–34, 36), canto antifonal (pistas 4–16), y ritmos y metros diseñados para afectar la manera cómo se desplaza la gente (por ejemplo danza en círculos en las pistas 4–29).

Las próximas selecciones presentan las interpretaciones musicales de los maestros flautistas de Hatun Kotama así como sus estudiantes, cuyas edades van de 8 a 72 años. Con *¡Así Kotama! Las flautas de Otavalo, Ecuador*, los artistas están entusiasmados de compartir su música con nuevas audiencias, y esperan que personas de todo el mundo se enteren de lo que están logrando al enseñar, aprender e interpretar esta música. *Uyapaychik, kikinkunapami kan!* Disfruten escuchando; ¡esto es para ustedes!



NOTAS DE LAS PISTAS

1. CHINKASHKA / Perdido / Lost

Chinkashka se interpreta mientras los músicos caminan largas distancias entre sus hogares o a pueblos vecinos.

2. ARIAS PAMPA / Valle Arias / Arias Valley

Valle Arias es un pueblo ubicado cerca del volcán Mojanda, el cual se encuentra al sur de Kotama.

El padre del maestro flautista Julio Tabango procedía de Valle Arias, y de niño, Julio escuchaba a su padre tocar esta canción. Como *Chinkashka*, los músicos tocan esta canción mientras viajan a lo largo de senderos que conectan hogares y pueblos.

3. LLAZ TUAZ / Llaz tuaz / Llaz Tuaz

El término *llaz tuaz* es una frase onomatopéyica que describe el sonido del zapateado. Los bailarines agradecen a la tierra y se sincronizan con el latido del corazón de Pachamama al zapatear en el piso incansablemente.

4-29. HATUN PUNCHA

Las pistas 4-29 son algunas de las melodías más usuales que se interpretan durante Hatun Puncha / Inti Raymi. Con estas canciones, los músicos bailan en forma de espiral y crean *suites* improvisadas interrumpiéndose mutuamente con una canción después de otra. Los significados de estas melodías están asociados frecuentemente con lugares de Kotama o sus alrededores (pistas 4, 6, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 23, 24, 25, 26, 28), personas o familias conocidas por interpretar la melodía (pistas 5, 11, 20, 21, 22, 29), y/o expresiones relacionadas con el Festival Hatun Puncha (pistas 7, 9, 10, 13, 18, 19, 27).



30. KOTAMA ÑAN / *Camino de Kotama / Kotama Path*

Kotama Ñan se toca mientras se viaja entre pueblos, y más específicamente, entre sectores dentro de Kotama.

31. KOTAMA WAYRA / *Viento de Kotama / Kotama Wind*

Los músicos tocan Kotama Wayra cuando se trasladan entre las comunidades de La Bolsa, Guanansí y Kotama.

32. YAKU TAKI / *Canción de agua / Water Song*

A mediados de julio, una ceremonia llamada Wakcha Karay (Ofrenda en el cerro) se lleva a cabo para rezar pidiendo la lluvia que asegure una cosecha exitosa. Este festival da comienzo a un nuevo ciclo ceremonial que culmina con Hatun Puncha en junio. Música y poema son interpretados en la cima del cerro Kotama.

33. KASHNA KOTAMA / *Así Kotama / This is Kotama*

Considerado como el himno de Kotama, los músicos tocaban Así Kotama durante la cosecha del maíz en las haciendas durante julio y agosto. Hoy en día se interpreta durante Hatun Puncha cuando los músicos toman un descanso del baile o la comida.

34. ÑAWI MAYLLAY / Lavado de cara / The Face Washing

Los flautistas interpretan esta canción cuando la pareja de la boda y otros miembros de la fiesta de casamiento limpian su cabeza, cara, manos, y pies, en un baño preparado con pétalos de rosa y ortiga.

35. PUCHKA PASKACHIK / Limandero/ Umbrella Swift

En los días siguientes a la muerte de un adulto, los deudos juegan una serie de juegos para alegrar y aliviar el ánimo de todos. Mientras danzan en círculo, los hombres amarran sus ponchos suavemente a sus cuerpos de manera que puedan fácilmente arrancarlos y pegarse unos a otros con ellos. El juego termina con todo el mundo cayendo a tierra y riendo a carcajadas. Inmediatamente después de la porción de flauta, vocalizaciones *juanikuna* se cantan sobre las sílabas *ula hu hu hu*.

Mariano Maldonado explica, “[Nosotros jugamos juegos] porque vemos a la muerte simplemente como un paso hacia otra vida. Hay tristeza, pero queremos que el espíritu se vaya con felicidad porque está comenzando una nueva vida.”

36. BONUS TRACK: YAKU CHAKA / Puente del río / River Bridge

Durante la última hora de estudio, Hatun Kotama invitó al equipo de Smithsonian a aprender y grabar esta canción a modo de celebración de la colaboración entre ambos equipos. La melodía habla sobre un puente que hace tiempo existía en Kotama pero que ha sido destruido al extender la urbanización más allá de Otavalo.



FURTHER READING

Cachiguango, Luis Enrique “Katsa,” and Julián Pontón. 2010. *Yaku-Mama: La Crianza del Agua: La Música Ritual del Hatun Puncha—Inti Raymi en Kotama, Otavalo*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

Coba Andrade, Carlos Alberto. 1985. Danzas y Bailes en el Ecuador. *Latin American Music Review* 6(2):166–200.

———. 1994. Persistencias Etnoculturales en la Fiesta de San Juan en Otavalo. *Revista Sarance* 20:13–36.

De la Torre Amaguaña, Luz María, and Carlos Sandoval Peralta. 2004. *La Reciprocidad en el Mundo Andino: El Caso del Pueblo de Otavalo / Runapura Makipurarinamanta Otavalokunapak Kawsaymanta*. Quito: Abya Yala.

Hill, Juniper. 2006. From Oppression to Opportunity to Expression: Intercultural Relations in Indigenous Musics from the Ecuadorian Andes. *Pacific Review of Ethnomusicology* 12:1–24.

Moreno Andrade, Segundo Luis. 1972. *Historia de la Música en el Ecuador*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Mullo Sandoval, Juan. 2007. *Música Popular Tradicional del Ecuador*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC.

Wibbelsman, Michelle. 2005. Encuentros: Dances of the Inti Raymi in Cotacachi, Ecuador. *Latin American Music Review* 26(2):195–226.

CREDITS

Produced by Jessie M. Vallejo, Patricio Maldonado, Daniel E. Sheehy

Engineered by Pete Reiniger and Santiago Chicaiza

Mixed and mastered by Pete Reiniger
Maps by Dan Cole

Annotated by Jessie M. Vallejo
Spanish translation by Cristina Altamira

Photos by Jessie M. Vallejo and Daniel E. Sheehy

Executive producers: Daniel E. Sheehy and D. A. Sonneborn

Production manager: Mary Monseur
Editorial assistance by Jacob Love

Art direction, design, and layout by Galen Lawson, Communication Visual

ADDITIONAL SMITHSONIAN FOLKWAYS STAFF: Richard James Burgess, director of marketing and sales; Betty Derbyshire, director of financial operations; Laura Dion, sales and marketing; Toby Dodds, technology director; Claudia Foronda, customer service; Henri Goodson, financial assistant; Emily Hilliard, fulfillment; Meredith Holmgren, web production specialist; David Horgan, online marketing specialist; Helen Lindsay, customer service; Keisha Martin, manufacturing coordinator; Margot Nassau, licensing and royalties; Jeff Place, archivist; Ronnie Simpkins, audio specialist; John Smith, sales and marketing; Stephanie Smith, archivist; Jonathan Wright, fulfillment.

SPECIAL THANKS TO: the leadership of the Centro Cultural de Investigación Ancestral y Desarrollo Integral Comunitario “Hatun Kotama”: Mariano Quinchuqui, external evaluator; Antonio Anrango, President; Mariano Maldonado, Treasurer; Fabián Vásquez, Secretary; Edison Maldonado, Executive Director

THANKS ALSO TO the Maldonado family and the people of Kotama; Anthony Seeger, Cristina Diaz-Carrera, and Charlie Weber

ABOUT SMITHSONIAN FOLKWAYS

Smithsonian Folkways Recordings is the nonprofit record label of the Smithsonian Institution, the national museum of the United States. Our mission is the legacy of Moses Asch, who founded Folkways Records in 1948 to document music, spoken word, instruction, and sounds from around the world. The Smithsonian acquired Folkways from the Asch estate in 1987, and Smithsonian Folkways Recordings has continued the Folkways tradition by supporting the work of traditional artists and expressing a commitment to cultural diversity, education, and increased understanding among peoples through the documentation, preservation, and dissemination of sound.

Smithsonian Folkways Recordings, Folkways, Collector, Cook, Dyer-Bennet, Fast Folk, Mickey Hart Collection, Monitor, M.O.R.E., and Paredon recordings are all available through:

Smithsonian Folkways Recordings Mail Order
Washington, DC 20560-0520
Phone: (800) 410-9815 or 888-FOLKWAYS (orders only)
Fax: (800) 853-9511 (orders only)

To purchase online, or for further information about Smithsonian Folkways Recordings go to: www.folkways.si.edu. Please send comments, questions, and catalogue requests to smithsonianfolkways@si.edu.

SMITHSONIAN FOLKWAYS





Smithsonian Folkways Recordings

Washington DC 20560-0520 www.folkways.si.edu

SFW CD 40564 © 2013 Smithsonian Folkways Recordings



¡ASÍ KOTAMA!

The Flutes of Otavalo, Ecuador

SEW CD 40564

© 2013 SMITHSONIAN FOLKWAYS RECORDINGS

1. CHINKASHKA / Perdido / Lost

2. ARIAS PAMPA / Valle Arias / Arias Valley

3. LLAZ TUAZ / Llaz tuaz / Llaz Tuaz

4-29. HATUN PUNCHA

30. KOTAMA ÑAN / Camino de Kotama / Kotama Path

31. KOTAMA WAYRA / Viento de Kotama / Kotama Wind

32. YAKU TAKI / Canción de agua / Water Song

33. KASHNA KOTAMA / Así Kotama / This is Kotama

34. ÑAWI MAYLLAY / Lavado de cara / The Face Washing

35. PUCHKA PASKACHIK / Limandero / Umbrella Swift

36. BONUS TRACK: YAKU CHAKA / Puente del río / River Bridge

¡Así Kotama! The Flutes of Otavalo, Ecuador features an Andean indigenous flute tradition unlike any other. It is the soundtrack of a success story that defies globalization, steers tradition in a new direction, and revitalizes a musical practice that was once considered obsolete. The joyful, multi-generational Kichwa flutists of Kotama village in the historic municipality of Otavalo play, chant, and dance their way into a future that upholds their deepest values and customs. 62 minutes, 40-page booklet with bilingual notes and photos.

