



ESCUELA DE MÚSICA

SONIDOS DE GENTE VERDADERA: ANÁLISIS DE UNA MUESTRA DE 18 GRABACIONES  
DE MÚSICA SHUAR, Y SU APLICACIÓN MEDIANTE UN RECITAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos  
para optar por el título de Licenciada en Música.

Profesor Guía  
Marcos Merino

Autora  
María Isabel Acosta Cascante

Año  
2017

## DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el (los) estudiante(s), orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”

---

Marcos Merino  
Máster en *jazz performance*  
CI:1756342638

## **DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR**

“Declaro(amos) haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

Raimon Rovira Tibau

CI: 1706558705

## **DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE**

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

---

María Isabel Acosta Cascante

CI: 1720983475

## **AGRADECIMIENTOS**

A quienes me han inspirado y ayudado de diferentes formas en este proceso: Marcos Merino, Maria Clara Sharupi, Teresa Shiki, Chris Canaday, Lenin Estrella, César Santos, Maria Terterian, Daniel Mancero, María Fernanda Naranjo, Juan Carlos Franco, Cayo Iturralde, Jordan Naranjo y mi familia.

## **DEDICATORIA**

Al pueblo shuar, especialmente a los informantes e intérpretes de la música que forma parte de esta investigación. A Nancy, Patricio, Walter, Patricio Andrés e Hilda.

## RESUMEN

La presente investigación aborda un breve estudio de los antecedentes del pueblo shuar, su cultura y su música. Este trabajo busca identificar elementos estilísticos de la música shuar. Los elementos considerados dentro de la investigación son: ritmo, melodía, armonía (si es que existe), interpretación e instrumentación utilizada. Para esto, se ha escogido una muestra de música shuar que forma parte de un análisis estilístico. Dentro de este trabajo se busca entender también el papel que juega la música dentro de sus actividades diarias y celebraciones especiales.

El principal método utilizado fue la investigación documental, que incluye una revisión de libros, artículos de revista, páginas *web*, trabajos discográficos y multimedia. También se ha utilizado la entrevista como técnica del método cualitativo de investigación. Adicionalmente, se ha desarrollado un método de análisis. Para esto, se ha escogido una serie de 18 grabaciones que han sido transcritas por medio de una partitura. Las grabaciones provienen de tres fuentes: la publicación *Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011), una entrevista personal con la mujer shuar Teresa Shiki (2016) y el disco *Amazonía* (Arutma Uchiri, s.f.).

El presente estudio pertenece a la línea de investigación de *performance*, por lo que su producto final es un recital integrado por temas inspirados en motivos rítmicos y melódicos de la música analizada. El trabajo también incluye un breve análisis de trabajos previos que han sido abordados de una manera similar. Es así, que se obtuvo una serie de recursos que han sido utilizados para la composición de los temas del recital.

Como resultado, se muestra que la música del pueblo shuar tiene un gran significado para su cultura. Es por esto que su esencia radica en la importancia que se le da en las diversas actividades de las que forma parte, mas no en las propiedades musicales que presenta. El valor que representa esta música es de suma importancia para la preservación de la identidad de esta nacionalidad indígena.

## ABSTRACT

This research addresses a brief study of the shuar community, its culture, and its music. Its main goal is to identify stylistic elements of the shuar music. The elements considered are: rhythm, melody, harmony (if applicable), performance, and instrumentation. In order to identify them, a stylistic analysis based on a sample of shuar music is included. In addition, this study examines the role of music within the shuar culture, its daily life, and how they use music in special celebrations.

The methodological approach for this study was a documentary research. This included books, articles, websites, discography, and multimedia. Interviews were also an important part of this research. For this research, an analysis method was developed. For this purpose, a selection of 18 recordings was transcribed using occidental notation. These recordings came from three different sources: *Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011), a personal interview with Ms. Teresa Shiki (2016), and the CD *Amazonía* (Arutma Uchiri, s.f.).

This paper belongs to the line of research of performance. The final product included a recital of original pieces of music inspired on melodic and rhythmic motives taken from the analyzed recordings. This study also included a brief analysis of previous works that pursue the same goal. Thus, a selection of composing resources has been found and used when arranging the pieces for the recital.

As a result, it has been demonstrated that music is an intrinsic part the shuar culture. The importance of music is attributed to the daily life of the people, instead of its musical properties. The value of this music makes it transcendental to the preservation of the identity of this indigenous community.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
1. CAPÍTULO I: Los shuar y su música .....	4
1.1. Antecedentes del pueblo shuar.....	4
1.2. Mitología.....	5
1.2.1. Ejes centrales de la mitología shuar .....	5
1.2.2. Influencia de otras culturas .....	6
1.3. Principales celebraciones y rituales.....	8
1.3.1. La fiesta de la chonta .....	8
1.3.2. Ritual de la <i>tsantsa</i> .....	9
1.3.3. La fiesta de la culebra .....	9
1.3.4. Ceremonia del <i>natem</i> .....	10
1.3.5. Otras celebraciones .....	10
1.4. La música de los shuar.....	11
1.4.1. Función dentro de su cultura.....	11
1.4.2. Géneros .....	12
1.4.3. Instrumentos musicales.....	15
2. CAPÍTULO II: Análisis musical .....	18
2.1. Consideraciones acerca de la notación utilizada en las transcripciones.....	18
2.1.1. Explicación de la notación.....	19
2.2. Análisis de las transcripciones.....	21
2.2.1. Transcripción 1.....	21
2.2.2. Transcripción 2.....	24
2.2.3. Transcripción 3.....	26
2.2.4. Transcripción 4.....	27
2.2.5. Transcripción 5.....	29
2.2.6. Transcripción 6.....	31
2.2.7. Transcripción 7.....	32
2.2.8. Transcripción 8.....	34

2.2.9. Transcripción 9.....	37
2.2.10. Transcripción 10.....	38
2.2.11. Transcripción 11.....	40
2.2.12. Transcripción 12.....	42
2.2.13. Transcripción 13.....	44
2.2.14. Transcripción 14.....	45
2.2.15. Transcripción 15.....	47
2.2.16. Transcripción 16.....	48
2.2.17. Transcripción 17.....	51
2.2.18. Transcripción 18.....	53
2.3. Análisis comparativo .....	56
<b>3. CAPÍTULO III: Recreaciones basadas en los temas</b>	
<b>analizados .....</b>	<b>59</b>
3.1. Recursos de trabajos previos.....	59
3.1.1. Armonización de la melodía .....	60
3.1.2. Líneas melódicas como acompañamiento .....	61
3.1.3. Patrones rítmicos de acompañamiento.....	63
3.1.4. Creación de secciones.....	65
3.2. Recursos aplicados en la composición de las recreaciones.....	67
3.2.1. Recreación 1 .....	68
3.2.2. Recreación 2 .....	71
3.2.3. Recreación 3 .....	75
3.2.4. Recreación 4 .....	79
3.2.5. Recreación 5 .....	82
3.2.6. Recreación 6 .....	85
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>88</b>
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>90</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>92</b>

## INDICE DE TABLAS

Tabla 1. Instrumentos musicales.....	16
Tabla 2. Explicación de la notación utilizada .....	19
Tabla 3. Tabla de análisis comparativo. ....	57
Tabla 4. Estructura de <i>Kako tekawe</i> .....	65
Tabla 5. Estructura de <i>Shogher jan</i> .....	66
Tabla 6. Estructura de <i>Planta de ají</i> . ....	68
Tabla 7. Estructura de <i>Lagartija</i> . ....	72
Tabla 8. Estructura de <i>Luna</i> . ....	76
Tabla 9. Estructura de <i>Como un jaguar</i> .....	79
Tabla 10. Estructura de <i>Teresa y la huerta</i> . ....	83
Tabla 11. Estructura de <i>Ayump</i> . ....	85

## INDICE DE FIGURAS

Figura 1. Aplicación de <i>flex pitch</i> al audio del canto <i>Suimiakan tsentsakri</i> con el programa <i>LogicProX</i> .....	19
Figura 2. Cambio de métrica en el compás 55 de <i>Nantu</i> . ....	22
Figura 3. Primeros cuatro compases de <i>Nantu</i> . ....	23
Figura 4. Patrón rítmico en los compases nueve a 12 de <i>Nantu</i> . ....	23
Figura 5. Motivo en el cambio de métrica en <i>Nantu</i> . ....	23
Figura 6. Métrica de 2/4 para indicar entrada anticipada de la siguiente frase en <i>Pinkiu</i> .....	25
Figura 7. Primeros 10 compases de <i>Pinkiu</i> .....	25
Figura 8. Anacrusa y primeros 11 compases de <i>Tampur 1</i> .....	27
Figura 9. Anacrusa y primeros 7 compases de <i>Tampur 2</i> .....	28
Figura 10. Compás ocho de <i>Tampur 2</i> .....	29
Figura 11. Motivo en los primeros compases de <i>Kaer</i> . ....	30
Figura 12. Variaciones sobre el motivo en los compases 10 a 19 de <i>Kaer</i> . ....	30
Figura 13. Adornos en los compases 25 a 31 de <i>Kaer</i> .....	31
Figura 14. Primeros 11 compases de <i>Suimiakan Tsentsakri</i> .....	32
Figura 15. Adornos en los compases 36 a 41 de <i>Suimiakan tsentsakri</i> . ....	32
Figura 16. Cambio de métrica en los primeros compases de <i>Swach yawa tsentsakri</i> .....	33
Figura 17. Segundo motivo en los compases 7 a 22 de <i>Swach yawa tsentsakri</i> .....	34
Figura 18. Tercer motivo, compases 23 a 28 de <i>Suimiakan tsentsakri</i> . ....	34
Figura 19. Compases 14 a 19 de <i>Uchi ayump</i> . ....	35
Figura 20. Primeros compases de <i>Uchi ayump</i> .....	36
Figura 21. Compases 20 a 29 de <i>Uchi ayump</i> . ....	36
Figura 22. Compases 30 a 34 de <i>Uchi ayump</i> . ....	37
Figura 23. Primeros 5 compases de <i>Tiusa ujaj matamu</i> . ....	37
Figura 24. Motivo y adornos en los compases 6 a 17 de <i>Tiusa ujaj matamu</i> . .	38
Figura 25. Primeros compases de <i>Chanke nampesma</i> .....	39
Figura 26. Adornos en los compases 17 a 24 de <i>Chanke nampesma</i> . ....	40
Figura 27. Primeros ocho compases de <i>Shuar senta</i> .....	41

Figura 28. Compases nueve a 26 de <i>Shuar senta</i> . .....	42
Figura 29. Métrica en los compases 4 a 7 del “ <i>Anent para Nunkui</i> ”. .....	43
Figura 30. Primeros compases del <i>Anent para Nunkui</i> . .....	43
Figura 31. Compases 8 a 11 del <i>Anent para Nunkui</i> . .....	44
Figura 32. Primeros compases del <i>Anent del bosque</i> . .....	45
Figura 33. Adornos en los primeros compases del <i>Anent del bosque</i> . .....	45
Figura 34. Motivos melódicos/rítmicos en el <i>Anent de celebración de la cosecha</i> . .....	46
Figura 35. Métrica en los compases 4 a 7. .....	47
Figura 36. Primeros compases del <i>Anent para entender la muerte</i> . .....	48
Figura 37. Adornos en los últimos compases del <i>Anent para entender la muerte</i> . .....	48
Figura 38. Primeros compases del <i>pinkiu</i> en el tema <i>Tzukanka apa nuya uchi</i> . .....	49
Figura 39. Compases 10 al 21 de la voz en <i>Tzukanka apa nuya uchi</i> . .....	50
Figura 40. Primeros compases de <i>Tzukanka, apa nuya uchi</i> . .....	50
Figura 41. Voces en el min 1:20 de <i>Tzukanka apa nuya uchi</i> . .....	51
Figura 42. Ocho primeros compases de la voz de <i>Tzantza</i> . .....	52
Figura 43. Acompañamiento en los primeros compases de <i>Tzantza</i> . .....	53
Figura 44. Primeros compases del <i>pinkiu</i> en <i>Kara maykyuanam nuya karanatéemnum</i> . .....	54
Figura 45. Entrada del acompañamiento armónico en el compás 13 de <i>Kara maykyuanam nuya karanatéemnum</i> . .....	55
Figura 46. Acompañamiento rítmico/armónico en los compases 17 a 24 de <i>Kara maykyuanam nuya karanatéemnum</i> . .....	55
Figura 47. Rearmonización de <i>Juyayay</i> por la agrupación Myusic Mama. ....	61
Figura 48. Armonía en el minuto 1:14 de <i>Kako tekawe</i> . .....	61
Figura 49. Interludio en el minuto 1:03 de <i>Sintiendo que soy pájaro</i> por Jonathan Albuja. ....	62
Figura 50. Melodía en el tema <i>Shogher jan</i> por Tigran Hamasyan desde el minuto 0:19. ....	62
Figura 51. Melodía en el minuto 0:33 de <i>Kako tekawe</i> . .....	63

Figura 52. Introducción en piano del tema <i>Shogher jan</i> por Tigran Hamasyan.....	63
Figura 53. Patrón de acompañamiento rítmico en el minuto 0:33 de <i>Kako tekawe</i> .....	64
Figura 54. Patrón de acompañamiento de la batería en el minuto 1:14 de <i>Kako tekawe</i> .....	64
Figura 55. Patrón rítmico en <i>beatboxing</i> en el minuto 0:21 de <i>Juyayay</i> .....	65
Figura 56. Motivo principal en los primeros compases del canto <i>Chanke nampesma</i> (transcripción 10).....	68
Figura 57. Construcción de un motivo a partir de la melodía de <i>Chanke nampesma</i> en <i>Planta de ají</i> .....	69
Figura 58. Recursos de armonización y patrones rítmicos de acompañamiento en <i>Planta de ají</i> .....	70
Figura 59. Recursos de armonización y patrones rítmicos en el <i>outro</i> de <i>Planta de ají</i> .....	71
Figura 60. Motivo principal en los primeros compases de <i>Suimiakan tsentsakri</i> (transcripción 6).....	71
Figura 61. Armonización y construcción de un motivo a partir de la melodía en los primeros compases de <i>Lagartija</i> .....	73
Figura 62. Recurso de línea melódica de acompañamiento en la parte A de <i>Lagartija</i> .....	73
Figura 63. Construcción de un motivo a partir de la melodía, armonización y patrón rítmico de acompañamiento en la parte A1 de <i>Lagartija</i> .....	74
Figura 64. Armonización y patrón rítmico de acompañamiento en la reexposición de la parte A de <i>Lagartija</i> .....	75
Figura 65. Motivo principal en los primeros compases del canto <i>Nantu</i> (transcripción 1).....	76
Figura 66. Armonización de la melodía en los primeros compases de <i>Nantu</i> ..	77
Figura 67. Construcción de un motivo a partir de la melodía en <i>Luna</i> .....	77
Figura 68. Armonización y patrón rítmico de acompañamiento desde el compás 30 de <i>Luna</i> .....	78
Figura 69. Motivo melódico a partir de la melodía con variaciones	

en el compás 42 de <i>Luna</i> .....	78
Figura 70. Motivo principal en los primeros compases del canto <i>Swach yawa</i> (transcripción 7).....	79
Figura 71. Armonización en el compás 7 de <i>Como un jaguar</i> .....	80
Figura 72. Línea melódica como acompañamiento en el compás 13 de <i>Como un jaguar</i> .....	81
Figura 73. Construcción de un motivo a partir de una parte de la melodía en el compás 29 de <i>Como un jaguar</i> .....	81
Figura 74. Línea melódica como acompañamiento en el compás 100 de <i>Como un jaguar</i> .....	82
Figura 75. Motivo principal en los primeros compases de <i>Anent para Nunkui</i> (transcripción 12). ....	83
Figura 76. Construcción de un motivo a partir de la melodía en el compás 7 de <i>Teresa y la huerta</i> .....	84
Figura 77. Cambio en la línea melódica de acompañamiento en el compás 15 de <i>Teresa y la huerta</i> .....	85
Figura 78. Motivo melódico principal de <i>Uchi ayump</i> (transcripción 8).....	85
Figura 79. Armonización de la melodía, patrón rítmico y desarrollo de un motivo de acompañamiento en los primeros compases de <i>Ayump</i> .....	87

## INTRODUCCIÓN

Los shuar son una de las comunidades indígenas más numerosas de América del sur al lado oriental de la cordillera de los Andes (Karsten, 2000, p.17). Esta comunidad se asienta en Perú y Ecuador y sus miembros se refieren a sí mismos como gente verdadera, de ahí el título de la investigación.

Como parte de la vida del pueblo shuar, se realizan diferentes actividades cotidianas y celebraciones especiales en donde la música constituye una parte esencial. “La música recrea el poder ancestral hecho actualidad en dos universos claramente identificables: el ritualístico y el cotidiano” (Franco, 2007, p. 123). Al mismo tiempo, la música funciona como un vínculo que permite la expresión de tradiciones ancestrales que se han transmitido de generación en generación.

Antes de que la religión católica llegue a Ecuador, los indígenas ya habían constituido un sistema de creencias propio. Es así, que a diferencia de los católicos, ellos cuentan con una cosmovisión propia que está muy relacionada con la naturaleza. Así como su religión se desarrolló de forma independiente, la música de las culturas amazónicas también lo hizo. Es por esto que sus características difieren de gran manera con el sistema occidental que se basa en una escala de 12 tonos que resultaron de las mediciones de los antiguos griegos, especialmente Pitágoras (Hágase la música, 2015, párr. 1). Esto se debe a que permanecieron alejados de ese sistema por muchos años. Según Vieru (1980):

Mientras en la música europea los sonidos están a igual distancia (subdivisiones del tono), en las músicas tradicionales ellos son puntos en el conjunto infinito de los números racionales: el canto (monótono para algunos de un raga hindú) significa la búsqueda insistente de estos sonidos extraordinarios por su agudez psico-física; su encuentro y su instalación en el modo, conducen al éxtasis (Citado en Franco, 2005, p. 36).

Existen trabajos realizados por Juan Carlos Franco (1998, 2005, 2007), miembro de la Corporación Musicológica Ecuatoriana, acerca de la música de varias nacionalidades indígenas de la Amazonía. Dentro de estos, se destaca su publicación llamada *Sonidos milenarios: La música de los Secoyas, A'í,*



*Huaorani, Kichwas del Pastaza y Afroesmeraldeños*. En este libro se encuentra información acerca del contexto en el que viven, la instrumentación utilizada en su música e incluso algunas transcripciones. Además, se incluyen grabaciones de algunos cantos y música instrumental de dichas comunidades.

Se toma como principal referencia auditiva la publicación llamada *Patrimonio sonoro shuar*, de la cual Franco también formó parte. Este trabajo fue realizado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural y en el mismo se incluyen grabaciones recolectadas por el sacerdote Siro Pellizaro. Asimismo, se toma como referencia el trabajo discográfico titulado *Amazonía*, realizado por el Centro cultural Saucisa (s.f.). En el mismo, se encuentran diferentes piezas musicales de la agrupación shuar Arutma Uchiri. De este disco, se seleccionaron tres grabaciones. Su pertenencia a esta investigación es de gran importancia ya que gracias a ella se obtiene una referencia del funcionamiento de un conjunto en cuanto a aspectos rítmicos y armónicos.

Por último, se incluyen grabaciones en las que se encuentra la interpretación de una serie de cantos por Teresa Shiki. Teresa es una mujer shuar experta en medicina con plantas que creció en una comunidad de Zamora Chinchipe. Estas grabaciones fueron realizadas con una grabadora de campo en el Parque etnobotánico Omaere (2016).

Se toma como referencia una serie de investigaciones a nivel sociológico del pueblo shuar tales como *Arutam: "Mitología shuar"* de Siro Pellizaro (1990), *Etnología ecuatoriana* de Franklin Barriga Lopez (1986), *La vida y cultura de los shuar* de Rafael Karsten (2000), *Shuar: pueblo de las cascadas sagradas* de Michael J. Harner (1978), entre otros que sirven de base para entender el contexto en el que viven los shuar, así como algunos elementos de sus tradiciones.

Esta investigación se realizará con el fin de indagar en tradiciones ancestrales que poseen un gran significado para quienes las practican y que a su vez forman parte de la identidad nacional ecuatoriana. Se espera que esta investigación constituya un aporte para la música nacional y que a su vez fomente el interés hacia las tradiciones de esta nacionalidad por parte de la sociedad ecuatoriana.

### **Objetivos de investigación**

**Objetivo principal:** Recrear elementos rítmicos, armónicos, y melódicos de piezas musicales de la comunidad shuar en una serie de obras adaptadas e interpretadas en un recital final.

- **Primer objetivo específico:** identificar los principales aspectos de la cultura shuar y su música para su correcta aplicación durante la recreación de las piezas del recital final.
- **Segundo objetivo específico:** analizar las características estilísticas de la música desde una perspectiva rítmica, melódica, armónica e interpretativa.
- **Tercer objetivo específico:** aplicar los elementos estudiados para la recreación de las piezas finales en un repertorio definido para un formato de sección rítmica (piano, bajo, percusión, guitarra), flauta y VOZ.

## 1. CAPÍTULO I: Los shuar y su música

### 1.1. Antecedentes del pueblo shuar

Geográficamente, los shuar se ubican en la Amazonía centro sur ecuatoriana y se denominan a sí mismos como gente verdadera. Los shuar constituyen el pueblo amazónico más numeroso y se extienden hasta el Perú. En Ecuador, su población se asienta en las provincias Zamora Chinchipe, Morona Santiago, el sur de Pastaza e incluso algunos territorios de las provincias Orellana y Sucumbíos (Shuar, Nacionalidades y etnias del Ecuador, 2013, párr. 4). Algunos shuar habitan también en provincias de la Costa, mientras que otros han migrado a Quito, la capital, en donde cada vez adquieren mayor presencia (M. Clara Sharupi, poetisa y escritora shuar, comunicación personal, 22 de abril de 2016).

La manera correcta de llamarlos es utilizando la palabra shuar, ya que al ser denominados con la palabra *shuaras* pueden resultar ofendidos (Sharupi, 2016). Además, se reconocen a sí mismos como una nacionalidad indígena.

En cuanto a organización socio-política, los shuar se agrupan en centros comunitarios presididos por una persona a quien se conoce como síndico. No existían centros oficiales de liderazgo, pero debido a una influencia por parte de los misioneros extranjeros, desde 1964 están organizados en federaciones. En esta fecha también se dio inicio a un vínculo con el estado y otras organizaciones no estatales (Confederación de nacionalidades indígenas del Ecuador, CONAIE, 2014, p. 6).

Pertenecen a la tradición jíbara o jibaroana, compartiendo la misma familia lingüística con los *achuar*, *shiwiar*, *wampís*, y *awajún*. El diccionario de la Real Academia Española (RAE) define a la palabra jíbaro como “un grupo de lenguas de la selva amazónica del norte del Perú y este del Ecuador, entre las que destacan el shuar y el palta”. Es así, que su lengua oficial se denomina *shuar chicham*. Hoy en día, muchos hablan español. La palabra *jíbaro* se relacionaba con lo salvaje, inculto e incluso peligroso. Sin embargo, gracias al avance de la ciencia social esta especie de prejuicio se ha desmoronado (Barriga, 1986, p.14).

## 1.2. Mitología

Un aspecto primordial de la vida de los shuar es su mitología. “La nación shuar o *shuara* alberga a decenas de miles de aborígenes amparados por la selva que les brinda el sustento material y espiritual, la fecundidad de sus creencias, la variedad infinita de sus mitos” (Barriga, 1986, p.63). Todas las actividades que ellos realizan de manera cotidiana son acreditadas a seres míticos de la naturaleza y el universo. El eje principal de esta mitología es *Arútam*. Los otros personajes mitológicos también son referidos como *arútam* pero cada uno está relacionado con un aspecto diferente de la vida de los shuar.

### 1.2.1. Ejes centrales de la mitología shuar

Los shuar creen que el gran dios *Arútam* vive en las cascadas sagradas, siendo el profundo pozo que se forma al caer del agua su puerta de salida. Se cree también que al fondo del pozo se encuentra la casa de *Arútam* junto con todas sus riquezas. En ese mismo lugar, se encuentran otros personajes mitológicos a los que también se llama *arútam* y que cumplen diferentes funciones. Cada aspecto de la vida de los shuar desenvuelve alrededor de uno de estos personajes a los que se llama *arútam* (Pellizaro, 1990, p. 9-10). Estos, constituyen el eje central del sistema de creencias shuar. Cada *arútam* lleva un nombre diferente, según los poderes que posee. Algunos de los *arútam* son:

- *Nunkui*, el *arútam* que tiene poderes sobre la tierra. En la mitología, se presenta como mujer, y es a ella a quien una mujer shuar acude. “Es así como los saberes, los conocimientos con la madre *Nunkui*, la diosa *Nunkui* que se transformó... La tierra, una diosa que para enseñar a la mujer cómo cultivar, cómo hacer los huertos, (...) las vasijas de barro y bendijo a la mujer, ¿no?, bendijo sus manos” (Sharupi, 2016). *Nunkui* se encuentra presente en las hortalizas, tubérculos, cultivos y animales que se encuentran debajo de la tierra (Pellizaro, 1990, p.14).
- *Etsa*, el *arútam* que tiene poder sobre los animales de la selva. Por ende, es también el *arútam* al que se le atribuye el éxito en las actividades de caza. Para los shuar, *Etsa* se encuentra presente en el sol, el fuego, los ajíes y los animales diurnos (Pellizaro, 1990, p.37). Se

crea que *Etsa* es el hijo del gran dios *Arútam* que se convirtió en chonta para servir de alimento para el pueblo shuar (Sharupi, 2016).

- *Shakáim* es el *arútam* que otorga a los shuar el poder de realizar cualquier trabajo y de alejar a las plagas de ratones y culebras. *Shakáim* se encuentra presente en el hombre trabajador, en los gusanos de la madera y en los aguaceros (Pellizaro, 1990, p.99).
- *Tsunki* es el *arútam* que tiene poder sobre el agua. Se encuentra presente en la sal y en todos los animales acuáticos. *Tsunki* es quien otorga los poderes de curación a los chamanes.
- *Ayumpum* es el *arútam* que tiene poder sobre la vida y la muerte. Se encuentra en seres relacionados con la muerte como el tigre, la anaconda, el guerrero, los rayos y en la mujer que se relaciona con la vida (Pellizaro, 1990, p. 167).
- *Uwí* es el *arútam* que renueva la naturaleza. Está presente en la palma uwí y la brisa de verano. Se encarga de colocar frutos en las plantas, y bebés en los vientres de animales y humanos.

Es así que desde que son pequeños, los shuar acuden a las cascadas, cuya espuma se cree que tiene poderes mágicos, para bañar su cuerpo y tonificar su espíritu. Además, en ciertos casos consumen enteógenos con el objetivo de experimentar visiones que les permiten percibir a estos espíritus y adquirir fuerzas para enfrentar los retos que les proporciona la selva (Barriga, 1986, p.133).

### **1.2.2. Influencia de otras culturas**

“El pueblo shuar sobresale a lo largo de los siglos. Diferente a sus similares, aparece dueño de un profundo sentimiento de libertad, afianzado en rebeldía que detuvo a invasores de todo tipo” (Barriga, 1986, p.13). A pesar de los intentos de penetración por parte de los incas y de los españoles a su debido tiempo, los shuar lograron resistirse a diferentes métodos de agresión cultural, territorial y religiosa. Es así que sus creencias y tradiciones se han preservado, guardando importantes valores de su cultura. Sin embargo, al recibir numerosos intentos de colonización y, con la llegada de diferentes misiones y

extranjeros, su cultura se vio afectada con la influencia de ciertos elementos de las mismas, sobre todo de carácter religioso.

Los shuar pasaron por un proceso de evangelización por parte de las diferentes misiones que llegaron. Hoy en día, mantienen los credos de su propia mitología pero han adoptado también elementos de las religiones que trajeron los extranjeros. “La aculturación en todos los sentidos, social, económico, religioso, etc., ha sido muy marcada, ya que como grupo minoritario siempre estamos expuestos a presiones foráneas” (Tsamarain & Chiriap, 1991). En un artículo de la CONAIE acerca de los shuar se menciona que:

Los misioneros católicos que llegaron a los territorios de esta nacionalidad, constituyeron el cambio de una vida nómada en la selva por una vida sedentaria; la construcción de escuelas, almacenes y centros de salud, que financió la iglesia, ayudaron a que el asentamiento sea cada vez más estable, sin mencionar los vínculos que se crearon cuando estos misioneros llevaron a otros países algunos representantes de esta nacionalidad, a partir de estos sucesos se crearon nuevas instituciones que expresaban la identidad shuar (Conaie, 2014, p.5).

La poetisa y escritora shuar María Clara Sharupi (2016) por ejemplo, menciona que muchas de las comunidades más nuevas llevan el nombre de santos de la religión católica, tales como San Juan Bosco, San Pedro, y San Ramón. Ella, por su parte, dice que por el momento trata de entender muchas cosas ya que ella mantiene sus creencias respecto a la mitología shuar, pero a su vez, piensa que aquellas de la religión católica no se encuentran muy alejados. Para ella, ambos sistemas de creencias guardan una estrecha relación, ella mantiene su fe en los dos. En sus propias palabras, su postura es la siguiente:

¿Cómo me puedo negar a decir que no tuve esta influencia de las religiones? Sí, la tengo. Amo los santitos. Todo eso a mi me gusta mucho, ¿no?. Pero más allá de todo esto, cómo le adoran. Osea no, no somos así los shuar. Los shuar tenemos también nuestros credos. Tenemos nuestra propia filosofía, nuestra propia ciencia ancestral.

Nosotros creemos, los shuar, que Arutam está en la cascada sagrada. Y es así como el está allí. Yo nunca he perdido el vínculo de relación de hija a padre, de padre e hijo.

### **1.3. Principales celebraciones y rituales**

Los rituales y celebraciones son una importante manera de vivenciar varios aspectos de la cultura shuar. Muchos ya no se practican hoy en día, la fiesta de la *tsantsa* ha desaparecido por completo, por ejemplo. “Tenemos muchos rituales que se están perdiendo ya, o simplemente se apropiaron los investigadores, los antropólogos y los hicieron su teoría, pero se está perdiendo” (Sharupi, 2016). Sin embargo, hay celebraciones principales y reuniones sociales que se siguen realizando. Algunas de ellas serán descritas a continuación.

#### **1.3.1. La fiesta de la chonta**

La principal celebración es la fiesta del *uwí* o de la chonta. Según María Clara Sharupi (2016), “La fiesta de la chonta es la fiesta del año. La fiesta de cómo el sol, o sea, cómo el hijo de *Arútam* se transformó él mismo, se transformó en ese fruto delicioso en la chonta para comer nosotros los shuar, para que nos sirva de alimento”. Según una narración de la mitología en cambio, se dice que la divinidad *Iwia* acabó con todo lo que había que comer en la tierra. Es por eso que *Etsa* creo estas especies alimenticias de nuevo (Barriga, 1986, p.83).

La chonta es una representación del árbol de la vida. En la fiesta de la chonta, a la divinidad *Uwi* se le dedican muchos cantos en busca de una renovación de la naturaleza. Asimismo, se pide a *Uwi* por la existencia de todas las plantas, animales y frutos que el hombre ha consumido durante el año (Barriga, 1986, p.82-83).

Esta celebración se prepara con mucho esfuerzo y contiene una serie de actividades que los participantes deben conocer, entre ellas algunos cantos. Se realizan además bailes y rondas hasta esperar a que la chicha de la chonta se fermente. Un ritual exitoso, anuncia un buen año de cosechas. Según la

mitología, *Uwi* es un personaje a quien se le atribuye la abundancia ya que traía alimentos a los humanos (Mullo, 2003, p.17).

### **1.3.2. Ritual de la *tsantsa***

Este ritual, era iniciado por razones de guerra. La misma, se producía a veces por venganza pero otras veces por la ambición de tener el mayor número de cabezas de otra tribu (Harner, 1978, p.169-173). Este ritual, se ha perdido al igual que muchos otros.

Claro que en la actualidad ya nadie hace *tsantsa*, no, ya no, pero ahí está la historia y la historia no se puede olvidar. La historia no se puede sepultar, no se puede borrar, no se puede matar. La historia tiene que seguir viviendo (Sharupi, 2016).

Tras este acto, se organizaban dos fiestas llamadas *Numpek* y *Amiamu*, que se realizaban buscando protección de los espíritus vengadores de los enemigos a quienes se aplicó la reducción de cabezas. Las mujeres cantaban los cantos *ujaj*, para el éxito del guerrero y también para que los malos espíritus permanezcan alejados (Mullo, 2003, p.17-18). La iniciación guerrera de jóvenes era muy similar al ritual de la *tsantsa*. En él, se realizaba la reducción de la cabeza del mono perezoso al cual en *shuar chicham* se conoce como *unup* (Franco, 2016, p.7).

### **1.3.3. La fiesta de la culebra**

La fiesta de la culebra se realiza para vencer las amenazas producidas por estos reptiles, que a veces llegan a ser mortales. En esta fiesta un grupo de hombres y mujeres danzan, moviendo sus pies para simular la matanza de una víbora (Barriga, 1986, p.143).

Cuando teníamos mordeduras de las culebras, de la serpiente hacíamos una fiesta para que ya este espíritu de la culebra no vuelva a morder a otras personas, porque tú sabes que anteriormente en la selva no había médicos que nos curen (Sharupi, 2016).



#### 1.3.4. Ceremonia del *natem*

El *natem* es un alucinógeno que permite tener visiones al ser consumido. En la ceremonia del *natem*, un chamán lo ingiere y es así que logra saber la causa del mal de la persona a quien está curando (Antun, 1991, p.33).

El *natem* es una mezcla vegetal que es preparada con ingredientes tales como hojas de *yagé*, zumo de tabaco y un tipo de liana de la Amazonía. En la ceremonia, es el chamán o *uwishin* quien consume primero el brebaje para poder visionar cuál es la cantidad correcta que deben beber sus pacientes.

La música es un elemento esencial en la ceremonia antes y mientras los pacientes se encuentran bajo el efecto de la pócima. En el documental titulado “*El ritual de la ayahuasca en Zamora Chinchipe*”, se mira como el *uwishin* toca un instrumento llamado *tumank* (ver instrumentos musicales) mientras la bebida hace efecto en los pacientes. En otro momento, se puede apreciar que silba melodías y que también canta. El canto del chamán y las propiedades del brebaje ayudan a curar a la persona (Consepec, 2015).

#### 1.3.5. Otras celebraciones

Existen otras celebraciones que son de carácter cotidiano, por ejemplo *tsangramo* y *natemamo*. *Tsangramo* es el nombre de la fiesta que celebra la primera menstruación de una mujer. Es así, que se le acompañaba a la misma a los ríos, bajo la custodia de las abuelas. Eran estas personas mayores quienes organizaban la fiesta para agasajar este importante hecho en la vida de una mujer.

*Natemamo* en cambio, es una celebración que hace cuando un hombre o una mujer quiere adquirir fuerza. Esto lo hace dirigiéndose hacia las cascadas sagradas, en donde tiene la oportunidad de visionar aspectos de su vida. Esto, es un impulso para que sus sueños se hagan realidad (Sharupi, 2016).

Asimismo, se hacen fiestas centradas en la bebida de la chicha. Estas, son una forma de encuentro social y en ellas las personas se reúnen con vecinos y realizan danzas sociales. Muchas veces se realizan para celebrar aspectos de la vida cotidiana. Por ejemplo, cuando un hombre ha trabajado

duro tumbando árboles durante unos días. Algunas de estas fiestas se dan de manera más espontánea cuando se recibe alguna visita por ejemplo. Después de beber la chicha, es común que se comience a hacer música con flautas, tambores y el *shakap*, un instrumento de percusión que las mujeres usan en la cadera mientras bailan (Harner, 1978, p.101).

#### **1.4. La música de los shuar**

##### **1.4.1. Función dentro de su cultura**

La música juega un papel muy importante dentro de la cultura shuar. Puede presentarse tanto en un contexto sagrado como en uno de carácter social. Es así, que se diferencian diferentes formas de expresión musical dentro de las actividades cotidianas y rituales o celebraciones.

Las funciones que la música cumple abandonan también el campo exclusivamente de reproducción social de sentidos y se desplaza hacia la consolidación del poder inmanente que, desde nuestra mirada, no es otra cosa que el poder del conocimiento ancestral hecho acto de creación musical para sacralizar, purificar, sancionar, permitir, perdurar, trascender actos cotidianos y ritualísticos (Franco, 2007, párr.9).

En el ámbito sagrado, los cantos y piezas musicales están directamente relacionados con la mitología del pueblo shuar. A pesar de que muchas de estas formas musicales no forman parte de un ritual específico y organizado, tienen mucho significado para quien las interpreta ya que generalmente hablan de personajes mitológicos, o invocan su protección y ayuda (Franco, 2007, párr. 18).

En los rituales chamánicos por ejemplo, el *uwishin* o chamán entona cantos que permiten que las prácticas realizadas en los mismos sean efectivas. A través de este tipo de cantos, se evocan ciertos elementos de plantas o animales que fortalecen a quien participa en el ritual (Barriga, 1986, p.141). Asimismo, existen cantos de carácter popular que son entonados en fiestas, de una manera muy alegre. “Aún las celebraciones religiosas, como las de la

serpiente y de la tsantsa, terminan siempre con la fiesta de baile” (Watink & Bottasso, p.3).

Dentro de su vida cotidiana, es normal que los shuar acudan a la música también. Existen cantos llamados *anent* cuyo aprendizaje es vital ya que permite pedir poderes a *Arútam* para realizar una serie de actividades diarias (Franco, 2007, párr. 25). Por ejemplo, para tener éxito en las actividades de caza, un shuar acude al *arútam Etsa* al cantar sus *anent*.

Existen relatos en los cuales se narra cómo los shuar en tiempos míticos cometieron faltas que hicieron que los *arutam* retiren los privilegios que les habían otorgado. Es por esto, que la única manera de recuperarlos es a través de los rituales, de ahí su importancia. Hay diferentes maneras en las que se puede adquirir este conocimiento sonoro: a través de revelaciones en sueños, del consumo de enteógenos, o por transmisión generacional (Franco, 2016, p. 11).

La música es poderosa: poder que permite el crecimiento de las plantas y los animales, que permite la provisión de alimentos de la huerta y de la caza curar a los enfermos, conseguir al ser amado, y es la vía de comunicación con los seres míticos y la vida misma. Sin la música, la vida misma desaparecería, pues no habría alimentos en la huerta, buenas cacerías, solidez de las parejas a través del amor; los chamanes no podrían ser eficaces en las curaciones; Arutam habría desaparecido (Franco, 2007, párr. 29).

#### **1.4.2. Géneros**

La RAE define la palabra género de la siguiente manera: “en las artes, sobre todo en la literatura, cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”. Es decir, que un género musical se caracteriza según ciertos aspectos de forma, contenido armónico, melódico, y rítmico. Sin embargo, al hablar de los géneros de música shuar, no se toma en cuenta esta perspectiva.

Cada canto y pieza musical de la música shuar pertenece a un género según sus usos sociales y rituales como señala el musicólogo Juan Carlos

Franco (2016, p. 5). Es así, que los géneros musicales de la cultura shuar se clasifican en cuatro principales: *anent*, *uwishin*, *ujaj* y *nampet*. A éstos, el autor antes mencionado añade otros dos: cantos de cuna y saludos. Cabe recalcar, que los dos últimos no serán descritos a continuación ya que no forman parte de las manifestaciones musicales analizadas en el siguiente capítulo. Esto se debe a una falta de disponibilidad de grabaciones de las mismas.

#### 1.4.2.1. Anent

Un *anent* es una oración que facilita la comunicación con las deidades del mundo shuar. “Son versos cantados para alcanzar un bien espiritual” (Mullo, 2003, p.18). En otras palabras, es una pieza vocal o instrumental que se ejecuta con la finalidad de pedir a cierta divinidad el cumplimiento de una acción determinada. Etimológicamente, la palabra *anent* viene de la raíz *anea* que en *shuar chicham* significa sentir. Es así, que un *anent* evoca un sentimiento del ser humano (Franco, 2016, p. 5).

Los *anent* se interpretan en distintos momentos y para diversos fines de la vida cotidiana y de la selva. Muchas mujeres dedican sus *anent* a *Nunkui*, para que permanezca cerca del huerto. Los hombres en cambio, pueden dirigirlos a *Etsa*, para tener éxito en la caza de animales. Es así, que estos cantos están directamente relacionados con la mitología shuar (Napolitano, 1988, p.7). Hay otros *anent* que se cantan para los animales, para el amor, para la muerte o para el dinero (Mullo, 2003, p.18). “Por ejemplo, si yo amaba a alguien. Si yo amo a mi esposo tenía que sostenerle mediante mis cantos porque los shuar eran guerreros, cazadores” (Sharupi, 2016).

Los *anent* son cantos religiosos que sobreviven sobre todo debido a su uso que se da en actividades cotidianas que se siguen realizando. Otros en cambio, se cantaban en ritos que han desaparecido y por ende, sus cantos también como menciona Emanuele Amodio (Citado en: Napolitano, 1988, p.1). Se puede considerar a los *anent* como transmisores de mensajes culturales, así como de valores, costumbres y técnicas que permiten su preservación (Napolitano, 1988, p.21).

El musicólogo francés Pierre Salivas proporciona una perspectiva a la definición del género *anent* en su tesis doctoral. Él menciona que los *anent* son también objetos y que actúan sobre el destinatario, modificando su disposición psicológica (2010, p.133). Un *anent* tiene la capacidad de tocar las emociones de quien lo escucha así como se comprueba en un testimonio mencionado en el mismo documento. En el mismo, el informante asegura que el canto puede hacer llorar a un hombre y entristecer su corazón.

Para empezar, la entrada al canto no es nunca directa, incisiva, tampoco la salida del canto. El cantante se concentra, parece ir a buscar en sí mismo el material emocional, el recuerdo que quiere cantar, el curso de las cosas que quiere transformar (Salivas, 2010, p.135).

#### **1.4.2.2. Uwishin**

Se conoce como *uwishin* a los cantos y piezas instrumentales que son de carácter sagrado y que son realizados exclusivamente por un chamán. El chamán también lleva el nombre de *uwishin* (Franco, 2016, p.7). En la sociedad shuar, el *uwishin* es también un individuo de gran importancia en cada comunidad (Tsamaraín & Chiriap, 1991, p.24).

Los cantos *uwishin* permiten al chamán manipular ciertas fuerzas espirituales que se cree que influyen en procesos de sanación, amor, actividades de cosecha, entre otros (Franco, 2016, p.7). Según Barriga (1986, p.141) se realizan las curaciones, apoyadas de cantos que ayudan a que la práctica sea exitosa. En esos cantos, se rememoran aspectos de la mitología. También se hace referencia a ciertas propiedades de plantas y animales que se necesitan para el enfermo.

#### **1.4.2.3. Ujaj**

Es el género que abarca los cantos de guerra. Etimológicamente, la palabra *ujaj* proviene del verbo *uja* que en *shuar chicham* significa avisar. Es por esto, que funcionan como una especie de anuncios para garantizar el éxito de un guerrero. Anteriormente, los *ujaj* se cantaban en ritos especiales como el ritual de la *tsantsa* y la iniciación guerrera (Franco, 2016, p.7).

Los *ujaj* son los cantos de la guerra para aplacar las iras del espíritu antes de matarle. Fíjate que ibas a matar a un ser humano. Tenías que cantarle antes y después porque se suponía que el espíritu del hombre regresaba y te podía matar (Sharupi, 2016).

Los *ujaj* son de carácter religioso y son ejecutados por las mujeres. Ellas lo hacen como una forma de protección. Su ejecución pretende otorgar fuerza a un hombre para que permanezca alejado de los malos sueños y energías (Mullo, 2003, p.19).

#### **1.4.2.4. Nampet**

Los *nampet* son generalmente cantos de carácter festivo y que se utilizan sobre todo en reuniones sociales. También pueden ser instrumentales, se tocan usualmente con el *pinkui* y el *kaer* que son descritos más adelante (Mullo, 2003, p. 18). “Los *nampet* son más como tipo de lo cotidiano, del... Puedes cantar hoy, como una cumbia (...) Para alegrar el momento, para cantar para las bailadas” (Sharupi, 2016).

La palabra *nampet* se deriva del vocablo *nampe-k* que en *shuar chicham* significa cantar. Estos son de carácter profano y están asociados al consumo de cerveza y alucinógenos. Son cantados por hombres y mujeres en los bailes de las fiestas. En cuanto a la letra de los cantos, es muy común escuchar el motivo *ja ja jai* al final. Según Pierre Salivas, estos cantos suelen improvisarse y se prestan mucho para variaciones por parte de los intérpretes (2010, p.126).

A nivel literario, los *nampet* suelen contener figuras metafóricas que relacionan a los humanos, animales, y plantas. Así se logran expresar los sentimientos.

#### **1.4.3. Instrumentos musicales**

Dentro de las celebraciones y rituales, los instrumentos musicales son de gran importancia. La cultura shuar cuenta con una amplia gama de instrumentos que son realizados por ellos mismos, con materiales provenientes de su entorno (Márquez, Orbe, 2003, p.24). Algunos de ellos, son descritos a continuación:

Tabla 1. Instrumentos musicales

<b>Tipo</b>	<b>Nombre</b>	<b>Descripción</b>
<b>Percusión</b>	<i>Shakap</i>	Está hecho de pepas vacías que son unificadas con un hilo de pesca. Se colocan en la cadera de la mujer para ser utilizados en los bailes.
	<i>Makich</i>	Fabricados de manera similar al shakap, solo que se colocan en los tobillos de los hombres.
	<i>Tampur</i>	Una especie de tambor que está hecho con madera y piel. Generalmente se utiliza en los bailes.
	<i>Tuntui</i>	Instrumento de madera. Sirve para enviar señales. Mide de uno a un metro cincuenta.
	<i>Temash</i>	Es muy similar a una peinilla.
<b>Viento</b>	Voz	La voz es también un instrumento esencial dentro de la música <i>shuar</i> . Desde pequeños, los <i>shuar</i> aprenden cantos que pueden ser entonados en diferentes ocasiones.
	<i>Pinkiui</i>	Es una flauta que tiene dos orificios y está hecha de carrizo o gadúa.
	<i>Peem</i>	Es una flauta más delgada que el pinkiui. Tiene cinco agujeros y uno en la parte inferior.
	<i>Kantash</i>	Muy parecido al rondador o flauta de pan de origen andino. Está compuesto por cinco carrizos que están amarrados entre si.
	<i>Kunku</i>	Instrumento hecho de caracol. Se utiliza para anunciar una visita.
	<b>Cuerda</b>	<i>Kitiar</i> o <i>kaer</i>
<i>Tumank</i>		Es un instrumento hecho de carrizo y tripas de cuy. Se regula el sonido con los labios, la cuerda se toca con los dedos.

*Nota:* En la tabla se describen algunos de los instrumentos propios de la cultura *shuar*. Estos se han clasificado según su tipo en: instrumentos de percusión, de viento y de cuerda. Tomado de: *Catálogo amazónico* (Márquez, Orbe, 2003, p. 23-26) y de *Les musiques jivaro: une esthétique de l'hétérogène* (Salivas, 2010, p. 90).



## 2. CAPÍTULO II: Análisis musical

### 2.1. Consideraciones acerca de la notación utilizada en las transcripciones

Las transcripciones de este trabajo se han adaptado mediante elementos del sistema occidental (*Ver introducción*). Es por esto que se han utilizado elementos propios del mismo, tales como la métrica, delimitación de compases, figuras, alteraciones, y adornos. Estos elementos no son propios de la música *shuar* que se ha desarrollado de manera independiente y por medio de tradición oral. Sin embargo, han sido utilizados para facilitar la explicación en el proceso de análisis. La música de la nacionalidad indígena *shuar* no se encuentra temperada a la frecuencia de normal uso en la cultura occidental.

Nuestro oído, habituado ya a la ordenación convencional de los sonidos en nuestra escala temperada, considera a ésta como su verdad única e inmutable, y cualquier sonido que esté fuera de ella tenderá a asimilarlo mediante un proceso de traducción o corrección mental, al sonido temperado más próximo (Asuar, 1957, p.71).

De la anterior cita, se infiere que las transcripciones han sido realizadas gracias a una aproximación del oído. La mayoría de sonidos fueron muy fáciles de determinar. El programa *Logic ProX* tiene una función llamada *flex pitch* que permite ubicar la altura de los sonidos. Es así, que se utilizó la misma para detectar con mayor precisión algunas notas que se encontraban más alejadas de las notas convencionales y que presentaron mayor dificultad en su detección. En la siguiente figura se puede observar como en uno de los cantos analizados, se presentan sonidos que son detectados en el medio de dos notas por el programa. Por ejemplo, la segunda vez que se pronuncia la sílaba “sui”.

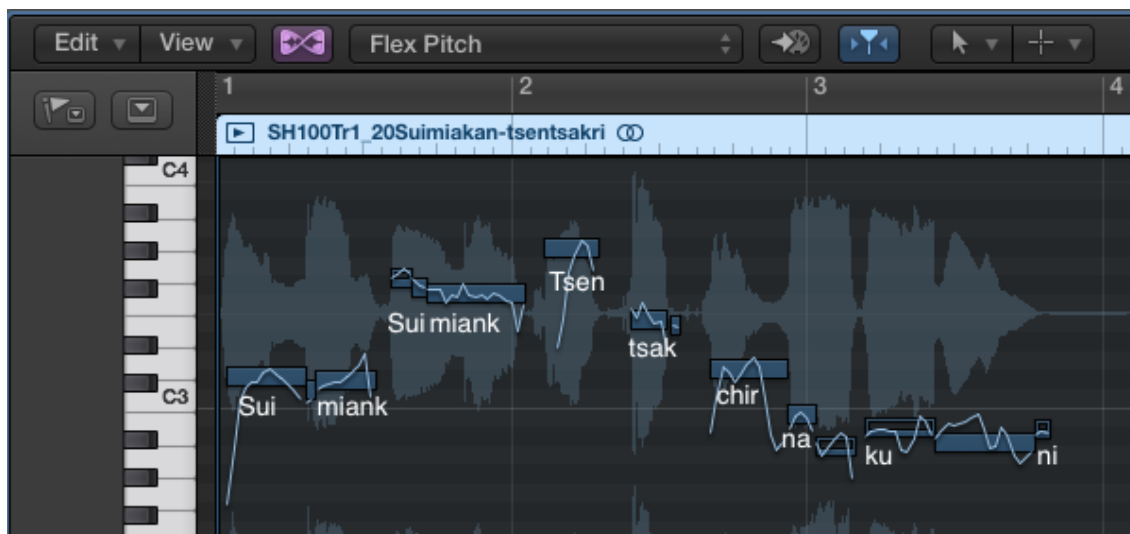



Figura 1. Aplicación de *flex pitch* al audio del canto *Suimiakan tsentsakri* con el programa *LogicProX*.

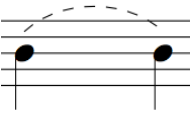






Cabe recalcar que las transcripciones completas de las grabaciones se encuentran en anexos. Dentro del texto, se expone el análisis de cada transcripción acompañado de figuras que sustentan lo explicado.





### 2.1.1. Explicación de la notación

La notación utilizada fue basada en ciertas consideraciones del libro “*Music notation in the twentieth century* de Kurt Stone” (1980), y en algunas transcripciones realizadas por César Santos en la publicación “*Patrimonio sonoro shuar*” (2012). Es así, que se llegó a la notación descrita en la tabla siguiente:

Tabla 2. Explicación de la notación utilizada

Notación	Nombre	Descripción
	Melisma	Adorno de uso frecuente, sobre todo en los cantos. Indica un pequeño cambio de afinación con esa rítmica. El acento recalca la importancia de la primera nota sobre el adorno.
	Ligadura entrecortada	En temas cantados, cuando se emiten dos notas de igual altura para una misma sílaba. Se expulsa aire

		nuevamente en la segunda nota.
	Afinación por encima	Indica que la afinación está por encima de la nota indicada. Se utiliza cuando una nota presentó mayor dificultad en su detección.
	Afinación por debajo	Indica que la afinación está por debajo de la nota indicada.
	<i>Glissando</i> entre dos notas	Indica la transición de una nota a otra, pasando por las notas del medio (Stone, 1980, p.20).
	<i>Glissando</i> en una sola nota	Indica la caída hacia una nota. La línea termina en el lugar aproximado del pentagrama hasta el cual llega la nota. Se utiliza el mismo adorno antes de una nota. En ese caso el comienzo de la línea indica desde donde empieza la caída de la nota (Stone, 1980, p.20).
	<i>Portamento</i>	Pequeña caída de una nota. Antes, indica el lugar de comienzo aproximado. Después, indica el lugar en el que termina aproximadamente.
	Calderón	Indica que la duración es más larga que la determinada por la figura. Usualmente, se da a disposición del intérprete.

	<i>Staccato</i>	Indica la articulación. La nota es picada, corta.
	Vibrato	“Ondulación del sonido producida por una vibración ligera del tono” (RAE)
	Respiración	Momento en el que el intérprete respira (en temas cantados), generalmente al terminar una frase.
 <p>Simile...</p>	Simile	Texto que se utiliza al final cuando solo se ha transcrito un fragmento del tema. Esto indica que lo que sigue está compuesto de repeticiones del motivo ya expuesto con variaciones.

*Nota:* adaptado de las fuentes antes mencionadas. Se brindan ejemplos de elementos relevantes respecto a la notación utilizada en las transcripciones así como una breve descripción de los mismos.

## 2.2. Análisis de las transcripciones

Los audios de referencia para las transcripciones que se encuentran en el análisis pueden ser encontrados en el CD que incluye este trabajo de titulación y en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/0BwQwHJFDcYAabUI6ZE5CenNERkk?usp=sharing>

### 2.2.1. Transcripción 1

**Título:**

*Nantu* (en español significa luna)

**Intérprete:**

Desconocido

**Fuente:**

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011)

**Género:**

*Anent*

**Función:**

Es un canto en forma de poema que se dedica a una persona querida que se encuentra lejos. Este poema es recitado para que la misma sienta nostalgia y regrese pronto a casa (Franco, 2011).

**Instrumentación:**

Solo voz femenina

**Tempo:**

La negra equivale a 94 *bpm* (*beats per minute*) aproximadamente. El tempo cambia a lo largo del canto, se hace más rápido.

**Métrica aproximada:**

Desde el inicio del canto se puede identificar un ritmo ternario. El tema se ha transcrito en una métrica de 3/4. Casi al final del canto, en el compás 55, se aumenta un tiempo a cada frase. Es así, que desde ahí se ha asignado la métrica binaria de 4/4.

53  
sa et sa \_\_\_\_\_ je a \_\_\_\_\_ jai tiu sa tiu sa \_\_\_\_\_ tiu sa i mia wi ki \_\_\_\_\_ jea jai

59  
Tiu sa tiu sa \_\_\_\_\_ tiu \_\_\_\_\_ sa i mia wi ki \_\_\_\_\_ jea jai

Figura 2. Cambio de métrica en el compás 55 de *Nantu*.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

La melodía de este canto está estructurada en su mayoría por la triada de mi menor, es decir por las notas mi, sol y si. Se presentan constantes variaciones del motivo inicial con las mismas tres notas que se muestran en los dos primeros compases, así como se señala en la siguiente figura:

♩ = 94

Tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa

Figura 3. Primeros cuatro compases de *Nantu*.

En cuanto al ritmo, se repite un patrón de dos compases que se repite constantemente. El mismo está compuesto por una anacrusa que se anticipa al primer compás de dos corcheas, una negra con punto y una corchea. El segundo compás se compone de una negra y una negra con punto. En los compases nueve y 12 (ver figura 3) se puede apreciar la rítmica anteriormente mencionada. Cabe recalcar que a lo largo del tema el patrón no se repite de manera exacta, sino con variaciones en las notas, figuración rítmica y aumento de notas de adorno así como se puede observar en los compases 10 y 11.

9 niaa pa ru wan chi ri ju rua ju rua a jai ya

Figura 4. Patrón rítmico en los compases nueve a 12 de *Nantu*.

Casi al final del tema, se presenta una variación del motivo. Este es presentado con el aumento de un tiempo. No presenta anacrusa y está conformado por dos compases. Así como se puede observar en la siguiente figura, en el primero se presenta una negra con punto, una corchea, una blanca (tomando en cuenta el melisma de adorno). En el segundo se presentan dos negras y una blanca. Este motivo es repetido hasta el final del canto.

53 sa et sa je a jai tiu sa tiu sa tiu sa i mia wi ki jea jai

Figura 5. Motivo en el cambio de métrica en *Nantu*.

### Aspectos de interpretación:

A lo largo del canto, se encuentran muchas variaciones respecto a las notas utilizadas. Asimismo, el cantante realiza adornos tales como melismas, *portamentos*, vibrato, *glissandos* y calderones. En algunos casos, se presentan

notas como fa o si bemol que no pertenecen a la triada de mi menor que predomina en el canto. Cabe recalcar que el intérprete no cuenta con ningún acompañamiento de tipo armónico o rítmico, por lo cual es bastante normal que el pulso no sea estable.

### 2.2.2. Transcripción 2

**Título**

*Pinkiu*

**Intérprete:**

Desconocido

**Fuente:**

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011).

**Género:**

*Anent*

**Función:**

En la publicación no se encuentra una referencia de su función. Sin embargo, pertenece al género *anent* que se caracteriza porque sirve como manera de plegaria a los seres de la mitología *shuar* (Franco, 2011).

**Instrumentación:**

*Pinkiu*

**Tempo:**

La negra equivale a 159 *bpm* aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

Se identifica un ritmo binario. Se ha asignado la métrica de 4/4 a lo largo de todo el tema. En ciertos lugares se ha asignado la métrica de 2/4. Esto se debe a que se produce una entrada anticipada de la siguiente frase así como se puede observar en el compás ocho.



Figura 6. Métrica de 2/4 para indicar entrada anticipada de la siguiente frase en *Pinkiu*.

### Motivos melódicos/rítmicos:

La melodía de esta pieza contiene principalmente las notas de la triada mayor de fa. Es decir, fa-la-do. La rítmica y notas utilizadas en los cuatro primeros compases sirven de referencia para el resto del tema. Es así, que los motivos siguientes mantienen notas y figuras rítmicas similares.

Cada motivo tiene una duración de dos compases así como se muestra en la siguiente figura. Los compases dos y cuatro son las terminaciones del primer y segundo motivo respectivamente. Estos, se repiten de manera exacta en varios lugares del tema. Por ejemplo, en los compases 6 y 10. Se realizan también variaciones de estas terminaciones como se muestra en el compás ocho.



Figura 7. Primeros 10 compases de *Pinkiu*.

### Aspectos de interpretación:

A lo largo del tema, el intérprete realiza diferentes variaciones melódicas que parten del motivo inicial. No se presentan adornos. Cada motivo se encuentra separado por una pausa que a su vez sirve de respiración para el intérprete. El tempo del intérprete es inestable.



### 2.2.3. Transcripción 3

#### Título

*Tampur 1*

#### Intérprete:

Desconocido

#### Fuente:

Patrimonio sonoro *shuar* (Franco, 2011).

#### Género:

Dentro de la publicación *Patrimonio sonoro shuar*, ha sido clasificado como *anent* instrumental.

#### Función:

En la publicación no se encuentra referencia de su función. Sin embargo, dentro de la fuente ha sido clasificado dentro del género *anent* instrumental.

#### Instrumentación:

*Tampur*

#### Tempo:

La negra equivale a 110 *bpm*. Sin embargo, tiende a acelerar. Es así, que el tiempo al final está cerca de los 120 *bpm*.

#### Métrica aproximada:

El tema empieza con una anacrusa de un tiempo y medio. Luego de esto, se identifica un ritmo binario. Es por esto, que se ha transcrito el tema en una métrica de 4/4.

#### Motivos melódicos/rítmicos:

Esta pieza no tiene ninguna melodía, es solo de percusión. Se diferencian dos tonos: uno grave y uno más agudo. El sonido más grave ha sido notado en el primer espacio y el más agudo en el tercer espacio de abajo hacia arriba del pentagrama.

El tema empieza con una anacrusa que marca corcheas en el bombo. En total, se hacen 11 corcheas antes de que empiece el primer patrón rítmico. El primer patrón rítmico se mantiene por siete compases. Luego aparece un segundo patrón que dura por solamente un compas y que sirve de puente para volver al primero. Esta forma se mantiene durante todo el tema. El final es

marcado por corcheas constantes de una manera muy similar al inicio del tema. A lo largo del tema no existe mucha densidad rítmica, la figura más corta es una corchea.



Figura 8. Anacrusa y primeros 11 compases de *Tampur 1*.

#### Aspectos de interpretación:

Tomando en cuenta la falta de un metrónomo como guía para el tempo, el intérprete mantiene un ritmo bastante estable. El intérprete acelera alrededor de 10 *bpm* desde el inicio hasta el final.

#### 2.2.4. Transcripción 4

##### Título

*Tampur 2* (Se encuentra etiquetado igual que el tema anterior en la publicación. Sin embargo, presenta patrones rítmicos distintos)

##### Intérprete:

Desconocido

##### Fuente:

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011).

##### Género:

Dentro de la publicación *Patrimonio sonoro shuar*, ha sido clasificado como *anent* instrumental.

##### Función:

En la publicación no se encuentra referencia de su función. Sin embargo, dentro de la fuente ha sido clasificado dentro del género *anent* instrumental.

##### Instrumentación:

*Tampur*

**Tempo:**

La negra equivale a 111 *bpm*. El tempo acelera hasta llegar a aproximadamente 115 *bpm* en la parte final.

**Métrica:**

Para la transcripción se toma en cuenta a la primera negra con la que empieza como una anacrusa. Atendiendo a la acentuación de las mayoría de las frases, se ha establecido una métrica binaria de 4/4.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Esta pieza no tiene ninguna melodía, es solo de percusión. Para la notación de esta, se ha utilizado la misma de una batería. En este tema se diferencian dos frecuencias bajas. Es por esto que se ha escrito la frecuencia más baja en el primer espacio (de abajo hacia arriba) que corresponde al bombo y la frecuencia más aguda en el segundo espacio que corresponde al *floor tom* de una batería.

La pieza comienza con un tiempo de anacrusa en el cual se toca una negra. No existe mucha densidad rítmica, la figura más pequeña es una corchea. No existen silencios. Por lo contrario, todo el tiempo se escucha por lo menos una negra. Los motivos se repiten constantemente. Por ejemplo, el motivo del compás uno se repite en el siete. El motivo del compás dos se repite en los compases cuatro y cinco. En el compás seis se realiza una variación del mismo.



Figura 9. Anacrusa y primeros 7 compases de *Tampur 2*.

**Aspectos de interpretación:**

La subdivisión se mantiene en corcheas en la mayoría del tema. Sin embargo, en el compás ocho existe una alteración en la misma. En el compás ocho el intérprete realiza un cambio en la subdivisión. No realiza corcheas sino

tresillos. Se mantiene un tempo estable tomando en cuenta la falta de un metrónomo como guía para el tempo. El tempo empieza en 111 *bpm* y acelera aproximadamente 3 *bpm* hasta el final de la pieza.



Figura 10. Compás ocho de *Tampur 2*.

### 2.2.5. Transcripción 5

**Título:**

*Kaer*

**Intérprete:**

Desconocido

**Fuente:**

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011).

**Género:**

Dentro de la publicación *Patrimonio sonoro shuar*, se encuentra clasificado como *anent* instrumental.

**Función:**

No se encuentra referencia de su función. Sin embargo, se encuentra clasificado como *anent* instrumental.

**Instrumentación:**

*Kaer* (En ciertas partes se escucha una segunda voz. Debido a un desconocimiento acerca de la estructura y capacidades del instrumento, no es posible asegurar si se trata de uno o dos *kaer*. De igual manera, se han escrito todas las voces en el mismo pentagrama).

**Tempo:**

La negra con punto equivale a 105 *bpm* aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

El tema se encuentra en ritmo ternario. Se ha asignado la métrica aproximada de 3/8.

### Motivos melódicos/rítmicos:

En el tema predominan las notas de la triada de mi menor: mi, sol y si. El motivo principal del canto es presentado en los primeros nueve compases. Rítmicamente, en el motivo se realizan principalmente corcheas, negras y negras con punto. Cabe resaltar la rítmica utilizada en los cuatro primeros compases que es muy recurrente en el tema. Esta se encuentra señalada en la siguiente figura:



Figura 11. Motivo en los primeros compases de *Kaer*.

El resto del tema se compone de variaciones sobre el motivo principal. Por ejemplo, en el compás 10 se puede observar que el motivo se repite con variaciones a nivel de notas y figuras rítmicas.



Figura 12. Variaciones sobre el motivo en los compases 10 a 19 de *Kaer*.

### Aspectos de interpretación:

El tempo del intérprete es bastante estable. Además, las notas que realiza son marcadas con fuerza. El intérprete toma su tiempo para retomar las frases. Esto sucede por ejemplo, en el compás 13. Asimismo, el intérprete realiza notas de adorno. Es muy común el uso de melismas similares al que se encuentra en el compás 27. También se puede observar un *portamento* en el compás 30. Esto se encuentra señalado en la siguiente figura:



Figura 13. Adornos en los compases 25 a 31 de *Kaer*.

## 2.2.6. Transcripción 6

### Título:

*Suimiakan Tsentsakri*

### Intérprete:

Desconocido

### Fuente:

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011).

### Género:

*Uwishin*

### Función:

Es un canto sagrado en el cual el chamán o *uwishin* invoca los poderes de la lagartija. En español, el título significa: las flechas de la lagartija (Franco, 2011).

### Instrumentación:

Solo voz masculina

### Tempo:

La negra equivale a 115 bpm aproximadamente.

### Métrica aproximada:

El tema se encuentra en ritmo binario. Se ha transcrito en una métrica de 2/4.

### Motivos melódicos/rítmicos:

En el canto se utilizan principalmente las notas de la escala de si bemol menor. Los once primeros compases constituyen el motivo principal ya que en el resto del tema se presentan variaciones del mismo. El primer compás empieza con un arpeggio de re bemol mayor, marcado por negras y termina con si bemol. Este modelo es presentado de nuevo en los motivos posteriores. Por ejemplo, en el compás 7. se presentan notas de la escala de si bemol menor marcadas en negras. Este motivo termina en el compás 11 con la nota si bemol, así como

el anterior. Rítmicamente, predominan las negras. Esto se puede observar en la siguiente figura:

The image shows a musical score for the first 11 measures of 'Suimiakan Tsensakri'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: 'Sui miank sui miank ten tsak chir na ku ni'. There are two 'A' markings above the staff, one above the first measure and one above the eighth measure. The score is divided into two lines, with the first line containing measures 1-6 and the second line containing measures 7-11.

Figura 14. Primeros 11 compases de *Suimiakan Tsensakri*.

### Aspectos de interpretación:

El intérprete mantiene un tempo estable considerando la falta de un acompañante o guía para el tiempo. No obstante, el mismo prolonga las notas en ciertos lugares. Por ejemplo, en el compás 11 se puede observar un calderón. Además, se utilizan adornos en la melodía tales como el melisma del compás 38 y el *portamento* del compás 41. Esto se puede observar en la siguiente figura:

The image shows a musical score for measures 36-41 of 'Suimiakan tsentsakri'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: 'wi wi wi wi wi wi wi wi wi wi'. There are two 'A' markings above the staff, one above the 38th measure and one above the 41st measure. Two red boxes highlight specific musical ornaments: a melisma in measure 38 and a portamento in measure 41.

Figura 15. Adornos en los compases 36 a 41 de *Suimiakan tsentsakri*.

### 2.2.7. Transcripción 7

#### Título:

*Swach yawa tsentsakri*

#### Intérprete:

Desconocido

#### Fuente:

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011).

#### Género:

*Uwishin*

**Función:**

En español, el título de este canto se traduce como las flechas del jaguar. Es así, que al realizar este canto el chamán invoca los poderes y características del jaguar (Franco, 2011).

**Instrumentación:**

Solo voz masculina

**Tempo:**

Al inicio del canto la negra equivale a 93 *bpm* aproximadamente. En el compás siete, la negra con punto equivale 74 *bpm*.

**Métrica aproximada:**

En este canto se dan dos métricas aproximadas diferentes. Los seis primeros compases se encuentran en 2/4, ritmo binario. A partir del compás siete se cambia a ritmo ternario que se ha transcrito en 3/8. Esta métrica se mantiene hasta el final del canto.

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff is in 2/4 time and contains six measures. A red box highlights the first measure. The lyrics below are: swach ya wa tsen tsa kru na swach ya wa tsen tsa kru na. The second staff is in 3/8 time and contains six measures. A red box highlights the first measure, which is marked with a '7'. The lyrics below are: Ti mia tru sa at sa pran ku ut a yam san kut a par kun ku ut.

Figura 16. Cambio de métrica en los primeros compases de *Swach yawa tsentsakri*.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Existen tres motivos importantes dentro del canto. El primero, que se encuentra en 2/4, consiste en una frase de tres compases que se repite inmediatamente medio tono más arriba. Los compases 3, 4 y 6 son los únicos que se encuentran en la tonalidad de si mayor. El resto del canto se encuentra en si bemol mayor.

El segundo motivo se encuentra en métrica de 3/8. Este motivo se caracteriza porque predomina el patrón rítmico compuesto por una corchea y una negra como se puede observar en el compás siete. También se presenta



la misma figuración pero con pequeñas variaciones. Por ejemplo, en el compás 15 se utiliza la misma figura pero con un melisma en el segundo tiempo.

7  
Tí mia tru sa at sa pran ku ut a yam san kut a par kun ku ut

15  
a sak\_\_ mam tai\_\_ a pa rui ti wi wi\_\_ wi wi\_\_ wi wi\_\_ wi wi wi

Figura 17. Segundo motivo en los compases 7 a 22 de *Swach yawa tsentsakri*. El tercer motivo se caracteriza porque predomina un patrón rítmico compuesto por una negra y una corchea. Esta figuración se utiliza en los compases del 23 al 28 y también al final del canto.

23  
wi\_\_ wi wi\_\_ wi wi\_\_ wi wi\_\_ wi wi\_\_ wi wi\_\_ shuar ya wa tsen

Figura 18. Tercer motivo, compases 23 a 28 de *Suimiakan tsentsakri*.

### Aspectos de interpretación:

El intérprete utiliza una gran cantidad de melismas en este canto. Estos están compuestos por dos semicorcheas y una corchea como se puede observar en el compás 23. En el compás cuatro el intérprete modula medio tono hacia arriba. Es la única parte en la que sucede esto.

### 2.2.8. Transcripción 8

#### Título:

*Uchi Ayump*

#### Intérprete:

Desconocido

#### Fuente:

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011).

**Género:***Ujaj***Función:**

Este canto se realiza en la celebración de *uniush*. Sirve como motivación para los jóvenes que realizan las rondas que duran tres o 5 días.

**Instrumentación:**

Solo voz masculina

**Tempo:**

Al inicio del canto, la negra con punto equivale a 90 *bpm*. Posteriormente, se acelera hasta 105 *bpm*.

**Métrica aproximada:**

Se identifica un ritmo ternario. De ahí que, se ha asignado la métrica de 6/8. El compás 15, al cual se le ha asignado la métrica de 3/8, representa solamente una alargación de la frase anterior.

14

rark ma na wa tri nia u chi a yum pa ae nu a en ku au au au

Figura 19. Compases 14 a 19 de *Uchi ayump*.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

El primer motivo se presenta en el inicio del canto y se caracteriza por su rítmica. Empieza con una anacrusa de una corchea a la que le siguen tres corcheas y una negra que se realiza en forma de melisma. Este patrón rítmico se repite varias veces en los compases siguientes, incluso con las mismas notas. Este mismo motivo se presenta también con variaciones. Por ejemplo, en el compás 20 se presenta sin la anacrusa y con una negra en vez de dos corcheas. Todas las frases son realizadas con las notas re, fa sostenido y la que pertenecen a la triada mayor de re. Esto se puede observar en la siguiente figura:

u chi a yum pa — u chi a yum pa — u chi a yum pa — u

5  
chi a yum pa — shim pian kach mi nia — shim pian kach mi nia — shim

Figura 20. Primeros compases de *Uchi ayump*.

Se presenta también otro patrón rítmico compuesto por una negra con punto, una corchea y una negra. Este se puede observar en el compás 26. Este es repetido de manera igual en el compás 28. Además, es repetido con variaciones posteriormente. Por ejemplo, en el compás 27. En este, se reemplaza la negra con punto por una negra y una corchea, así como se puede observar en la siguiente figura:

20  
uun taa yum pa — uun taa yum pa — ut ka rak ma na wa trí nia — aen ku aen

25  
ku — a en pe tra ia au au au au au au au u chi a yum pa — u

Figura 21. Compases 20 a 29 de *Uchi ayump*.

### Aspectos de interpretación:

El intérprete utiliza algunos adornos, en especial melismas. Todos estos melismas son utilizados en la nota re, así como se puede observar en el compás 30. En otros lugares que no se produce el melisma se utiliza *vibrato*, igualmente en la nota re. Esto se puede observar en el compás 34. El tempo no del intérprete no es completamente estable. Se produce una aceleración de aproximadamente 15 *bpm* respecto al tempo inicial.

30

chi a yum pa\_\_ shim pian kach mi nia\_\_ aen ku a en ku\_\_ utsu ka ma ya\_\_ au au au

Figura 22. Compases 30 a 34 de *Uchi ayump*.

## 2.2.9. Transcripción 9

### Título:

*Tiusa ujj matamu*

### Intérprete:

Desconocido

### Fuente:

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011).

### Género:

*Ujj*

### Función:

Este canto se realiza en honor al atardecer y es dedicado a seres queridos. Es así, que la traducción de la frase principal del canto es “a mi hermano le canto pensando en el atardecer hermoso que no se puede atrapar” (Franco, 2011).

### Instrumentación:

Solo voz masculina

### Tempo:

El tempo se mantiene en 81 *bpm* aproximadamente.

### Métrica aproximada:

El canto se encuentra en ritmo ternario y se ha transcrito en métrica de 6/8. En el primer compás se encuentra notado en 5/8 debido a que la última figura del mismo es más corta.

Wi nia u wi nia u ma ru na ka tiu sa\_\_ pir maa nent at jai

Figura 23. Primeros 5 compases de *Tiusa ujj matamu*.

### Motivos melódicos/rítmicos:

Todo el canto se realiza con las notas de la triada mayor de mi. Es decir, mi, sol sostenido y si. Esta triada pertenece a la escala de mi mayor. Sin embargo, la resolución de la frase se da siempre en la nota si así como se puede observar en los compases 7, 9, 11, entre otros. El motivo señalado en el compás seis y siete es el patrón principal del canto. Es así, que el resto del canto se compone de repeticiones con ligeras variaciones del mismo. Las variaciones se producen a nivel de las notas y de las figuras rítmicas. Por ejemplo, en la primera mitad del compás 14 se presenta el motivo con un cambio en la rítmica. En la segunda mitad del compás 10 en cambio, se presenta un cambio en las notas.

6  
wi nia wa je ru na ka tiu sa\_ pir maa nent at jai Tiu sa\_ tir maa nent a jai

12  
a u a u\_ a u a a\_u\_ u a u a u u a u a u\_ a u

Figura 24. Motivo y adornos en los compases 6 a 17 de *Tiusa ujaj matamu*.

### Aspectos de interpretación:

El intérprete utiliza varios adornos en la melodía. Por ejemplo, en el compás ocho utiliza un *glissando* que une la nota si con la nota mi. También utiliza otros adornos como el vibrato en la nota si que se produce en el compás nueve. Asimismo, se utilizan varios melismas así como el del compás 10. Este melisma se repite en los compases y 16 del canto. Cabe mencionar que el intérprete mantiene un tempo de 81 *bpm* aproximadamente.

#### 2.2.10. Transcripción 10

##### Título:

*Chanke nampesma*

##### Intérprete:

Desconocido

**Fuente:**

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011).

**Género:**

*Nampet*

**Función:**

En español, la palabra *chanke* se traduce en ají. Este canto se realiza en honor al *ají* que es muy importante en la cultura *shuar*. En la publicación se especifica que este alimento sirve de lazo entre dos personas (Franco, 2011).

**Instrumentación:**

Solo voz femenina

**Tempo:**

La negra con punto se encuentra entre 90 y 100 *bpm* aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

El tema se encuentra en ritmo ternario. Se ha transcrito en métrica de 6/8.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

El canto se encuentra en la tonalidad de si mayor. Es por esto, que las notas que se utilizan son si, re sostenido y fa sostenido. El único motivo del canto es presentado en los cuatro primeros compases. El resto del canto se compone de repeticiones del mismo motivo que contienen ligeras variaciones de notas y figuras rítmicas. Por ejemplo, en el compás cinco la segunda corchea se reemplazada por una negra. En los siguientes tres compases se utilizan varios adornos. Sin embargo, se conserva la curva melódica y la mayoría de la rítmica del motivo principal.

Chan ke — tsa ma tu rú sai tu rú ti tia — me

a nu i — chru chi rua — i — chru chi — rua

Figura 25. Primeros compases de *Chanke nampesma*.

### Aspectos de interpretación:

El intérprete utiliza algunos adornos en la melodía. Por ejemplo, en los compases 18 y 19 realiza melismas a partir de la nota si. En el compás tres se presenta una ligadura entrecortada. Es decir, una sílaba en la que una misma nota es producida dos veces. En el compás 20 se realiza un vibrato en la nota si. Por último, en el compás 22 se realiza un *glissando* entre la nota fa sostenido y re sostenido. El tempo del intérprete es muy inestable. Se producen aceleraciones constantes a lo largo del canto.

The image shows a musical score in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 17 and ends at measure 20. The second staff starts at measure 21 and ends at measure 24. The lyrics are written below the notes. Red boxes highlight melismas on the note 'ni' in measures 18 and 19, and on 'me' in measure 20. A red box also highlights a vibrato on the note 'si' in measure 20. A red box highlights a glissando between 'fa' and 're' in measure 22. Blue boxes highlight a ligature in measure 21 and a vibrato in measure 24.

17  
chan ke — ji mia ta trus ni — tu rú ti tia — me

21  
a nu i — chru chi rua — i — chru chi — rua

Figura 26. Adornos en los compases 17 a 24 de *Chanke nampesma*.

### 2.2.11. Transcripción 11

#### Título:

*Shuar senta*

#### Intérprete:

Desconocido

#### Fuente:

*Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011).

#### Género:

*Nampet*

#### Función:

Este canto es realizado por una mujer que quiere pedir a su esposo que no sea celoso (Franco, 2011).

#### Instrumentación:

Solo voz femenina

**Tempo:**

Al inicio del canto, la negra equivale a 75 *bpm* aproximadamente. El tempo acelera progresivamente hasta llegar a 100 *bpm* aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

El canto se encuentra en ritmo binario, se ha transcrito en 2/4.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

En la armadura de llave se ha utilizado la tonalidad de fa sostenido mayor ya que fa sostenido es la nota en la que se resuelven todas las frases. Sin embargo, las notas que predominan son fa sostenido, do sostenido y si. La ausencia de una tercera no permite identificar una posible escala mayor o menor. El principal motivo es presentado en los cuatro primeros compases del canto. En este motivo, predominan las corcheas y se utilizan las notas antes mencionadas.

En los compases siguientes, se repite el mismo motivo con algunas variaciones así como se puede constatar desde el compás cinco. Cabe recalcar que los motivos no constan con el mismo número de compases. No obstante, se ha determinado su conclusión en el momento en el que se da una resolución de la nota si a fa sostenido. Este tipo de resolución se puede observar entre el compás 3 y 4 y entre el compás 7 y 8, como se puede observar en la siguiente figura:

A pach sen ta kai tia jau sen ta kai tiaj

I mia su rim pri ti nia su rim priti nia

Figura 27. Primeros ocho compases de *Shuar senta*.

**Aspectos de la interpretación:**

El intérprete utiliza adornos en la melodía tales como melismas, vibrato y ligaduras entrecortadas. Todos estos adornos se realizan en la nota fa sostenido. Por ejemplo, en el compás nueve se produce un melisma en esa



nota. En el compás 14 en cambio, el intérprete utiliza vibrato y en el compás 26 se puede observar una ligadura entrecortada. El intérprete tiende a empujar el tiempo hacia adelante. Es así, que empieza en 75 *bpm* pero cada vez que reexpone el motivo se acelera hasta llegar a 100 *bpm* aproximadamente.

9  
wi kia ni \_\_\_\_\_ wi kia ni shu ar sen tai ti a sha sen tai tia sha

15  
Uru kam tai uru kam tai i mia su rim pra\_ mea su rim pra mea

21  
Wi kia ni \_\_\_\_\_ wi kia ni a pach sen ta chui tia sha sen ta chuitia sha \_\_\_\_\_

Figura 28. Compases nueve a 26 de *Shuar senta*.

## 2.2.12. Transcripción 12

### Título:

*Anent para Nunkui* (título asignado según su función)

### Nota:

El canto empieza en el minuto 0:04 del audio de referencia.

### Intérprete:

Teresa Shiki

### Fuente:

Grabación personal, Shiki (2016)

### Género:

*Anent*

### Función:

Este canto es realizado como pedido de compasión a la divinidad *shuar Nunkui*. Es realizado por una mujer en su huerta a manera de súplica (Shiki, 2016).

### Instrumentación:

Solo voz femenina

**Tempo:**

La negra se encuentra entre 85 y 100 *bpm* aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

El canto se encuentra en ritmo binario. Se ha transcrito en métrica de 4/4. En el compás 5 se ha asignado la métrica de 5/4 debido a la alargación de la frase textual y melódica.



Figura 29. Métrica en los compases 4 a 7 del “*Anent para Nunkui*”.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Todo el canto se realiza con las notas de la triada de la mayor: la, do sostenido y mi. El motivo melódico principal es presentado en el inicio del canto. El motivo contiene dos elementos importantes. El primero es la anacrusa que da paso al tiempo fuerte del compás 1. El segundo es una nota que es alargada generalmente con calderón así como se muestra en el compás 1. El resto del canto se compone de variaciones del motivo con alteraciones a nivel de notas y ritmo. Un ejemplo de estas se puede constatar en el compás 2 y 3.



Figura 30. Primeros compases del *Anent para Nunkui*.

**Aspectos de la interpretación:**

El intérprete utiliza adornos en la melodía tales como vibrato, calderón, *glissandos* y un par de melismas. El intérprete muestra una separación de frases a nivel textual y melódico que es marcada fuertemente por la prolongación de la última nota de cada una. El tempo del intérprete es muy inestable, oscila entre 85 y 100 *bpm*.



Figura 31. Compases 8 a 11 del *Anent para Nunkui*.

### 2.2.13. Transcripción 13

**Título:**

*Anent del bosque* (título asignado según su función)

**Nota:**

El canto empieza en el minuto 00:48 del audio de referencia.

**Intérprete:**

Teresa Shiki

**Fuente:**

Grabación personal, Shiki (2016)

**Género:**

*Anent*

**Función:**

Este canto es realizado cuando se está en el bosque, para defender el camino de la persona de peligros como mordeduras de serpiente. Es un canto que se hace para tener ánimo y armonía durante la caminata (Shiki, 2016).

**Nota:**

El canto empieza en el minuto 0:48 de la grabación.

**Instrumentación:**

Solo voz femenina

**Tempo:**

La negra equivale a 85 *bpm* aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

El canto se encuentra en ritmo binario, se ha transcrito en 4/4.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Todo el canto se realiza con las notas de la triada de la mayor: la, do sostenido y mi. El motivo melódico principal es presentado en el primer compás del canto. Sus elementos importantes son las dos corcheas del primer tiempo y la

corchea con punto, semicorchea y negra de la segunda mitad del compás. Este motivo es repetido en los compases siguientes con variaciones. Esto se puede observar en los compases 2, 3 y 4. Las variaciones se realizan a nivel de notas y de figuras.



Figura 32. Primeros compases del *Anent del bosque*.

#### Aspectos de la interpretación:

El intérprete utiliza adornos en la melodía tales como glissando y vibrato. El tempo del intérprete es bastante estable, se mantiene en alrededor de 85 *bpm*.



Figura 33. Adornos en los primeros compases del *Anent del bosque*.

#### 2.2.14. Transcripción 14

##### Título:

*Anent de celebración de la cosecha* (título asignado según su función)

##### Nota:

El canto empieza en el minuto 1:14 del audio de referencia.

##### Intérprete:

Teresa Shiki

##### Fuente:

Grabación personal, Shiki (2016)

##### Género:

*Anent*

##### Función:

Cuando una familia ha tenido una buena cosecha, se realiza una celebración a la cual se invita a muchas personas para compartir. Este canto es realizado para abrir este acto entre hermanos de la familia (Shiki, 2016).

**Instrumentación:**

Solo voz femenina

**Tempo:**

La negra se encuentra entre 125 y 135 *bpm* aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

El canto se encuentra en ritmo binario. Se ha transcrito en métrica de 4/4.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Todo el canto se realiza con las notas de la triada de sol mayor: sol, si y re. El canto inicia con el motivo principal. Rítmicamente, el mismo se compone de dos corcheas, una corchea, dos semicorcheas y una blanca. Esto se puede observar en el compás 1. El resto del canto se compone de repeticiones del motivo que presentan variaciones a nivel rítmico y de notas. Por ejemplo, en los compases 2 a 5 se mantiene siempre la blanca del tercer tiempo pero se varía la rítmica de los dos primeros tiempos. En los compases 8 y 9 en cambio se realizan variaciones de carácter rítmico en el tercer y cuarto tiempo también.



Figura 34. Motivos melódicos/rítmicos en el *Anent de celebración de la cosecha*.

**Aspectos de la interpretación:**

El intérprete realiza muchas variaciones al motivo inicial del canto. Sin embargo, no realiza adornos en la melodía. En la mitad del canto se produce un calderón que sirve como pausa para retomar nuevamente el texto. El tempo del intérprete es muy inestable. Es por esto que fue difícil determinar un tempo aproximado.

### 2.2.15. Transcripción 15

**Título:**

*Anent para entender la muerte* (título asignado según su función)

**Nota:**

El canto empieza en el minuto 00:32 del audio de referencia.

**Intérprete:**

Teresa Shiki

**Fuente:**

Grabación personal (2016)

**Género:**

*Anent*

**Función:**

Este canto es realizado a manera de súplica, cuando un hijo pierde a su padre. El hijo trata de entender por qué ha muerto su padre, pide una explicación a su madre (Shiki, 2016).

**Instrumentación:**

Solo voz femenina

**Tempo:**

La negra se encuentra entre 75 y 90 *bpm* aproximadamente.

**Métrica aproximada:**

El canto se encuentra en ritmo binario. Se ha transcrito en métrica de 4/4. En el compás 7 se ha asignado la métrica de 5/4 debido a la alargación de la frase textual y melódica.

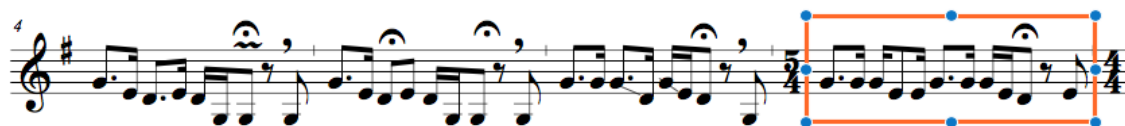


Figura 35. Métrica en los compases 4 a 7.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Todo el canto se realiza con las notas sol, mi y re. No se puede determinar una posible escala pero se identifica como centro tonal a la nota sol. El motivo principal es presentado en el inicio del canto. Rítmicamente, los elementos importantes del mismo son la anacrusa de corchea, la corchea con punto y

corchea del primer tiempo y las dos semicorcheas y corchea del tercer tiempo. En el resto del canto, se presenta el motivo con variaciones de las notas pero con una repetición constante de esos elementos rítmicos.



Figura 36. Primeros compases del *Anent para entender la muerte*.

#### Aspectos de la interpretación:

El intérprete utiliza una gran cantidad de adornos en la melodía. Por ejemplo, en el compás 16 se realiza un *glissando*. En el compás 18 utiliza vibrato y también un melisma. A lo largo del canto es común encontrar calderones ya que sirven de separación entre las frases. El tempo del intérprete es muy variable durante todo el canto. En los últimos compases, se produce un *ritardando* muy notorio que da conclusión al canto.



Figura 37. Adornos en los últimos compases del *Anent para entender la muerte*.

#### 2.2.16. Transcripción 16

##### Título:

*Tzukanka, apa nuya uchi*

##### Intérprete:

*Arutma Uchiri*

##### Fuente:

Disco *Amazonía* del Centro cultural Saucisa (s.f.)

**Género:**

No definido

**Función:**

No definida

**Instrumentación:**

Voz, *pinkiu*, instrumento de cuerda pulsada, *shakap/makich*

**Tempo:**

La negra equivale a 96 *bpm* aproximadamente. Al inicio, cuando empieza la flauta, el tempo es ligeramente más lento.

**Métrica:**

El tema se encuentra en ritmo binario. Se ha transcrito en métrica de 2/4. Esta métrica es marcada por los acentos de la voz y también por los instrumentos de percusión y acompañamiento armónico.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Figura 38. Primeros compases del *pinkiu* en el tema *Tzukanka apa nuya uchi*.

Todo el tema se encuentra en do mayor. Es así que las notas que predominan son aquellas de la triada de do mayor y la menor. El motivo melódico principal es presentado en los primeros cuatro compases. El resto del tema se compone de repeticiones del motivo. Estas son presentadas con ligeras variaciones por el *pinkiu* y por la voz desde el compás 10. Por ejemplo, en el compás 10 se realizan dos corcheas en el segundo tiempo.

En la siguiente variación, se aumenta reemplaza una de la corchea por dos semicorcheas (compás 15). Asimismo, en el segundo tiempo del compás 12 se realizan dos semicorcheas y una semicorchea. En la siguiente repetición (compás 16) se presenta de manera exacta pero en el compás 20 se realiza la misma rítmica con diferentes notas.





Figura 39. Compases 10 al 21 de la voz en *Tzukanka apa nuya uchi*.

### Acompañamiento rítmico/armónico:

El acompañamiento armónico es llevado por un instrumento de cuerda pulsada. La armonía se compone de dos acordes que son repetidos a lo largo del tema. Los acordes utilizados son do mayor y la menor. Estos corresponden al primer y sexto grado de la escala mayor de do respectivamente. En cuanto al ritmo armónico, el cambio de acorde se da cada dos compases. Es así, que la secuencia de acordes se presenta en cada vez que se repite el motivo melódico principal.

Rítmicamente, el acompañamiento del instrumento de cuerda mantiene un patrón que se repite cada compás. Este patrón se puede observar en los compases dos, tres, cuatro y cinco. El patrón está compuesto por una semicorchea, una corchea, una semicorchea y dos corcheas. El ritmo también es llevado por el *shakap* y el *makich*. Estos marcan negras que se presentan desde el inicio del tema.

Figura 40. Primeros compases de *Tzukanka, apa nuya uchi*.

### Aspectos de la interpretación:

No se presentan cambios bruscos de tempo por parte de los intérpretes. Sin embargo, el tempo no es completamente estable ya que la percusión no es siempre exacta. La melodía es interpretada por la voz y por el *pinkiu* y no presenta notas de adorno tales como melismas, vibrato, entre otros. En ciertas partes se realiza un efecto de diálogo con un grupo de personas. Por ejemplo, en el minuto 1:15 el intérprete realiza la frase melódica. En el minuto 1:20, se une el grupo de personas para cantar la misma melodía en diferentes registros. Esto sucede también en el minuto 2:10, 3:21, 3:49 y 4:35.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Voz 1' and the bottom staff is labeled 'Voces 2'. Both are in 4/4 time. The top staff has a melodic line starting at 'min 1:15' and continuing through 'min 1:20'. The bottom staff is mostly silent until 'min 1:20', where it joins with a rhythmic accompaniment. Below this, there are two more staves labeled 'Vz. 1' and 'Vcs. 2'. 'Vz. 1' has a melodic line starting at '4' and continuing through 'min 1:20'. 'Vcs. 2' has a rhythmic accompaniment starting at '4' and continuing through 'min 1:20'.

Figura 41. Voces en el min 1:20 de *Tzukanka apa nuya uchi*.

### 2.2.17. Transcripción 17

**Título:**

*Tzantza*

**Intérprete:**

*Arutma Uchiri*

**Fuente:**

Disco *Amazonía* del Centro cultural Saucisa (s.f.).

**Género:**

No está definido en la publicación.

**Función:**

No definida

**Instrumentación:**

Voz, dos instrumentos de cuerda pulsada, percusión (instrumento no identificado)

**Tempo:**

La negra equivale a 107 *bpm*.

**Métrica:**

El tema se encuentra en ritmo binario. Se ha transcrito en 2/4.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

El único motivo melódico es llevado por la voz y corresponde a un patrón rítmico de dos compases. El patrón consta de cuatro semicorcheas, una semicorchea y una corchea con punto como se puede observar en los dos primeros compases. Las notas utilizadas pertenecen a las triadas de do mayor y la menor que pertenecen a la escala mayor de do.



Figura 42. Ocho primeros compases de la voz de *Tzantza*.

**Acompañamiento rítmico/armónico:**

El acompañamiento armónico es llevado por dos instrumentos de cuerda pulsada. Los acordes utilizados son do mayor y la menor que corresponden al primer y sexto grado de la escala de do mayor. En cuanto al ritmo armónico, el cambio de acorde se da cada dos compases como se puede observar en los compases dos, tres, cuatro y cinco.

El ritmo es llevado por los instrumentos de cuerda y por la percusión. El primer instrumento de cuerda mantiene un patrón rítmico que se repite cada compás. El mismo se compone de una semicorchea, una corchea, una semicorchea y dos corcheas como se puede observar en el compás dos. El segundo marca negras. La percusión en cambio, lleva un patrón que se

produce cada compás y que está compuesto de una semicorchea y una corchea con punto.

The image shows a musical score for the accompaniment of the first measures of 'Tzantza'. The score is in 2/4 time and features four staves: Voice, I. cuerda pulsada 1, I. cuerda pulsada 2, and Percussion. The first measure is marked with a C chord, and the second measure is marked with an Am chord. The percussion part consists of a repeating rhythmic pattern of a dotted quarter note followed by an eighth note.

Figura 43. Acompañamiento en los primeros compases de *Tzantza*.

#### Aspectos de la interpretación:

El intérprete no realiza adornos en la melodía. El tempo no varía de una manera brusca.

#### 2.2.18. Transcripción 18

##### Título:

*Kara maykyuanam nuya karanatémnum*

##### Intérprete:

*Arutma Uchiri*

##### Fuente:

Disco *Amazonía* del Centro cultural Saucisa (s.f.)

##### Género:

No definido

##### Función:

No definida

##### Instrumentación:

*Pinkiu*, dos guitarras, *shakap/makich*, *tampur*.

##### Tempo:

La negra equivale a 98 bpm.

**Métrica:**

El tema se encuentra en ritmo binario. Se ha transcrito en 2/4.

**Motivos melódicos/rítmicos:**

Las notas utilizadas pertenecen a la escala de do mayor. Se presenta un uso frecuente de las notas mi y sol así como se puede observar en los primeros tres compases. El motivo principal es presentado en los cuatro primeros compases del tema. La primera mitad del motivo que se presenta en los dos primeros compases. La segunda mitad del motivo es casi igual a la anterior excepto por el compás cuatro que presenta una variación. En el resto del tema se presentan repeticiones del motivo con ligeras variaciones. Por ejemplo, en el compás 13 se utilizan otras notas en un registro mucho más agudo.



Figura 44. Primeros compases del *pinkiu* en *Kara maykyuanam nuya karanatéemnum*.

**Acompañamiento rítmico/armónico:**

Existen instrumentos de cuerda pulsada que realizan el acompañamiento armónico. Se presentan solamente dos acordes que son la menor y do mayor. Se produce una secuencia armónica de cuatro compases que acompaña al motivo melódico principal. El acompañamiento armónico inicia en el compás 13. El ritmo armónico de la primera secuencia es ligeramente distinto al resto del tema. El acorde de do mayor ocupa todo el compás 13 y el primer tiempo del compás 14. El acorde de la menor entra en el segundo tiempo de ese compás y ocupa también el compás 15. En el compás 16 se presenta otra vez el acorde de do mayor.

Figure 45 shows the musical score for the beginning of the accompaniment at measure 13. It consists of three staves: Pk. (Percussion), I.c.p. 1 (Instrument 1), and I.c.p. 2 (Instrument 2). The Pk. staff has a complex rhythmic pattern with accents. The I.c.p. 1 staff shows chords C, Am, and C. The I.c.p. 2 staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 45. Entrada del acompañamiento armónico en el compás 13 de *Kara maykyuanam nuya karanatéemnum*.

El ritmo armónico del resto de la canción es un poco distinto al de la primera secuencia. El acorde de la menor ocupa el segundo y tercer compás de la secuencia así como se puede observar en los compases 17, 18, 19 y 20.

El ritmo es llevado por los dos instrumentos de cuerda. El primero marca los acordes en cada tiempo. El segundo repite un patrón rítmico que se compone de una corchea, dos semicorcheas y dos corcheas. Los instrumentos de percusión encontrados son el *shakap*, el *makich* y el *tampur*. El *shakap* y el *makich* marcan cada tiempo. El *tampur* en cambio marca una figuración de blancas. Es decir que se realiza un golpe por compás.

Figure 46 shows the musical score for the rhythmic/harmonic accompaniment from measures 17 to 24. It consists of four staves: Pk., I.c.p. 1, I.c.p. 2, and Shkp/mkc. 1. The Pk. staff has a complex rhythmic pattern with accents. The I.c.p. 1 staff shows chords Am and C. The I.c.p. 2 staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Shkp/mkc. 1 staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 46. Acompañamiento rítmico/armónico en los compases 17 a 24 de *Kara maykyuanam nuya karanatéemnum*.

**Aspectos de la interpretación:**

El tempo de los intérpretes no varía de una manera brusca. No se realizan adornos en la melodía.

**2.3. Análisis comparativo**

En las transcripciones analizadas no se pueden encontrar características estilísticas que definan cada género de música shuar. Es así que, se comprueba que estos son clasificables únicamente dentro de la función en el medio social que cumplen.

Existe, sin embargo, una diferencia muy marcada entre las transcripciones de la agrupación Arutma Uchiri y el resto. La mayor distinción que presentan es el uso de varios instrumentos que sirven de acompañamiento a la melodía tales como la guitarra. Es por esto que, la afinación por ejemplo es mucho más cercana al sistema occidental, en comparación a las otras. Del mismo modo, se incluyen elementos que se asemejan a géneros de música extranjeros a su cultura. Por ejemplo, los patrones rítmicos con los que acompañan la guitarra y otros instrumentos de cuerda pulsada. Dentro de las tres piezas analizadas se utiliza una secuencia armónica que incluye el primer y sexto grado de una escala mayor. Además, estas grabaciones presentan melodías sin adornos que son muy comunes en el resto.

Como elemento común en todas, se pudo encontrar que la melodía está generalmente compuesta por pocas notas. Es decir que, en algunas piezas se utilizan solamente las notas de una triada mayor o menor por ejemplo. A pesar de que no se pudieron sintetizar características que definan a los géneros *anent*, *uwishin*, *ujaj* y *nampet*, se pudieron encontrar elementos estilísticos particulares de cada pieza analizada que se encuentran resumidas en la siguiente tabla:

Tabla 3. Tabla de análisis comparativo.

	Título	Género	Instrumentación	Tono Aproximado (notas predominantes)	Ritmo y métrica aproximada	Observaciones
1	<i>Nantu</i>	<i>Anent</i>	Voz femenina	Triada de mi menor	Ternario (3/4) y binario (4/4)	Utiliza adornos: melisma, <i>glissando</i> , <i>portamento</i> , vibrato, calderón.
2	<i>Pinkiu</i>	<i>Anent</i>	<i>Pinkiu</i>	Triada de fa mayor	Binario (4/4)	No presenta adornos. Se realizan pausas de respiración entre frases
3	<i>Tampur</i>	<i>Anent</i>	<i>Tampur</i>	Ninguno	Binario (4/4)	Tempo bastante estable
4	<i>Tampur</i>	<i>Anent</i>	<i>Tampur</i>	Ninguno	Binario (4/4)	Tempo bastante estable
5	<i>Kaer</i>	<i>Anent</i>	<i>Kaer</i>	Triada de mi menor	Ternario (3/8)	Utiliza adornos: melisma, <i>portamento</i> , calderón.
6	<i>Suimiakan tsentsakri</i>	<i>Uwishin</i>	Voz masculina	Triada de si bemol menor	Binario (2/4)	Utiliza adornos: melisma, <i>portamento</i> , calderón.
7	<i>Swach yawa tsentsakri</i>	<i>Uwishin</i>	Voz masculina	Triada de si bemol mayor	Binario (2/4) y ternario (3/8)	Utiliza adornos: melisma, calderón.
8	<i>Uchi ayump</i>	<i>Ujaj</i>	Voz masculina	Triada de re mayor	Ternario (6/8)	Adornos utilizados: melisma, vibrato. Tempo muy inestable, tiende a acelerar.
9	<i>Ti usa ujaj matamu</i>	<i>Ujaj</i>	Voz masculina	Triada de mi mayor	Ternario (6/8)	Adornos utilizados: <i>glissando</i> , melisma, vibrato. Tempo bastante estable.
10	<i>Chanke nampesma</i>	<i>Nampet</i>	Voz femenina	Triada de si mayor	Ternario (6/8)	Adornos utilizados: melisma, ligadura entrecortada, vibrato, <i>glissando</i> . Tempo muy inestable, tiende a acelerar.
11	<i>Shuar senta</i>	<i>Nampet</i>	Voz femenina	Notas: fa#, si, do#	Binario (2/4)	Adornos utilizados: vibrato, melisma, ligadura entrecortada. Tempo muy inestable, tiende a acelerar.
12	<i>Anent para Nunkui</i>	<i>Anent</i>	Voz femenina	Triada de la mayor	Binario (4/4)	Adornos utilizados: vibrato, calderón, <i>glissando</i> , melisma. Tempo muy variable.



13	<i>Anent del bosque</i>	<i>Anent</i>	Voz femenina	Triada de la mayor	Binario (4/4)	Adornos utilizados: vibrato, <i>glissando</i> . Tempo bastante estable.
14	<i>Anent de celebración de la cosecha</i>	<i>Anent</i>	Voz femenina	Triada de sol mayor	Binario (4/4)	No presenta adornos en la melodía. Presenta un calderón en la mitad del canto, después del cual se retoma el texto.
15	<i>Anent para entender la muerte</i>	<i>Anent</i>	Voz femenina	Notas: sol, mi, re	Binario (4/4)	Adornos utilizados: <i>glissando</i> , vibrato, melisma. Tempo muy variable.
16	<i>Tzukanka apa nuya uchi</i>	No definido	- Voz - <i>Pinkiu</i> - Instrumento de cuerda pulsada - <i>Shakap/makich</i> .	Triadas de do mayor y la menor	Binario (2/4)	Tempo bastante estable. No presenta adornos en la melodía. Efecto de diálogo entre el intérprete y un grupo de personas.
17	<i>Tzantza</i>	No definido	- Voz - Dos instrumentos de cuerda pulsada - Percusión no identificada	Triadas de do mayor y la menor	Binario (2/4)	Tempo bastante estable. No se presentan adornos en la melodía.
18	<i>Kara mayky uanam nuya karanatéem num</i>	No definido	- <i>Pinkiu</i> - Dos instrumentos de cuerda pulsada - <i>Shakap/makich</i> - <i>Tampur</i>	Triada de do mayor y la menor	Binario (2/4)	Tempo bastante estable. No se presentan adornos en la melodía.

*Nota:* se sintetizan los elementos encontrados en las transcripciones que se encuentran especificadas por número y título según el análisis previo.

### 3. CAPÍTULO III: Recreaciones basadas en los temas analizados

El concepto de recreación no ha sido muy abordado. Sin embargo, en algunos talleres de composición se lo define como la acción de tomar una idea musical de un tema para desarrollar una nueva propuesta compositiva. Esta idea musical puede ser un motivo, una frase o una parte reconocible del tema. El concepto de recreación se puede situar como término medio entre una composición y un arreglo (Estrella, comunicación personal, 2016).

El producto final de este trabajo consiste en una serie de recreaciones que han sido compuestas bajo este concepto. Cada una representa una propuesta compositiva que ha sido desarrollada a partir de las grabaciones de música shuar analizadas. Para esto, se han analizado referencias de artistas que han realizado trabajos previos similares.

#### 3.1. Recursos de trabajos previos

Los trabajos previos que han sido tomados en cuenta para este proyecto son:

- “Juyayay” del álbum *Myusic mama* (Myusic mama, 2012) es un tema que se basa en un canto tradicional de Cayambe conocido bajo el mismo título. Lenin Estrella, quien desarrolló el tema junto con Myusic mama, asegura que se basó en una versión del canto que alguna vez aprendió (2016).
- “Sintiendo que soy pájaro” del álbum *Savia* (Jonathan Albuja, s.f.) es un tema en el que se presenta un fragmento de un canto tradicional de los *a’i* del Aguarico que lleva el mismo título. El canto es originalmente interpretado por Elvira Criollo. En la obra de Jonathan Albuja, se utiliza el canto original como *sample*.
- “Shogher jan” del álbum *Aratta rebirth: Red hail* (Tigran Hamasyan, 2008) es una pieza que fue desarrollada a partir de un canto tradicional armenio que lleva el mismo nombre. Existen varias versiones del tema tradicional. Sin embargo, se toma como referencia la versión de Anna Mayilian con la National Chamber Orchestra of Armenia (Music of Armenia, 2009).

- “Kako tekawe” del álbum *Shungo* (Pies en la tierra, 2010) es un tema que se basa en un canto tradicional de los secoyas, nacionalidad indígena perteneciente a Ecuador. El tema es instrumental. Sin embargo, la grabación de este canto es originalmente hecha por un conjunto de niños. El canto original que se usó como referencia se encuentra en la publicación titulada *Jetupikoró* cuya recopilación etnomusicológica fue realizada por Franco (1997).

Los temas antes mencionados representan diferentes propuestas compositivas que han sido desarrolladas a partir de un canto tradicional. Estos, han sido analizados mediante un reconocimiento auditivo. A partir del mismo, se logró identificar cinco recursos diferentes que pueden ser aplicados en un proceso de composición de este tipo. Estos recursos son: armonización de la melodía, líneas melódicas como acompañamiento, construcción de un motivo a partir de la melodía, patrones rítmicos de acompañamiento y creación de secciones.

Los audios de las referencias explicadas en esta sección pueden ser encontrados en el CD que incluye este trabajo de titulación y en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/0BwQwHJFDcYAaT3NwRmRhZnhIbIE?usp=sharing>

### **3.1.1. Armonización de la melodía**

En el tema *Juyayay* (Myusic Mama, 2012) se realiza una armonización que acompaña a la melodía del canto tradicional cayambeño desde el compás 10 así como se puede observar en la siguiente figura. Es así, que se han asignado una gran cantidad de acordes que no son propios del tema original. Este recurso de armonización de la melodía permite que esta adquiera una sonoridad diferente. La misma se acerca al modo aeólico debido a la cadencia del quinto grado menor al primer grado menor entre los compases 15 y 16. También se menciona el modo dórico gracias al F#dim del compás 12.

Am7 Gmaj7 F#dim Fmaj7 Em7 Am7 F#dim F Em

Fmaj7 Dm7 F#dim F Am7

Figura 47. Rearmonización de *Juyayay* por la agrupación *Myusic Mama*.

*Kako tekawe*, el canto original de los secoyas es realizado sin acompañamiento (referencia). En la versión de *Kako tekawe* (Pies en la tierra, 2010) se utiliza una armonía que tiene como base la tonalidad de re menor. Por ejemplo, en el minuto 1:14 se realiza una progresión con el primer grado menor, el sexto grado bemol, el cuarto grado menor y el segundo grado bemol.

min 1:14

Dm Bb/Ab Gm9 Ebmaj7(#11)

Figura 48. Armonía en el minuto 1:14 de *Kako tekawe*.

### 3.1.2. Líneas melódicas como acompañamiento

En el tema *Sintiendo que soy pájaro* (Albuja, s.f. ) se presenta un fragmento del canto de los a'ï del Aguarico en el minuto 1:03. Este es acompañado del bajo. El bajo realiza un pedal en la nota la. Esto permite que se genere un poco de tensión armónica debido a la nota la sostenido que se encuentra presente en el canto.

Figura 49. Interludio en el minuto 1:03 de *Sintiendo que soy pájaro* por Jonathan Albuja.

En el tema *Shogher jan* (Hamasyan, 2008) se presenta la melodía del canto tradicional armenio que lleva el mismo nombre. En el minuto 0:19 la melodía es llevada por la voz y por la mano derecha del piano. Mientras tanto, una segunda voz y la mano izquierda del piano realizan una línea melódica. Esta línea está compuesta de negras que se presentan cada tres tiempos.

Figura 50. Melodía en el tema *Shogher jan* por Tigran Hamasyan desde el minuto 0:19.

En el tema *Kako tekawe* (Pies en la tierra, 2010) se presenta la melodía del canto de los *secoyas* que lleva el mismo nombre. En el minuto 0:33 la melodía es realizada por la guitarra eléctrica. Al mismo tiempo, el bajo eléctrico realiza un contracanto que complementa a la línea melódica principal.

Figura 51. Melodía en el minuto 0:33 de *Kako tekawe*.

### 3.1.3 Construcción de un motivo a partir de la melodía

La introducción del tema *Shogher jan* (Hamasyan, 2008) es realizada por el piano. Esta parte del tema está construida a partir de la melodía del canto original. Es así, que se adaptó los seis primeros compases de la melodía a la mano derecha del piano, en un registro alto. Además, se añadió una línea melódica que realiza la izquierda. La introducción se compone de cuatro repeticiones de los seis compases que presentan algunas variaciones.

The image shows a musical score for the piano introduction of the piece 'Shogher jan'. The score is written in 3/4 time and B-flat major. It consists of two systems. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. The right hand (RH) plays a melodic line with a red box highlighting the first six measures. The left hand (LH) plays a rhythmic accompaniment. The score shows four repetitions of the six-measure motif.

Figura 52. Introducción en piano del tema *Shogher jan* por Tigran Hamasyan.

### 3.1.3. Patrones rítmicos de acompañamiento

En el minuto 0:33 de "*Kako tekawe*" se introduce un patrón rítmico de dos compases que acompaña a la melodía de la guitarra. Al ser la primera aparición de la percusión, se realiza en una dinámica bastante suave. Además, cabe recalcar que sólo se utiliza la caja y el bombo.

min 0:33

Electric Guitar

Drum Set

Figura 53. Patrón de acompañamiento rítmico en el minuto 0:33 de *Kako tekawe*.

En el minuto 1:14 del mismo tema se presenta otro patrón rítmico de acompañamiento. Este patrón se realiza con mayor volumen. Esto sirve para que el tema adquiera una mayor fuerza a su vez. A esto también contribuye la manera de orquestación de la batería ya que se incluyen más elementos de la batería. Además, es importante mencionar que esta rítmica es reforzada con el bajo que hace lo mismo que el bombo.

14 min 1:14

S. Sax.

E.B.

D. S.

Figura 54. Patrón de acompañamiento de la batería en el minuto 1:14 de *Kako tekawe*.

En el tema Juyayay (Myusic mama, 2012) se presenta un patrón rítmico interpretado con *beatboxing*. Es decir, una imitación de los sonidos de una batería con la boca. Este patrón es introducido desde el minuto 0:21 y acompaña a la melodía. En esta parte también se refuerza la rítmica gracias a la línea de bajo.

min 0:21

Am7 Gmaj7 F#dim Fmaj7 Em7 Am7 F#dim F Em

10

8va

E.B.

10

Btbox.

10

The image shows a musical score for three instruments: guitar (top), E.B. (middle), and Btbox. (bottom). The guitar part is in treble clef and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Above the guitar staff, a series of chords are listed: Am7, Gmaj7, F#dim, Fmaj7, Em7, Am7, F#dim, and F Em. The E.B. part is in bass clef and consists of a melodic line with some rests. The Btbox. part is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with '10' at the beginning of each staff, indicating a measure number. The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

Figura 55. Patrón rítmico en *beatboxing* en el minuto 0:21 de *Juyayay*.

### 3.1.4. Creación de secciones

El tema *Kako tekawe* (Pies en la tierra, 2010) está basado en el canto que lleva el mismo nombre de la tradición *secoya*. Como se puede observar en la siguiente tabla, la melodía del canto original se presenta únicamente en la parte A. La parte B se presenta como continuación de la parte anterior. Sin embargo, la melodía es ajena al canto original. Se menciona también al canto en la primera sección de solos. En esta sección, se toma un fragmento de la melodía como medio de conexión entre los solos. En otras palabras, el tema de *Pies en la tierra* presenta una gran cantidad de secciones que han sido creadas de manera ajena al canto original. Estas son: introducción, parte B, interludio, secciones de solos y puente.

Tabla 4. Estructura de *Kako tekawe*.

Sección	Descripción	Tiempo de inicio
Introducción	Introducción con guitarra.	0:00
Parte A	Melodía tomada del motivo principal del canto <i>Kako tekawe</i> de los <i>secoyas</i> . Es realizada por la guitarra. Es acompañada por una línea de bajo.	0:33
Parte B	Melodía realizada por el saxo soprano (ajena al canto de los <i>secoyas</i> ).	0:46
Interludio	Realizado por todos los instrumentos.	1:02
Parte A	Misma melodía de la anterior parte A con un cambio de orquestación. La melodía es realizada por los vientos y se presenta acompañamiento rítmico y armónico.	1:14



Parte B	Orquestada con más instrumentos que la primera vez que se presenta.	1:27
Interludio	Similar al anterior interludio.	1:43
Puente	Segundo interludio que da paso a la sección de los solos.	1:55
Solos	De piano y saxo. Para dar paso al solo de saxo y al final del mismo se realiza una frase que es tomada de la melodía de la parte A.	2:19
Puente	Similar al anterior puente.	5:27
Segunda sección de solos	Empieza la trompeta pero termina en conjunto con el saxo.	5:39
Parte A	Realizada por la guitarra, con acompañamiento del bajo.	6:05
Parte B	Realizada por el saxo, así como la primera vez que se presenta.	6:17

*Nota:* se presenta la estructura del tema, así como una breve descripción de cada sección. Además, se indica el minuto en el que comienza cada sección mencionada.

El tema *Shogher jan* (Hamasyan, 2008) está basado en un canto de tradición armenia que lleva el mismo nombre. La melodía del canto original es presentada en las partes A y B del tema. Además, el tema presenta una introducción realizada por el piano que ha sido desarrollada a partir de un fragmento de la melodía del canto original. Esta misma sección es utilizada como interludio posteriormente. Aparte de esas secciones que tienen mucho que ver con la melodía original, se han creado varias secciones completamente ajenas. Estas son: los solos, la parte C y la parte D. Todo lo mencionado se puede observar con mayor detalle en la siguiente tabla:

Tabla 5. Estructura de *Shogher jan*.

Sección	Descripción	Tiempo de inicio
Introducción	Realizada en el piano. Está compuesta por un motivo desarrollado a partir de la melodía.	0:00
Parte A	Melodía original del tema. Es realizada por la voz principal. El acompañamiento es realizado por una línea melódica del piano y una segunda voz.	0:19
Parte B	Continuación de la melodía original del tema. Es acompañada	0:41

	por una serie de <i>kicks</i> realizados por la batería y acordes del piano.	
Interludio	Igual a la sección de la introducción.	0:52
Parte A	Presentada de una manera muy similar a la anterior parte A.	1:11
Parte B	Presentada de una manera muy similar a la anterior parte B.	1:33
Solo de piano	Empieza el solo únicamente con el piano. En el min 2:16, se realizan golpes con la percusión y el bajo que sirven para dar la entrada al acompañamiento de la misma.	1:45
Solo con <i>backgrounds</i>	Continúa el solo de piano pero con <i>backgrounds</i> . Es decir, que el solo es acompañado de una línea melódica realizado por la segunda voz. Este es muy similar al que se realiza en la parte A del tema.	3:21
Solo de saxo	Acompañado de la sección rítmica.	4:12
Solo con <i>backgrounds</i>	Continúa el solo de saxo pero con <i>backgrounds</i> similares a los del solo de piano.	5:26
Interludio	Igual a la sección de la introducción.	6:21
Parte A	Presentado de manera muy similar a la anterior parte A.	6:37
Parte B	Presentado de manera muy similar a la anterior parte B.	6:59
Parte C	Motivo de 4 compases ajeno a la melodía del canto original. Se repite varias veces con diferentes cambios en cuanto a orquestación y ritmo.	7:12
Parte D	Motivo melódico ajeno al canto original.	8:03
Parte C	Similar a la anterior parte C.	8:14
Parte D	Similar a la anterior parte D.	8:28
Parte C	Similar a las anteriores partes C. Incluye un pequeño solo de saxo para finalizar.	8:52

*Nota:* se presenta la estructura del tema, así como una breve descripción de cada sección. Además, se indica el minuto en el que comienza cada sección mencionada.

### 3.2. Recursos aplicados en la composición de las recreaciones

En esta sección se explica la manera como se estructuraron las recreaciones que representan el producto final de este trabajo. Para esto, se especifican los recursos utilizados en su composición. Cabe mencionar que para esta sección se hace uso de figuras que sustentan lo explicado. Las partituras completas se encuentran en los anexos.

### 3.2.1. Recreación 1

La primera recreación se basa en el *nampet* titulado *Chanke nampesma* (transcripción 10) de la publicación *Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011). Este canto, así como se indica en la fuente antes mencionada, es realizado en honor al ají. Es por esto, que *Planta de ají* es el título que se le ha otorgado a este primer tema. En la siguiente figura se puede observar el motivo del canto original que ha servido de base para la composición de la recreación:

Chan ke tsa ma tu rú sai tu rú ti tia me

a nu i chru chi rua i chru chi rua

Figura 56. Motivo principal en los primeros compases del canto *Chanke nampesma* (transcripción 10).

#### 3.2.1.1. Estructura

Tabla 6. Estructura de *Planta de ají*.

Letra de ensayo (partitura)	Sección	Descripción	Compás de inicio
	Introducción	Realizada por la guitarra. Es una secuencia de acordes completamente ajena al canto original.	1
A	Continuación de la introducción	Se junta el piano y el bajo. La batería realiza una rítmica parecida al motivo del canto original.	9
B	Parte A	Motivo desarrollado a partir del canto que presenta variaciones en algunas notas.	17
C	Parte B	Exposición del motivo principal del canto original. Se presenta con armonización y patrón rítmico de acompañamiento.	28
D	Parte C	Motivo melódico ajeno al canto original. Es realizado por la voz.	36
E	Parte A	Reexposición del motivo desarrollado a partir de la melodía del canto. Es orquestado de una	44

		manera diferente a la anterior.	
F	Interludio	Variación de la introducción. Presenta la misma secuencia armónica pero es realizada por el piano. Además, se añade una línea melódica nueva.	49
C	Parte B	Igual a la anterior parte B.	28
D	Parte C	Igual a la anterior parte C.	36
E	Parte A	Igual a la anterior parte A.	44
G, H, I	Parte D	Motivo de 6 compases ajeno al canto de base. Es repetido varias veces con un aumento progresivo de instrumentación y dinámica.	58
J	Outro	Fragmento del canto original (última parte). Es realizado por la voz, con acompañamiento de percusión y guitarra.	89

*Nota:* se presenta la estructura del tema. Además, se realiza una breve explicación de cada sección así como su ubicación dentro de la partitura.

### 3.2.1.2. Recursos utilizados

En el compás 17 se presenta un motivo desarrollado a partir de la melodía. Esto se repite en el compás 44. En esta parte se presenta una melodía muy parecida al motivo principal del canto base pero variaciones en las notas de los últimos dos compases. Esto se puede observar en la siguiente figura:

Figura 57. Construcción de un motivo a partir de la melodía de *Chanke nampesma* en *Planta de ají*.

En el compás 28 (parte B según la estructura del tema) se presenta el motivo principal del canto. Este es realizado por el piano. En esta parte se encuentra el recurso de armonización. Es así, que a la melodía que originalmente no presenta ningún acompañamiento se le ha añadido una secuencia de acordes. Además, se ha utilizado también el recurso de creación de un patrón rítmico de acompañamiento que es realizado por la batería. A esta le acompañan la guitarra y el bajo. Esto se puede apreciar en la siguiente figura:

Planta de ají

♩ = 98 C %

The musical score for 'Planta de ají' is presented in a multi-staff format. It begins at measure 25. The top staff is a grand staff with a treble clef. Below it are four staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Drums (D.S.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as ♩ = 98. The score includes several measures of music with various annotations: '2.' above the first measure, 'G maj7' above the Ac.Gtr. staff, 'B maj7 Play only triads' above the Ac.Gtr. staff, 'G#m7 B maj7 G#m7' above the Ac.Gtr. staff, 'mp' below the Ac.Gtr. staff, 'G#maj7' above the Pno. staff, 'B maj7 G#m7 B maj7 G#m7' above the Pno. staff, 'f' below the Pno. staff, 'G maj7 B maj7 G#m7 B maj7 G#m7' above the E.B. staff, 'f' below the E.B. staff, and 'Play with shakap' above the D.S. staff. The drum staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits.

Figura 58. Recursos de armonización y patrones rítmicos de acompañamiento en *Planta de ají*.

Los recursos de armonización y patrones rítmicos de acompañamiento también se pueden encontrar al final del tema, en el compás 93 (*outro*). En esta parte la voz realiza un fragmento de la última parte del canto original (ver transcripción completa en anexos).

The musical score for 'Planta de ají' consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, starting at measure 93. It features lyrics: 'chan ke we nu tu ru sai tu ru ti tia me'. Chords E maj7 and C#m7 are indicated above the notes. The middle staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) in treble clef, with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is for Double Bass (D.S.) in bass clef, with a dynamic marking of *mp* and the instruction 'Play with shakap'. It shows a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes and slash marks indicating rests.

Figura 59. Recursos de armonización y patrones rítmicos en el *outro* de *Planta de ají*.

Por último, se puede constatar la utilización del recurso de creación de secciones. Es así, que a pesar de que existen varias secciones relacionadas con el canto original, se presentan también secciones ajenas al mismo. Estas son: introducción, parte C, interludio y parte D (Ver tabla 6).

### 3.2.2. Recreación 2

La segunda recreación se basa en el *uwishin* titulado *Suimiakan Tsentsakri* (transcripción 6) de la publicación *Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011). Este canto, así como se indica en la fuente antes mencionada, es realizado por un chamán o *uwishin* para invocar los poderes de la lagartija. Debido a esto, la recreación ha sido llamada *Lagartija*. En la siguiente figura se puede observar el motivo del canto original que ha servido de base para la composición de la recreación:

The musical score for 'Suimiakan tsentsakri' is presented in two systems. The first system shows a melodic line in treble clef with lyrics: 'Sui miank sui miank ten tsak chir na ku ni'. The second system, starting at measure 7, repeats the same melodic line and lyrics. The key signature has four flats and the time signature is 2/4.

Figura 60. Motivo principal en los primeros compases de *Suimiakan tsentsakri* (transcripción 6).

### 3.2.2.1. Estructura

Tabla 7. Estructura de *Lagartija*.

Letra de ensayo (partitura)	Sección	Descripción	Compás de inicio
	Introducción	Realizada por el piano. Toma los seis primeros compases del canto original. Se acompaña la melodía con acordes en la mano izquierda del piano.	1
	Puente	Frase de conexión con la siguiente sección. Es ajena al canto original	8
A	Parte A	Misma melodía de la introducción. Se añade un acompañamiento de una línea de bajo.	11 (anacrusa al 12)
B y C	Parte B	Sección ajena al canto de base. Se hace uso de toda la instrumentación desde la segunda mitad de esta sección.	19
	Puente	Frase de conexión con la siguiente sección.	27
D	Parte A1	Misma melodía de la parte A en los dos primeros compases. El resto de esta sección constituye un motivo melódico diferente.	30 (anacrusa al 31)
E	Parte A	Misma melodía de la parte A con una orquestación diferente.	39
F	Parte B1	Se realizan cuatro repeticiones del motivo similar a la anterior parte B1. Presenta un solo de percusión cada dos compases.	48
A	Parte	Igual a la anterior parte A, se añade la guitarra para finalizar el tema.	12

*Nota:* se presenta la estructura del tema. Además, se realiza una breve explicación de cada sección así como su ubicación dentro de la partitura.

### 3.2.2.2. Recursos utilizados

La introducción del tema es realizada por el piano. Esta sección presenta una melodía que está basada en el canto original. Es así, que se ha construido una frase melódica que tomó como base los seis primeros compases del canto. Además, en esta sección se utilizó el recurso de armonización a la melodía.

Figura 61. Armonización y construcción de un motivo a partir de la melodía en los primeros compases de *Lagartija*.

En el compás 12 se presenta la parte A del tema que tiene el mismo motivo melódico de la introducción. En esta sección se realiza una armonización con la mano izquierda del piano. Así mismo, el bajo realiza una línea melódica de acompañamiento. Esto se puede observar en la siguiente figura:

Figura 62. Recurso de línea melódica de acompañamiento en la parte A de *Lagartija*.

En el compás 30 se realizó la construcción de un segundo motivo a partir de la melodía del canto original. Este motivo es realizado por la flauta. Es así, que solo la melodía del compás 30 a 33 es pertenece al canto de base. En esta sección que corresponde a la parte A1. Se utiliza también el recurso de



armonización de la melodía. La armonía es llevada por el piano y la guitarra. Además, se utiliza un patrón rítmico de acompañamiento que es llevado principalmente por la batería.

The musical score for 'Lagartija' consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), the third for Piano (Pno.), the fourth for Electric Bass (E.B.), and the fifth for Double Bass (D. S.). The piece is in 2/4 time and has a key signature of three flats. A section labeled 'D' begins at measure 30. The flute part starts with a melody marked 'f' and includes a trill-like figure at the end marked '2X: 8va asc' and '5'. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'f' dynamic and a 'Simile' instruction. The piano part has a similar rhythmic pattern, also marked 'f'. The electric bass part plays a melodic line with a 'f' dynamic. The double bass part provides a harmonic accompaniment with a 'f' dynamic. Chord symbols are provided for the guitar and piano parts: D♭maj7, Fm7, B♭m7, and F7.

Figura 63. Construcción de un motivo a partir de la melodía, armonización y patrón rítmico de acompañamiento en la parte A1 de *Lagartija*.

En el compás 38 se reexpone la parte A del tema. En esta parte se utiliza una orquestación diferente. Para esto, se creó un patrón rítmico de acompañamiento que es realizado por la batería principalmente. Este patrón es reforzado por el bajo y la mano izquierda del piano. La guitarra también acompaña. En esta sección también se utiliza el recurso de la armonización. La secuencia de acordes es igual a la utilizada en la primera vez que se expone esta parte.

The image displays a musical score for the piece 'Lagartija'. It consists of five staves, each representing a different instrument: Flute (Fl.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The score is in the key of E-flat major (three flats) and 6/8 time. The piece begins at measure 38. The Flute part features a melodic line with various ornaments and slurs. The Acoustic Guitar part provides harmonic support with chords (D♭maj7, B♭m7, Fm7) and a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part includes a bass line with eighth notes and chords. The Electric Bass part follows a similar rhythmic pattern with eighth notes. The Double Bass part uses a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above some notes, indicating specific articulation or dynamics. The score is marked with 'E' in a box at the beginning, 'Lagartija' as the title, and 'Simile' as a performance instruction. The key signature is E-flat major, and the time signature is 6/8.

Figura 64. Armonización y patrón rítmico de acompañamiento en la reexposición de la parte A de *Lagartija*.

Se utiliza también como recurso la creación de secciones. La introducción, parte A y parte A1 han sido desarrolladas a partir de la melodía original del canto. No obstante, se han creado secciones que son ajenas al canto de base. Estas son: puente, parte B y parte B1 que contiene un solo de percusión. Esto se puede observar a detalle en la tabla 7 (estructura del tema) y en la partitura completa que se encuentra en anexos.

### 3.2.3. Recreación 3

La tercera recreación se basa en el *anent* titulado *Nantu* (transcripción 1) de la publicación *Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011). Este canto, es realizado cuando se extraña a un ser querido, es de carácter un tanto melancólico. *Nantu* significa luna en español. Es por esto que este trabajo compositivo ha sido titulado *Luna*. En la siguiente figura se puede observar el motivo del canto original que ha servido de base para la composición de la recreación:

Tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa

wi ki je a jai ya ja pe tra je a jau wi

Figura 65. Motivo principal en los primeros compases del canto *Nantu* (transcripción 1).

### 3.2.3.1. Estructura

Tabla 8. Estructura de *Luna*.

Letra de ensayo (partitura)	Sección	Descripción	Compás de inicio
	Introducción	Sección en la que se presenta un fragmento del canto original, acompañado de una secuencia simple de acordes en la guitarra.	1
A	Parte A	El piano presenta un motivo que ha sido desarrollado a partir de la melodía. Este es acompañado por la sección rítmica. Además, se superpone una melodía de la guitarra que es ajena al motivo del canto original.	13
B	Puente	Sección de conexión que es ajena al canto original.	21
C	Parte B	Sección similar al interludio, sobre todo en cuanto a la armonía. Presenta una melodía ajena al canto original. Esta es realizada por la guitarra	25
D	Interludio	Sección igual a la introducción. Presenta un fragmento del canto original. Esta vez es acompañado del bajo y la batería también.	31
E	Parte A1	Sección que presenta un motivo desarrollado a partir de la melodía. En esta parte se da libertad a la voz, misma que puede hacer variaciones en torno a un motivo melódico escrito.	43
F,G	Puente	Similar al anterior puente.	51

H	Solo	Sección de solos sobre la forma del interludio.	59
---	------	---	----

*Nota:* se presenta la estructura del tema. Además, se realiza una breve explicación de cada sección así como su ubicación dentro de la partitura.

### 3.2.3.2. Recursos utilizados

El tema inicia con un fragmento del canto original. Es así, que la melodía es realizada por la voz. Para acompañar al canto, se ha utilizado el recurso de armonización de la melodía. Es por esto, que la guitarra realiza una secuencia de dos acordes que acompaña al texto durante esta sección. Se pueden observar los cuatro primeros compases del tema en la siguiente figura:

The figure shows a musical score for the first four measures of a piece. The top staff is for Voice, with lyrics 'Ooo sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa'. The bottom staff is for Electric Guitar, with chords G and Em. The music is in 4/4 time and starts with a piano (*pp*) dynamic.

Figura 66. Armonización de la melodía en los primeros compases de *Nantu*.

La parte A del tema está compuesta por un motivo desarrollado a partir de la melodía del canto original. Este motivo es realizado por el piano así como se señala en la siguiente figura:

The figure shows a musical score for the construction of a motif. It includes parts for Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The piano part is highlighted with a red box. The music is in 4/4 time and starts with a forte (*f*) dynamic. The piano part is marked with '1x & 2x Tacet' and 'Em' and 'Em/D' chords. The electric guitar part is marked with '1x Tacet' and 'Em' and 'Em/D' chords. The electric bass part is marked with '1x Tacet' and 'Em' and 'Em/D' chords. The double bass part is marked with '1x Tacet' and 'Simile'.

Figura 67. Construcción de un motivo a partir de la melodía en *Luna*.

En el compás 30 se presenta nuevamente un fragmento del canto original. Esto se realiza con ciertas variaciones. A parte de la armonización de la melodía que se presentó en la introducción, se crea un patrón rítmico de acompañamiento. Este es realizado por la batería, es reforzado también con el bajo.

Figure 68 shows a musical score for measures 30 to 34. The score includes a vocal line and accompaniment for Electric Guitar (E.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drums (D.S.). The key signature is D major, and the time signature is 3/4. The vocal line starts with the lyrics "sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa". The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The guitar part uses chords G and Em. The bass part uses chords G and Em. The drum part features a pattern of eighth and sixteenth notes. The score is marked with dynamics such as *mf*, *pp*, and *mp*.

Figura 68. Armonización y patrón rítmico de acompañamiento desde el compás 30 de *Luna*.

En el compás 42 se presenta una variación de la parte A que se ha denominado como parte A1. Esta sección presenta un motivo construido a partir de la melodía del canto original. Cabe recalcar, que incluso ha sido adaptado a la métrica de 4/4. Es así, que se ha escrito un motivo melódico para la voz. Sin embargo, se otorga la libertad al intérprete para realizar variaciones sobre el motivo así como se puede observar en la figura:

Figure 69 shows a musical score for measures 42 to 44. The score includes a vocal line and accompaniment for Electric Guitar (E.Gtr.). The key signature is D major, and the time signature is 4/4. The vocal line starts with the lyrics "Luna". The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The guitar part uses chords Em and Cmaj7. The score is marked with dynamics such as *mf*, *pp*, and *mp*.

Figura 69. Motivo melódico a partir de la melodía con variaciones en el compás 42 de *Luna*.

Asimismo, se utiliza como recurso la creación de secciones. La introducción, parte A, parte A1 e interludio han sido desarrolladas a partir de la melodía original del canto. No obstante, se han creado secciones que son ajenas al canto de base. Estas son: puente, parte B y la sección de solo. Esto se puede observar a detalle en la tabla 8 (estructura del tema) y en la partitura completa que se encuentra en anexos.

### 3.2.4. Recreación 4

La cuarta recreación se basa en el *uwishin* titulado *Swach yawa tsentsakri* (transcripción 7) de la publicación *Patrimonio sonoro shuar* (Franco, 2011). Este canto es de uso exclusivo de un chamán o *uwishin*. A través de este canto el mismo invoca los poderes de un jaguar. De ahí, que el título de la recreación es *Como un jaguar*. En la siguiente figura se puede observar el motivo del canto original que ha servido de base para la composición de la recreación:

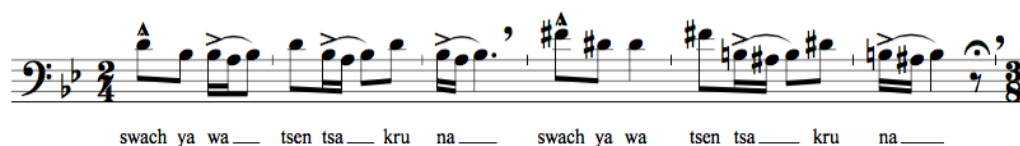


Figura 70. Motivo principal en los primeros compases del canto *Swach yawa* (transcripción 7).

#### 3.2.4.1. Estructura

Tabla 9. Estructura de *Como un jaguar*.

Letra de ensayo (partitura)	Sección	Descripción	Compás de inicio
A	Introducción	La introducción consiste en la exposición de un fragmento del canto original. Esto es realizado por el contrabajo. En la segunda mitad de esta sección entra el piano. El mismo armoniza esta melodía.	1
B	Parte A	En esta sección se utiliza el mismo fragmento de la melodía anterior. Esta vez, el mismo es realizado por el piano. Además, se utiliza una línea de bajo como acompañamiento.	13

C	Parte A1	En esta sección se realiza una variación del mismo fragmento melódico anterior. Este es reexpuesto medio tono más arriba y con una alteración en el final.	29
D	Parte B	El motivo melódico y la armonía utilizada es ajena al canto original.	37
E	Parte C	Esta sección también es ajena al canto de base. La misma consiste en un <i>riff</i> que se desarrolla posteriormente.	53
F	Parte C1	Esta sección es muy similar a la anterior parte C pero con variaciones leves.	61
G	Puente	Construido en función a la parte C. Sirve de conexión a la siguiente parte.	70
B	Parte A	Igual a la anterior parte A.	13
C	Parte A1	Igual a la anterior parte A1	29
H	Parte B1	Variación de la anterior parte B	80
I	<i>Outro</i>	Variación de la parte A. Es orquestada de manera diferente y presenta una línea melódica nueva por encima. Constituye final del tema.	98

*Nota:* se presenta la estructura del tema. Además, se realiza una breve explicación de cada sección así como su ubicación dentro de la partitura.

### 3.2.4.2. Recursos utilizados

En la introducción el contrabajo realiza un fragmento de la melodía del canto original. Desde el compás 7 se utiliza el recurso de armonización de la melodía. Es así, que el piano realiza acordes que acompañan.

The image shows a musical score for piano (Pno.) and double bass (D.B.) starting at measure 7. The piano part (Pno.) is in the upper staff, showing chords in the right hand and single notes in the left hand. The double bass part (D.B.) is in the lower staff, showing a melodic line with accents and slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Figura 71. Armonización en el compás 7 de *Como un jaguar*.

En el compás 13 se realiza también un fragmento de la melodía. Esta vez, la misma es realizada por el piano. En esta sección se utiliza el recurso de línea melódica como acompañamiento. Es así, que la mano izquierda del piano y el contrabajo realizan un motivo melódico que acompaña al fragmento del canto. Esto se puede observar en la siguiente figura:

Figure 72 shows a musical score for measures 13-19. The score is in B-flat major and 4/4 time. The piano part (Pno.) is marked *mp* and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The double bass part (D.B.) is also marked *mp* and plays a similar melodic line. Chords are indicated above the piano part: Bbmaj7, Abmaj7, Gm7, Ebmaj7, Cm7, and Gm7.

Figura 72. Línea melódica como acompañamiento en el compás 13 de *Como un jaguar*.

En el compás 29, se presenta una variación de la parte A (fragmento de la melodía del canto original). La misma se realiza un medio tono más arriba. Esta parte está compuesta de repeticiones de la terminación del motivo que está en el compás 31.

Figure 73 shows a musical score for measures 29-33. The score is in B-flat major and 4/4 time. The piano part (Pno.) is marked *mf* and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The double bass part (D.B.) is also marked *mf* and plays a similar melodic line. Chords are indicated above the piano part: Bmaj7, Amaj7, and Gmaj7. The score ends with "To Coda" and a double bar line.

Figura 73. Construcción de un motivo a partir de una parte de la melodía en el compás 29 de *Como un jaguar*.



En el compás 100 se presenta el motivo del canto original que es previamente presentado en la introducción y parte A. En esta parte se utiliza el recurso de línea melódica como acompañamiento. Es así, que el piano realiza una línea melódica nueva que acompaña al tema. Esto se puede observar en la siguiente figura:

The image shows a musical score for piano (Pno.) and double bass (D.B.) for measure 100. The piano part is in treble clef with a key signature of one flat and a tempo of 60. It features a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of 'p'. The double bass part is in bass clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of 'p'. It features a melodic line with eighth notes and a dynamic marking of 'p'. The score is labeled 'I' in a box.

Figura 74. Línea melódica como acompañamiento en el compás 100 de *Como un jaguar*.

Por último, se utiliza como recurso la creación de secciones. La introducción, parte A, parte A1 y *outro* han sido desarrolladas a partir de la melodía original del canto. No obstante, se han creado secciones que son ajenas al canto de base. Estas son: parte B, parte C, parte B1 y puente. Esto se puede observar a detalle en la tabla 9 (estructura del tema) y en la partitura completa que se encuentra en anexos.

### 3.2.5. Recreación 5

La quinta recreación se basa en la grabación *Anent para Nunkui* (transcripción 12) que corresponde a una grabación personal. Este canto fue interpretado por Teresa Shiki, mujer shuar experta en medicina natural. Este es un canto que se realiza cuando una mujer va a una huerta y realiza una plegaria para *Nunkui*, ser mitológico que tiene poderes sobre la tierra. El título asignado a esta recreación es *Teresa y la huerta* en honor a la intérprete del canto. En la siguiente figura se puede observar el motivo del canto original que ha servido de base para la composición de la recreación:



Figura 75. Motivo principal en los primeros compases de *Anent para Nunkui* (transcripción 12).

### 3.2.5.1. Estructura

Tabla 10. Estructura de *Teresa y la huerta*.

Letra de ensayo (partitura)	Sección	Descripción	Compás de inicio
	Parte A	Se presenta un fragmento de la melodía del canto original. Esta es realizada en unísono por el bajo y la voz.	1
A	Parte A1	Se presenta una variación del fragmento de la melodía. Se utiliza una línea melódica como acompañamiento.	7
B	Parte B	Se presenta una línea melódica ajena al canto original.	11
C	Parte A1	Se vuelve a presentar la parte A1 con una variación en la línea melódica de acompañamiento que realiza el bajo.	15
D	Parte B	Se presenta nuevamente la parte B. En esta sección se repite varias veces esta parte con variaciones en cuanto a orquestación y dinámica.	21
E	Parte B1	Es similar a la parte B anterior pero se aumenta una línea melódica que es realizada por la voz.	29
F	Parte C	Sección nueva, es ajena a la melodía del canto base. Se caracteriza por una línea melódica que realiza la voz. La misma es similar a la que se presentó en la parte B1.	34
G	Parte A1	La variación de la melodía original del canto es presentada nuevamente como <i>outro</i> .	52

*Nota:* se presenta la estructura del tema. Además, se realiza una breve explicación de cada sección así como su ubicación dentro de la partitura.

### 3.2.5.2. Recursos utilizados

En el compás 7 se presenta un motivo que ha sido desarrollado a partir del canto original. Es así, que se preservó el primer compás del canto y se añadió una parte ajena al mismo. A su vez, en esta parte se utiliza una línea melódica como acompañamiento. La misma es realizada por la mano izquierda del piano y por el bajo. Esto se puede observar en la siguiente figura:

2 **A** Teresa y la huerta

The musical score for 'Teresa y la huerta' (Section A) begins at measure 2. The vocal line consists of four measures of rests. The piano accompaniment (Pno.) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line (E.B.) has a rhythmic pattern. Chords are labeled as Amaj7, F#m7, and Fmaj7.

Figura 76. Construcción de un motivo a partir de la melodía en el compás 7 de *Teresa y la huerta*.

Esta sección es muy similar a la que se presenta en el compás 7. Presenta la misma frase melódica pero se da un cambio en el bajo y la mano izquierda del piano. Es así, que la línea melódica de acompañamiento que realiza el bajo es diferente. La mano izquierda del piano armoniza la melodía de esta sección.

**C** Teresa y la huerta 3

The musical score for 'Teresa y la huerta' (Section C) begins at measure 15. The vocal line consists of four measures of rests. The piano accompaniment (Pno.) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line (E.B.) has a rhythmic pattern. Chords are labeled as Amaj7, F#m7, and Fmaj7.

Figura 77. Cambio en la línea melódica de acompañamiento en el compás 15 de *Teresa y la huerta*.

El último recurso utilizado es el de creación de secciones. Es así que las partes A y A1 han sido desarrolladas a partir de la melodía del canto de base. Las secciones nuevas que han sido creadas son: la parte B, B1 y C

### 3.2.6. Recreación 6

La sexta recreación se basa en el canto *Uchi ayump* (transcripción 8) tomada de la publicación *Patrimonio sonoro shuar*. En español *uchi ayump* significa pequeño poderoso. Este canto pertenece al género *ujajj*, que dentro de la cultura shuar engloba a los cantos de guerra. El título asignado a esta recreación es *Ayump*, en honor al título que se encuentra asignado en la publicación original. En la siguiente figura se puede observar el motivo del canto original que ha servido de base para la composición de la recreación:



Figura 78. Motivo melódico principal de *Uchi ayump* (transcripción 8).

#### 3.2.6.1. Estructura

Tabla 11. Estructura de *Ayump*.

Letra de ensayo (partitura)	Sección	Descripción	Compás de inicio
A	Parte A	Se presenta un fragmento de la melodía del canto original. Este es realizado por la flauta. La melodía es acompañada por el piano la primera vez y la segunda vez por la guitarra y la percusión.	1
B	Parte B	Sección nueva, completamente ajena a la melodía de base.	10
C	Parte A1	Funciona como interludio. No contiene la melodía que se presenta en la parte A pero se presenta la misma forma de acompañamiento.	14
D	Parte B1	Se vuelve a presentar la parte B de la misma manera que anteriormente. Además, se añaden	18

		compases con el mismo motivo de acompañamiento pero con diferente armonía.	
E	Parte C	Sección nueva, completamente ajena a la melodía de base.	26
F	Parte D	Sección nueva, completamente ajena a la melodía de base.	32
G	Parte E	Sección nueva y ajena a la melodía de base. Funciona como puente y es realizado principalmente por el piano.	36
A	Parte A	Se presenta nuevamente la parte A, sin cambios respecto a la primera vez.	1
B	Parte B	Se presenta nuevamente la parte B, sin cambios respecto a la primera vez.	10
C	Parte A1	Se presenta nuevamente la parte A1, sin cambios respecto a la primera vez.	14
D	Parte B1	Se presenta nuevamente la parte B1, sin cambios respecto a la primera vez.	18
H	Parte C1	Funciona a manera de <i>outro</i> . Se presenta el mismo motivo pero con un cambio en el final.	46

*Nota:* se presenta la estructura del tema. Además, se realiza una breve explicación de cada sección así como su ubicación dentro de la partitura.

### 3.2.6.2. Recursos utilizados

En el inicio del tema se presenta un extracto del tema de base. Este motivo melódico es realizado por la flauta. Esta parte se compone de ocho compases y está estructurada para ser repetida dos veces. La primera vez, la melodía es solamente acompañada por el piano. Para esto se utilizaron los recursos de armonización del tema y desarrollo de un motivo de acompañamiento. En la segunda vez, se añade la guitarra y la batería a la mezcla. Es así, que la segunda vez que se realiza esta parte se presenta también el recurso de patrón rítmico de acompañamiento.

Basado en el ujjaj "Uchi ayump"

**A**     ♩. = 70

Flute

Acoustic Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

1X: Tacet     2X: 8va

*mp*     *mp*     *mp*     *mp*

D     Bm     D     Bm

D     Bm     D     Bm

1X: Tacet

*mp*

Figura 79. Armonización de la melodía, patrón rítmico y desarrollo de un motivo de acompañamiento en los primeros compases de *Ayump*.

También se utiliza el recurso de creación de secciones. La parte A es la única en la que se expone un fragmento del canto de base. El resto de tema se compone de secciones nuevas. Estas son las partes: B, B1, C, D, E y C1.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La música shuar se caracteriza por el papel que juega dentro de su cultura. La música constituye un elemento esencial dentro de su vida diaria y más aún en sus celebraciones especiales. Es así que, cada canto o pieza instrumental es único por la función que desempeña.

La música de este pueblo es exclusivamente de tradición oral. La misma constituye una parte importante dentro de las enseñanzas que se realizan dentro de la familia. Desde pequeños, los shuar aprenden diversos cantos y piezas musicales que son transmitidos por sus padres y abuelos. De ahí que, los mismos corresponden a un conocimiento ancestral que se ha desarrollado de generación en generación.

A pesar de que las piezas musicales analizadas se distinguen principalmente por la función que cumplen, se pueden identificar ciertos elementos de carácter estilístico comunes. La mayoría de las grabaciones que fueron parte del análisis corresponden a cantos y piezas musicales que se realizan sin acompañamiento armónico o rítmico. En las mismas se identifican elementos comunes tales como el uso de adornos tales como melismas, vibrato, *glissandos*, entre otros en la melodía. Asimismo, es muy común que la melodía esté compuesta por pocas notas. Por ejemplo, las notas de una triada mayor o menor.

La música del pueblo shuar se encuentra muy distante de elementos sistema occidental como la existencia de una métrica. No obstante, en la mayoría de temas analizados se puede identificar la existencia de un ritmo que define las frases de la melodía. En el caso de los temas cantados el ritmo es también definido por la acentuación de las sílabas del texto.

Al estar expuestos a influencias ajenas a su cultura, los valores del pueblo shuar se están perdiendo en la actualidad. Es por esto, que la práctica de muchas tradiciones ya no se realiza. Esto incluye la ejecución de cantos y temas musicales. Simultáneamente, existen expresiones musicales que presentan la influencia de elementos extranjeros a la música shuar. Un ejemplo de esto son las piezas analizadas de la agrupación Arutma Uchiri. En las mismas se utilizan instrumentos ajenos a la cultura shuar como la guitarra por

ejemplo. Esto es resultado del creciente contacto que tienen los shuar con otras culturas.

Se recomienda que en futuras investigaciones se profundice respecto al estado de las tradiciones de pueblo shuar y su música en la actualidad ya que una gran parte se está perdiendo. Debido a esto, también es importante que en futuros trabajos se enfatice en la recopilación de la música de este pueblo e incluso de otros pueblos amazónicos. Esto es fundamental ya que al ser música de tradición oral constituye un patrimonio cultural muy susceptible.



## REFERENCIAS

- Watink, K., & Bottasso, J. (1983). *Mundo shuar: biografía general de la nación jívaro*. Quito: Abya-Yala.
- Aguarico, C. t. (Compositor). (1997). Kako tekawe. [J. Recopilación etnomusicológica: Franco, Dirección] De *Jetupikoró*. Quito.
- Albuja, J. (Intérprete). (s.f.). Sintiendo que soy pájaro. De *Savia*. Quito: Estudios Musitica.
- Anónimo. (2015). *La escala occidental*. Obtenido de Hagase la música: <http://www.hagaselamusica.com/ficha-teoria/solfeo/escala-occidental/>
- Anónimo. (2013). *Shuar*. Obtenido de Nacionalidades y etnias del Ecuador: <http://14nacionalidadesy18gruposetnicos.blogspot.com/2013/04/shuar.html>
- Anónimo. (2014). *Shuar*. Obtenido de CONAIE: <http://conaie.org/2014/07/19/shuar/>
- Arutma Uchiri . (s.f.). Kara maykyuanam nuya karanatéemnum. Ecuador: Centro cultural Saucisa.
- Arutma Uchiri . (s.f.). Tzukanka apa nuya uchi. De *Amazonía*. Ecuador: Centro cultural Saucisa.
- Arutma Uchiri . (s.f.). Tzantza. De *Amazonía*. Ecuador: Centro cultural Saucisa.
- Asuar, J. (1957). De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados. *Revista musical chilena* , 11 (55).
- Armenia, M. o. (2009). *Shogher jan*. Obtenido de Canto tradicional armenio: <https://www.youtube.com/watch?v=Sv3OGdlZ9j0>
- Barriga López, F. (1986). *Etnología ecuatoriana: shuar* (Vol. 2). Quito: Santa Rita.
- CONSEPEC. (2015). *Ritual de la ayahuasca en Zamora Chinchipe*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=gjQV5HUoZ2o>
- Criollo, E. (Intérprete). (2000). Sintiendo que soy pájaro. De *La música de los A'i del Aguarico*. Quito: Unidad de Protección Ambiental de Petroecuador, la Fundación para la Supervivencia del Pueblo Cofán, CEDEP.

- Franco, J. (2016). *Encantamiento y poder del sonido - aproximación a una estética sonora en la cultura shuar*. Obtenido de Facultad de Artes: [https://issuu.com/f\\_artes/docs/juan\\_carlos\\_franco.docx](https://issuu.com/f_artes/docs/juan_carlos_franco.docx)
- Franco, J. (2007). La energía musical como poder imanente del pueblo shuar de la amazonía ecuatoriana. *Revista nacional de cultura Encuentros* (11), 122-127.
- Franco, J. (2011). Patrimonio sonoro shuar. *CD-rom*. Quito: INPC.
- Franco, J. (2005). *Sonidos milenarios: música de los Secoyas, A'i, Huaorani, Kichwas y Afroesmeraldeños*. Quito: Petroecuador/ICCI/FEPP/Imprefepp.
- Hamasyan, T. (Intérprete). (2008). Shogher jan. De *Aratta rebirth: Red hail*. Armenia: Plus loin music.
- Hutterer, O., & Espinoza, R. (1988). La música folclórica en la etnomedicina. *Centro de investigación y cultura* (22), 33-64.
- Harner, M. (1978). *Shuar: pueblo de las cascadas sagradas*. Quito: Abya-Yala.
- mama, M. (Intérprete). (2012). Juyayay. Quito: Magros producciones.
- Karsten, R. (2000). *La vida y cultura de los shuar*. Quito: Abya-Yala.
- Napolitano, E. (1988). *Shuar y anent: el canto sagrado en la historia de un pueblo*. Quito: Abya-Yala.
- Mullo, J. (2003). *La música en el Ecuador: música étnica*. Quito, Ecuador: Ministerio de relaciones exteriores.
- Márquez, M., & Orbe, N. *Catálogo museo amazónico*. Quito: Abya-Yala.
- Pellizaro, S. (1990). *Arutam: mitología shuar*. Quito: Abya-Yala.
- Salivas, P. (2010). *Musiques jivaro. Une esthétique de l'hétérogène*. Francia: Éditions universitaires européennes.
- Stone, K. (1980). *Music notation in the twentieth century*. Nueva York: W.W. Norton & company.
- 'Tsamarrain, A., & Chiriap, V. (1991). *Tsentsak: la experiencia chamánica en el pueblo shuar*. Quito: Abya-Yala.

## **ANEXOS**

Link del recital final:

<https://www.youtube.com/watch?v=G7AFXvW1Rcg&feature=youtu.be>

Score

# Transcripción 1

Nantu

Fuente: Patrimonio sonoro shuar

Género: anent

Tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa

5 wi ki je a jai ya ja pe tra je a jau wi

9 niaa pa ru wan chi ri ju rua ju rua a jai ya

13 ja pe tra je a jau wi nia u chi chi ru na en

17 tsa en tsa je a jai wa kan chi ri wi nia a pa ru

21 naa kau ju rua ju rua je a jai wa keme sem pra je

25 a jai tiu sa tiu sa tiu sa ji kiam pra ma je

29 a jai i mia i miaa pa ru ka wa kan chi ri ju

33

rua ju rua je a jai tiu sa tiu sa tiu sa i

37

mia wi ki je a jai cha mia cha je a jau wa cah chi ri ju

42

rua ju rua je a jai tiu sa tiu sa tiu sa wi nia a pa ru

47

na kau wa can chi ri ju rua ju rua je a jai wi nia u chi chir na kau et

53

sa et sa je a jai tiu sa tiu sa tiu sa i mia wi ki jea jai

59

Tiu sa tiu sa tiu sa i mia wi ki jea jai

Score

# Transcripción 2

Pinkiu

Fuente: Patrimonio sonoro shuar

Género: anent instrumental

The musical score consists of five staves of notation in treble clef. The first staff is in 4/4 time and contains measures 1 through 5. The second staff, starting at measure 6, changes to 2/4 time and contains measures 6 through 10. The third staff, starting at measure 11, changes to 3/4 time and contains measures 11 through 15. The fourth staff, starting at measure 16, changes to 4/4 time and contains measures 16 through 21. The fifth staff, starting at measure 22, is in 4/4 time and contains measures 22 through 26, ending with a double bar line. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents (v) and slurs.

Score

# Transcripción 3

Tampur

Fuente: Patrimonio sonoro shuar  
Anent instrumental

Tampur

6

12

18

24

30

36

Tp

Tp

Tp

Tp

Tp

Tp



Score

# Transcripción 4

Tampur

Fuente: Patrimonio sonoro shuar  
Género: anent instrumental



Score

# Transcripción 5

Kaer

Fuente: Patrimonio sonoro shuar

Género: anent instrumental

The musical score consists of six staves of notation in G major (one sharp) and 3/8 time. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff (measures 6-8) features a quarter note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The third staff (measures 10-12) continues with quarter notes C5, B4, A4, and G4, ending with a quarter rest. The fourth staff (measures 14-19) contains six measures of eighth-note patterns, each starting with an accent (>) and a slur. The fifth staff (measures 20-24) returns to a melody of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The sixth staff (measures 25-29) features eighth-note patterns with accents and slurs, ending with a double bar line. The text "Simile..." is written below the final staff.

Score

# Transcripción 6

Suimiakan tseentsakri

Fuente: Patrimonio sonoro shuar

Género: uwishin

Sui miank sui miank ten tsak chir na — ku — ni —

7  
sui miank sui miank ten tsak chir na — ku — ni

12  
sui miank sui miank ten tsak chir naa puj ka — ra rai

18  
at sa — pran ku a yam san ku a par kun ku ni —

26  
ti mia tru sa a yam prus na — ku — ni —

32  
wi wi wi wi — wi — wi — wi

36  
wi wi — wi wi wi — wi wi — wi — wi

Score

# Transcripción 7

Swach yawa tsentsakri

Fuente: Patrimonio sonoro shuar

Género: uwishin

swach ya wa — tsen tsa — kru na — swach ya wa tsen tsa — kru na —

7  
Ti mia tru sa at sa pran ku ut a yam san kut a par kun ku ut

15  
a sak — mam tai — a pa rui ti wi wi — wi wi — wi wi — wi wi wi

23  
wi — wi wi — wi wi — wi wi — wi wi — wi wi — shuar ya wa tsen

31  
tsa kru — na ku — ma shi a tsa pran kut a par kun kut ti mia —

39  
tru sa — a yam brus na — ku ni wi wi wi wi wi wi wi wi wi

47  
wi — wi — wi — wi — wi

Score

# Transcripción 8

Uchi ayump

Fuente: Patrimonio sonoro shuar  
Género: ujaɟ

u chi a yum pa\_\_\_ u chi a yum pa\_\_\_ u chi a yum pa\_\_\_ u

5  
chi a yum pa\_\_\_ shim pian kach mi nia\_\_\_ shim pian kach mi nia\_\_\_ shim

9  
pian kach mi nia\_\_\_ u chi a yum pa\_\_\_ au au au u chi a yum pa\_\_\_ u chi a yum pa\_\_\_ la

14  
rark ma na wa tri nia\_\_\_ u chi a yum pa\_\_\_ ae nu a en ku\_\_\_ au au au

20  
uun taa yum pa\_\_\_ uun taa yum pa\_\_\_ ut ka rak ma na wa tri nia\_\_\_ aen ku aen

25  
ku\_\_\_ a en pe tra ia au au au au au au au au au u chi a yum pa\_\_\_ u

30  
chi a yum pa\_\_\_ shim pian kach mi nia\_\_\_ aen ku a en ku\_\_\_ utsu ka ma ya\_\_\_ au au au

35  
au au au au au au au pai

Score

# Transcripción 9

Tiusa uja matamu

Fuente: Patrimonio sonoro shuar

Género: uja

Wi nia u wi nia u ma ru na ka tiu sa— pir maa nent at jai

6  
wi nia wa je ru na ka tiu sa— pir maa nent at jai Tiu sa— tir maa nent a jai

12  
a u a u— a u a a— u— u a u a u u a u a u— a u

The musical score is written in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three staves of music. The first staff begins with a 3/8 time signature, which changes to 6/8 in the second measure. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests and slurs. The lyrics are written below the notes. The second staff starts at measure 6 and continues the melody. The third staff starts at measure 12 and concludes the piece with a double bar line. The lyrics 'a u a u— a u a a— u— u a u a u u a u a u— a u' are written below the notes in the third staff.

Score

# Transcripción 10

Chanke nampesma

Fuente: Patrimonio sonoro shuar

Género: nampet

Chan ke tsa ma tu rú sai tu rú ti tia me

5 a nu i chru chi rua i chru chi rua

9 chan ke we nu tu ru sai tu rú ti tia me

13 chan ke tsa ma tu ru sai tu rú ti tia me

17 chan ke ji mia ta trus ni tu rú ti tia me

21 a nu i chru chi rua i chru chi rua

25 a nu i chru chi rua i chru chi rua

29 Chan ke tsa ma tu rú sai tu rú ti tia me

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Chanke nampesma'. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#). The time signature is 6/8. The lyrics are in Spanish and are written below the notes. The score consists of nine lines of music, each starting with a measure number (1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29). The lyrics are: 'Chan ke tsa ma tu rú sai tu rú ti tia me', 'a nu i chru chi rua i chru chi rua', 'chan ke we nu tu ru sai tu rú ti tia me', 'chan ke tsa ma tu ru sai tu rú ti tia me', 'chan ke ji mia ta trus ni tu rú ti tia me', 'a nu i chru chi rua i chru chi rua', 'a nu i chru chi rua i chru chi rua', and 'Chan ke tsa ma tu rú sai tu rú ti tia me'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings like 'A' and 'f'.

33



chan ke — we nu tu ru sai — tu rú ti tia — me

37



chan ke — ji mia tu us mi tu rú ti tia — me

41



ja ja — ja ja — ja ja jai ja ja ja ja — jai

Detailed description: This block contains three staves of musical notation in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (measures 33-36) features a melody with a fermata over the final note. The second staff (measures 37-40) continues the melody with a fermata over the final note. The third staff (measures 41-44) features a melody with a fermata over the final note. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.



Score

# Transcripción 11

Shuar senta

Fuente: Patrimonio sonoro shuar

Género: Nampet

A pach sen ta kai tia jau sen ta kai tiaj

5 I mia su rim pri ti nia su rim priti nia

9 wi kia ni wi kia ni shu ar sen tai ti a sha sen tai tia sha

15 Uru kam tai uru kam tai i mia su rim pra mea su rim pra mea

21 Wi kia ni wi kia ni a pach sen ta chui tia sha sen ta chuitia sha

27 shu ar sen tai ti a sha sen tai tia sha

Score

# Transcripción 12

Anent para Nunkui

Género: Anent

Interpreta: Teresa Shiki

min 0:04

4

8

Score

# Transcripción 13

Anent del bosque

Género: anent

Interpreta: Teresa Shinki

min 0:48

The image shows a musical score for a piece titled 'Anent del bosque'. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a 'min 0:48' time marker. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests and a fermata over a note in the second measure. The second staff starts with a measure rest labeled '5'. The third staff starts with a measure rest labeled '9' and ends with a double bar line. The overall style is simple and melodic.

Score

# Transcripción 14

Anent de celebración de la cosecha

Género: anent

Interpreta: Teresa Shiki

min 1:24

The image shows a musical score for a piece titled 'Transcripción 14'. The score is written on two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'min 1:24'. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The second staff starts with a measure rest marked with a '6' above it, followed by a continuation of the melody. The piece concludes with a double bar line.

Score

# Transcripción 15

Anent para entender la muerte

Género: anent

Interpreta: Teresa Shiki

min 0:32

4

8

12

16

20

*rit.*

Score

# Transcripción 16

Tzukanka, apa nuya uchi

Arutma Uchiri  
Álbum: Amazonía

Score for the first system, measures 1-5. The score includes four staves: Voice, Pinkiu, I. c. pulsada, and Shakap/Makich. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The first measure of each staff contains a whole rest. The second measure is the start of a first ending, indicated by a double bar line with repeat dots. The third and fourth measures are the first ending, and the fifth measure is the start of a second ending, also indicated by a double bar line with repeat dots.

Score for the second system, measures 6-10. The score includes four staves: Vce., Pk., I. c. p., and S/M. The key signature is one flat and the time signature is 2/4. The first measure of each staff contains a whole rest. The second measure is the start of a first ending, indicated by a double bar line with repeat dots. The third and fourth measures are the first ending, and the fifth measure is the start of a second ending, also indicated by a double bar line with repeat dots. The Vce. staff has a first ending that leads to a second ending with a melodic line. The Pk. staff has a first ending that leads to a second ending with a whole rest. The I. c. p. staff has a first ending that leads to a second ending with a melodic line. The S/M. staff has a first ending that leads to a second ending with a melodic line.

12

Vce.

12

Pk.

12

I.c.p.

C Am

12

S/M.

16

Vce.

16

Pk.

16

I.c.p.

C Am

16

S/M.

20

Vce. 

Pk. 

I.c.p.   
C Am

S/M. 

24

Vce. 

Pk. 

I.c.p.   
C Am

S/M. 

Simile...



Score

# Transcripción 17

Tzantza

Arutma Uchiri

Álbum: Amazonía

Voice

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussion

C Am

5

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

5

Perc.

5

C Am

Simile...

Score

# Transcripción 18

Kara maykyuanam nuya karanatéemnum

Arutma Uchiri

Álbum: Amazonía

min 0:13

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Pinkiu**: Melodic line in treble clef, 2/4 time, featuring eighth-note patterns with accents.
- I. cuerda pulsada 1**: Treble clef, mostly rests.
- I. cuerda pulsada 2**: Treble clef, mostly rests.
- Shakap/makich 1**: Percussion line with a slash for a shakap/makich instrument, marked "Se agita indistintamente".
- Tampur 2**: Percussion line with a slash for a tampur instrument, marked "Se agita indistintamente".
- Pk.**: Melodic line in treble clef, 2/4 time, featuring eighth-note patterns with accents and a trill-like figure.
- I.c.p. 1**: Treble clef, mostly rests, with a few notes in the later measures.
- I.c.p. 2**: Treble clef, mostly rests, with a few notes in the later measures.
- Shkp/mkc. 1**: Percussion line with a slash for a shakp/mkc instrument, marked "Se agita indistintamente".
- Tp. 2**: Percussion line with a slash for a tp instrument, marked "Se agita indistintamente".

Chord markings: C, Am, C.



Score

# Planta de ají

Recreación 1

María Isabel Acosta  
Basado en el nampet shuar  
"Chanke nampesma"

♩ = 80

Voice

Acoustic Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

5

Ac. Gtr.

Pno.

E. B.

D. S.

2 A

Planta de aji

Musical score for measures 9-12 of 'Planta de aji'. The score is in 6/8 time and features five staves: Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.).

- Ac. Gtr.:** Measures 9-12. Chords: B maj7 (measures 9-10), A maj7 (measures 11-12). Rhythmic pattern: eighth notes with accents.
- Pno.:** Measures 9-12. Chords: B maj7 (measures 9-10), A maj7 (measures 11-12). Dynamics: *p*. Rhythmic pattern: quarter notes with accents.
- E.B.:** Measures 9-12. Chords: B maj7 (measures 9-10), A maj7 (measures 11-12). Dynamics: *p*. Rhythmic pattern: quarter notes with accents.
- D.S.:** Measures 9-12. Dynamics: *p*. Rhythmic pattern: eighth notes with accents, marked 'Play with cymbals'.

Musical score for measures 13-16 of 'Planta de aji'. The score is in 6/8 time and features five staves: Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.).

- Ac. Gtr.:** Measures 13-16. Chords: G maj7 (measures 13-14), F maj7 (measures 15-16). Rhythmic pattern: eighth notes with accents.
- Pno.:** Measures 13-16. Chords: G maj7 (measures 13-14), F maj7 (measures 15-16). Rhythmic pattern: quarter notes with accents.
- E.B.:** Measures 13-16. Chords: G maj7 (measures 13-14), F maj7 (measures 15-16). Rhythmic pattern: quarter notes with accents.
- D.S.:** Measures 13-16. Rhythmic pattern: eighth notes with accents.

B

(♩=♩)

Planta de ají


3


Musical score for measures 17-20. The score is for five instruments: c. Gtr., Pno., E.B., and D. S. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The music is in a 3/4 feel. The guitar part (c. Gtr.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and four-measure rests, marked *mp*. The piano part (Pno.) has a melody in the right hand and chords in the left hand, also marked *mp*. The electric bass (E.B.) plays a simple bass line with chords, marked *mp*. The double bass (D. S.) plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Musical score for measures 21-24. The score is for five instruments: c. Gtr., Pno., E.B., and D. S. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The music is in a 3/4 feel. The guitar part (c. Gtr.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and four-measure rests, marked *mf*. The piano part (Pno.) has a melody in the right hand and chords in the left hand, marked *mf*. The electric bass (E.B.) plays a simple bass line with chords, marked *mf*. The double bass (D. S.) plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 23 and 24.

4  
25

Planta de aji

♩. = 98 **C** 

2. 

Ac.Gtr. 25 G maj7 B maj7 G#m7 B maj7 G#m7  
Play only triads  
*mp*

Pno. 25 G maj7 B maj7 G#m7 B maj7 G#m7  
*f*

E.B. 25 G maj7 B maj7 G#m7 B maj7 G#m7  
*f*

D. S. 25 Play with shakap  
*f*

32

Ac.Gtr. 32 B maj7 G#m7 B maj7 G#m7

Pno. 32 B maj7 G#m7 B maj7 G#m7

E.B. 32 B maj7 G#m7 B maj7 G#m7

D. S. 32

D

Planta de aji

The musical score is arranged in a system of four parts: Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D. S.). The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each starting at measure 36 and 40 respectively. The Acoustic Guitar part features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The Piano part provides harmonic support with chords and textures. The Electric Bass and Double Bass parts play a steady, rhythmic accompaniment. Chord changes are indicated above the Acoustic Guitar and Electric Bass staves, alternating between B major 7 and G# minor 7. The Double Bass part includes articulation marks (accents) over the notes.



6 **E**

Planta de aji

1. 2. **To Coda**

Ac. Gtr. 44 B maj 7 G#m7 G maj 7 G maj 7

Pno. 44 B maj 7 G#m7 G maj 7 G maj 7

E.B. 44 B maj 7 G#m7 G maj 7 G maj 7

D. S. 44

**F**

1. 2. **D.S. al Coda**

Ac. Gtr. 49

Pno. 49 B maj 7 A maj 7 G maj 7 F maj 7 *mp*

E.B. 49

D. S. 49

G  $\emptyset$

Planta de ají

7

58

58

58

58

58

58

62

62

62

62

62

62

Planta de aji

8

66

Ac. Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

**H**

70

Ac. Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

A sus F#sus E sus D sus

2

Planta de ají

74

Ac.Gtr. *f* A sus F#sus Esus Dsus

Pno. *f*

E.B. *f*

D. S. *f*

78

Ac.Gtr. *f*

Pno.

E.B.

D. S. Include fills

I  
10

Planta de ají

IX Tacet-----

Ac.Gtr. 82 A sus F#sus E sus D sus *f* 2

Pno. 82 *f*

E.B. 82 *f*

D. S. 82

86 *f* X4

Ac.Gtr. 86

Pno. 86

E.B. 86

D. S. 86 Include fills

89

Ac. Gtr. E maj7 C#m7 E maj7 C#m7

Pno. *mp*

E.B.

D. S.

93

Ac. Gtr. E maj7 C#m7 E maj7 C#m7

Pno.

E.B.

D. S. *mp* Play with shakap

*mf* chan ke we nu tu ru sai tu ru ti tia me

Planta de ají

12  
97

E maj7 C#m7 E maj7 C#m7

chan ke — ji mia tu us mi tu rú ti tia — me

Ac.Gtr. 97 E maj7 C#m7 E maj7 C#m7

Pno. 97

E.B. 97

D. S. 97

101

E maj7 C#m7 E maj7 C#m7

ja ja — ja ja — ja ja jai ja ja ja ja — jai

Ac.Gtr. 101 E maj7 C#m7 E maj7 C#m7

Pno. 101

E.B. 101

D. S. 101 2X Tacet

Score

# Lagartija

Recreación 2

María Isabel Acosta  
Inspirado en el uwishin  
Suimiakan Tsentsakri  
(Las flechas de la lagartija)

Flute

Acoustic Guitar

Piano

Electric Bass

Drum Set

*p*

Dbmaj7 Cm7 Bbm7 Fm7 Gbmaj7

Detailed description: This system contains the first four measures of the score. The Flute, Acoustic Guitar, Electric Bass, and Drum Set parts are currently silent, indicated by whole rests. The Piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5. The left hand provides harmonic support with chords: Dbmaj7, Cm7, Bbm7, Fm7, and Gbmaj7.

Fl.

Ac.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

4

Fm7 Bbm7 Ebm7 Fm7/Eb Bbm7

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Flute (Fl.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Drum Set (D. S.) parts remain silent. The Piano (Pno.) part continues with a melodic line in the right hand and chords in the left hand: Fm7, Bbm7, Ebm7, Fm7/Eb, and Bbm7. A rehearsal mark '4' is placed at the beginning of each staff in this system.



2  
8 Lagartija

Fl. 8

Ac. Gtr. 8

Pno. 8 *F m7* *Bbm7*

E.B. 8 *Bbm7*

D. S. 8

A

Fl. 12

Ac. Gtr. 12 *mp* *Dbmaj7* *Cm7* *Bbm7* *F m7* *Gbmaj7* *F m7*  
Play only on D.S.

Pno. 12 *mp* *Dbmaj7* *Cm7* *Bbm7* *F m7* *Gbmaj7* *F m7*

E.B. 12 *mp* *Dbmaj7* *Cm7* *Bbm7* *F m7* *Gbmaj7* *F m7*

D. S. 12

Lagartija

Fine

3

16

Fl.

Ac.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

Ebm7 Bbm7

Fine

**B**

IX Tacet

19

Fl.

Ac.Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

*mf*

*mf*

Fm7 Emaj7 Ebmaj7

*mf*

©

2X Tacet

Lagartija

Fl.

Ac. Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

23

F m7

D b m7

C m7

27

F m7

F m7/C

F m7

F m7/C

**D**

Lagartija

2X: 8va asc. - 5

**Fl.**  
*f* Play only triads on sections D&E  
31 *f* D $\flat$ maj7 F m7 B $\flat$ m7 Simile F 7

**Ac. Gtr.**  
31 *f* D $\flat$ maj7 F m7 B $\flat$ m7 F 7

**Pno.**  
*f*

**E.B.**  
31 *f* D $\flat$ maj7 F m7 B $\flat$ m7 Simile F 7

**D. S.**  
*f*

**Fl.**  
35

**Ac. Gtr.**  
35 B $\flat$ m7 E7 Simile B $\flat$ m7

**Pno.**  
35 B $\flat$ m7 F 7 B $\flat$ m7

**E.B.**  
35 B $\flat$ m7 F 7 Simile B $\flat$ m7

**D. S.**  
35 Simile

6 E

Lagartija

The musical score is arranged in five systems, each with a different instrument. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 5/4. The first system (measures 39-42) includes a Flute part with slurs and accents, an Acoustic Guitar part with chords (D<sup>b</sup>maj7, B<sup>b</sup>m7, Fm7) and a 'Simile' marking, a Piano part with chords and melodic lines, an Electric Bass part with chords and a melodic line, and a Double Bass part with chords and a melodic line. The second system (measures 43-46) includes a Flute part with first and second endings, an Acoustic Guitar part with chords (E<sup>b</sup>m7, B<sup>b</sup>m7, D<sup>b</sup>maj7, Fm7, B<sup>b</sup>m7) and a melodic line, a Piano part with chords and melodic lines, an Electric Bass part with chords and a melodic line, and a Double Bass part with chords and a melodic line.

F

Lagartija

7

Fl. *mf*

Ac. Gtr. *mf* Fm7 Dbm7 Cm7

Pno. *mf* Fm7 Dbm7 Cm7

E.B. *mf* Fm7 Dbm7 Cm7

D. S. *mf* Drums solo

51 X4 D.S. al Fine

Ac. Gtr. 51 X4 Fm7 D.S. al Fine

Pno. 51 X4 Fm7 Fm7/C D.S. al Fine

E.B. 51 X4 Fm7 Fm7/C D.S. al Fine

D. S. 51 X4 D.S. al Fine

Score

# Luna

Recreación 3

María Isabel Acosta  
Basado en el anent "Nantu"  
que significa luna en español.

Music score for the first system, featuring:

- Voice:** Melody with lyrics: "Ooo *pp* sa tiu sa \_\_\_\_\_ tiu \_\_\_\_\_ sa tiu sa tiu sa \_\_\_\_\_ tiu \_\_\_\_\_ sa".
- Electric Guitar:** Accompaniment with chords *G* and *Em*, and dynamic marking *pp*.
- Piano:** Empty staff.
- Electric Bass:** Empty staff.
- Drum Set:** Empty staff.

Music score for the second system, featuring:

- Voice:** Melody with lyrics: "*mp* Wi ki \_\_\_\_\_ je a \_\_\_\_\_ jai ya ja pe tra \_\_\_\_\_ je a ja u wi".
- E. Gtr.:** Accompaniment with chords *G* and *Em*, and dynamic marking *mp*.
- Pno.:** Empty staff.
- E. B.:** Empty staff.
- D. S.:** Empty staff.

2  
9 Luna

*mf* niaa pa ru wan chi ri ju rua ju rua je a jai Oo

E.Gtr. *mf*

Pno.

E.B.

D. S.

A

E.Gtr. *f* Em Em/D 1x & 2x Tacet

Pno. *f* Em Em/D

E.B. *f* Em Em/D 1x Tacet

D. S. *f* 1x Tacet Simile



Luna

X4 3

17

E.Gtr. 17 Cmaj7 Bm/D X4

Pno. 17 Cmaj7 Bm/D X4

E.B. 17 Cmaj7 Bm/D X4

D. S. 17 Set up X4

**B** ♩=♩

1. 2.

21

E.Gtr. 21 Am7 1x Tacet F#m7(b5)

Pno. 21 Am7 F#m7(b5)

E.B. 21 Am7

D. S. 21 Set up on 2X

4 **C**  $\text{♩} = \text{♩}$  Luna 1, 2. 3.

**E. Gtr.** *mf* Am7 Dmaj7 Am7 Dmaj7 Am7 Tiu

**Pno.** *mf* Am7 Dmaj7 Am7

**E. B.** *mf* Am7 Dmaj7 Am7

**D. S.** *mf* **D** Simile

*pp* sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa tiu sa

**E. Gtr.** *pp* G Em

**Pno.** G Em

**E. B.** G Em

**D. S.** G Em

Luna

35 *mp* Wi ki \_\_\_\_\_ je a \_\_\_\_\_ jai ya ja pe tra \_\_\_\_\_ je a ja u wi

E.Gtr. 35 G Em

Pno. 35 *mp* G Em

E.B. 35 G Em *mp*

D. S. 35 *mp* 2

39 *mf* niaa pa ru wan chr i ri ju rua ju rua \_\_\_\_\_ je a \_\_\_\_\_ jai Oo

E.Gtr. 39 G Em

Pno. 39 *mf* G Em

E.B. 39 G Em *mf*

D. S. 39 2 2 *mf*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Luna', page 5. It features a vocal line and accompaniment for Electric Guitar (E.Gtr.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), and Double Bass (D.S.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 35 to 38, and the second system covers measures 39 to 42. The vocal line is in a 7/8 time signature, while the instrumental parts are in 4/4. The key signature has one sharp (F#). The first system includes lyrics: 'Wi ki \_\_\_\_\_ je a \_\_\_\_\_ jai ya ja pe tra \_\_\_\_\_ je a ja u wi'. The second system includes lyrics: 'niaa pa ru wan chr i ri ju rua ju rua \_\_\_\_\_ je a \_\_\_\_\_ jai Oo'. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). Chord markings for G and Em are present. The D.S. part includes a '2' marking and repeat signs. The Pno. part has a 'G' marking above the treble clef and 'Em' above the bass clef.

6 **E**

*1X Variations with written motif*  
*2x Tacet*

Luna

**E.Gtr.**  
43 Em Cmaj7

**Pno.**  
43 Em Em/D  
*1X Left hand only*

**E.B.**  
43 Em Em/D

**D. S.**  
43 *1x without cymbals, with cross stick* Simile

**E.Gtr.**  
47 Am7 Bm/D

**Pno.**  
47 Cmaj7 Bm/D

**E.B.**  
47 Cmaj7 Bm/D

**D. S.**  
47 Set up





Score

# Como un jaguar

## Recreación 4

María Isabel Acosta  
Inspirado en el uwishin shuar:  
Swach yawa tsentsakri

**A** ♩ = 80

Piano

Double Bass

*p*

7

Pno.

D.B.

*p*

**B** ♩ B♭maj7 A♭maj7 Gm7 E♭maj7 Cm7 Gm7

Pno.

D.B.

*mp*

*mp*

2

Como un jaguar

Ebmaj7 Cm7 Gm7 Ebmaj7 Cm7 Gm7

21

Pno.

D.B.

Detailed description: This system contains measures 21 through 26. The piano part (Pno.) is written in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines. The double bass part (D.B.) is written in a single bass clef staff, featuring a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and accents.

C

Bmaj7 Amaj7 Gmaj7

29

Pno.

*mf*

D.B.

*mf*

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. The piano part (Pno.) is written in a grand staff. The melody in the treble clef features a mix of eighth and quarter notes. The bass clef part has chords and moving lines. The double bass part (D.B.) is written in a single bass clef staff, featuring a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. The dynamic marking *mf* is present in both parts.

To Coda

33

Pno.

D.B.

*To Coda*

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The piano part (Pno.) is written in a grand staff. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef part has chords and moving lines. The double bass part (D.B.) is written in a single bass clef staff, featuring a melodic line with eighth and quarter notes, some with slurs and accents. The dynamic marking *To Coda* is present in the double bass part.



Como un jaguar

**D** Gmaj7 Bbmaj7 Am7 Bbmaj7

Pno.

D.B. 37 pizz. 2x Tacet

Bm7 Bbmaj7 Am7 Bbmaj7 Bbmaj7

Pno. 1x Tacet

D.B. 45 arco

**E**

Pno. f

D.B. 53 pizz. f

57

Pno.

D.B.

57

Detailed description: This system contains measures 57 to 60. The piano part (Pno.) has a treble clef staff with rests and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The double bass part (D.B.) has a bass clef staff with a similar rhythmic pattern. Measure 60 features a complex chordal texture in the piano part.

**F**

Pno.

D.B.

61 arco

61

Detailed description: This system contains measures 61 to 64. A box labeled 'F' is at the start. The piano part (Pno.) has a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a rhythmic pattern. The double bass part (D.B.) has a bass clef staff with a rhythmic pattern. Measure 61 is marked 'arco'. Measures 63 and 64 include triplets in both parts.

65

Pno.

D.B.

65

*ff*

*ff*

Detailed description: This system contains measures 65 to 68. The piano part (Pno.) has a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a rhythmic pattern. The double bass part (D.B.) has a bass clef staff with a rhythmic pattern. Measures 65 and 66 are marked 'ff'. Measures 67 and 68 include triplets in both parts.

**G**

Pno.

D.B.

70

Gmaj7

Pno.

D.B.

74

D.S. al Coda

74

**H**

Pno.

D.B.

80

mp

pizz.

mp

Gmaj7 Bbmaj7 Am7

80

Como un jaguar

88

Pno.

B♭maj7 Bm7 B♭maj7 Am7

1x Tacet

D.B.

arco

95

Pno.

B♭maj7 B♭maj7

I ♩ = 60

8<sup>va</sup>

*p*

D.B.

arco

*p*

100

Pno.

D.B.

100

104 *rit.*

Pno. *pp*

D.B. *p*

The image shows a musical score for piano and double bass. The piano part consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. It starts at measure 104 with a *rit.* (ritardando) marking. The melody is a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, followed by a half note G4. The bass staff starts with a bass clef, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4. It begins with a *pp* (pianissimo) marking. The accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The double bass part is on a single bass clef staff, starting at measure 104 with a *p* (piano) marking. It features a melodic line with accents (>) on the notes G2, A2, Bb2, and C3, with a dotted quarter note G2 at the end of the phrase.

Score

# Teresa y la huerta

## Recreación 5

Basado en el Anent para Nunkui,  
interpretado por Teresa Shiki  
María Isabel Acosta

♩ = 75

Voice

Piano

Electric Bass

The first system of the score consists of three staves. The top staff is for the Voice, written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a dotted quarter note B4, and continues with a melodic line. The middle staff is for the Piano, shown as a grand staff with both treble and bass clefs, containing whole rests for the first three measures. The bottom staff is for the Electric Bass, written in a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

Pno.

E.B.

D. S.

The second system of the score continues the previous system. The top staff is for the Piano (Pno.), written in a treble clef with the same key signature and time signature, containing whole rests for the first three measures. The middle staff is for the Electric Bass (E.B.), written in a bass clef with the same key signature and time signature, continuing the rhythmic pattern. The bottom staff is for the D.S. (Drum Set), shown as a grand staff with both treble and bass clefs, containing whole rests for the first three measures.

2 **A**

Teresa y la huerta

Musical score for section A, featuring Pno., E.B., and D.S. staves. The score is in 3/4 time and A major. The Pno. part includes a treble and bass staff with a 7-measure repeat sign. The E.B. part includes a bass staff with a 7-measure repeat sign. The D.S. part includes a double bass staff with a 7-measure repeat sign. The Pno. part includes the following chords: A maj7, F#m7, F maj7, A maj7, F#m7, F maj7.

**B**

Musical score for section B, featuring Pno., E.B., and D.S. staves. The score is in 3/4 time and A major. The Pno. part includes a treble and bass staff with a 11-measure repeat sign. The E.B. part includes a bass staff with a 11-measure repeat sign. The D.S. part includes a double bass staff with a 11-measure repeat sign. The Pno. part includes the following chord: F#m7.

C

Teresa y la huerta

3

Musical score for measures 15-18. The score is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation includes:

- Pno.:** Treble and bass clefs. Treble clef contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Bass clef contains chords: F#m7, Fmaj7, F#m7, Fmaj7, F#m7, Fmaj7.
- E.B.:** Bass clef with a continuous eighth-note accompaniment pattern.
- D. S.:** Drum set notation with a single bar line.

D

Musical score for measures 19-22. The score is in 3/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation includes:

- Pno.:** Treble and bass clefs. Treble clef contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Bass clef contains chords: Fmaj7, F#m7.
- E.B.:** Bass clef with a continuous eighth-note accompaniment pattern, including triplets in measures 19 and 20.
- D. S.:** Drum set notation with a single bar line.



4  
23

Teresa y la huerta

23 *accel.*

Pno.

E.B.

D. S.

25  $\text{♩} = 82$

Pno.

E.B.

D. S.

The image shows a musical score for the piece "Teresa y la huerta". It is arranged for Piano (Pno.), E.B. (Electric Bass), and D.S. (Double Bass). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 23 and includes a tempo change to "accel." (accelerando). The second system starts at measure 25 and includes a tempo marking of a quarter note equal to 82 (♩ = 82). The piano part features a complex, rhythmic melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The E.B. part provides a bass line that follows the piano's accompaniment. The D.S. part consists of a simple bass line with some rhythmic patterns, including a section with 'x' marks indicating specific techniques or effects.

E

Teresa y la huerta

5

29

A la huerta va la tierraes cu cha ra

Pno.

E.B.

D. S.

Set up

33

F (♩=♩)

A la huerta

Pno.

E.B.

D. S.

6

# Teresa y la huerta

38

va a e e aa

va  
F#m

A  
A

Pno.

E.B.

D. S.

44

A a e e uh

F#m A

Pno.

E.B.

D. S.

G

Teresa y la huerta

7

50

Pno.

E.B.

D. S.

50

50

50

50

54

Pno.

E.B.

D. S.

54

54

54

54

8  
58

Teresa y la huerta

*rit.*

Pno.

58 A maj7 F#m7 F maj7 F maj7

E.B.

58

3 3 3 3

D. S.

58

The image shows a musical score for the piece "Teresa y la huerta". It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), starting at measure 58. The second staff is for piano (Pno.) with a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature, also starting at measure 58. The piano part includes chord markings: A maj7, F#m7, F maj7, and F maj7. The third staff is for electric bass (E.B.) with a bass clef and the same key signature, starting at measure 58 and featuring triplet markings (3) in the final two measures. The bottom staff is for double bass (D. S.) with a bass clef and the same key signature, starting at measure 58. A "rit." (ritardando) marking is placed above the vocal staff. The page number "8" is at the top left, and the measure number "58" is repeated at the start of each staff.



2 **B**

Ayump

Fl. *mf*

Ac. Gtr. *mf*  
10 Em9 Em9 Em9

Pno. *mf*  
10 Em9 Em9 Em9

E.B. *mf*  
10 Em9 Em9 Em9

D. S. *mf*

**C**

Fl. 2X: Tacet

Ac. Gtr. *p*  
14 Dmaj7 Bm7 Dmaj7 Bm7

Pno. *p*  
14 Dmaj7 Bm7 Dmaj7 Bm7

E.B. *p*  
14 Dmaj7 Bm7 Dmaj7 Bm7

D. S. *p*

**D**

Ayump

3

Fl. *mf*

Ac. Gtr. *mf* Em9 Em9 Em9

Pno. *mf*

E.B. *mf* Em9 Em9 Em9

D. S. *mf* Simile

Fl. **To Coda**

Ac. Gtr. *f* Dmaj7

Pno. *f* Dmaj7

E.B. *f* Dmaj7

D. S. *f* Set up



4 **E** Ayump 1.

Fl. *mf* *f*

Ac.Gtr. *mf* *f*  
E maj7 B m7

Pno. *mf* *f*  
E maj7 B m7

E.B. *mf* *f*  
E maj7 B m7

D. S. *mf* *f*  
orchestrate with cymbals

Fl. 30 2. (♩=♩) *f* **F** 1X&2X: Tacet

Ac.Gtr. 30 B m7 A m7  
6 6 6 6

Pno. 30 B m7 A m7

E.B. 30 B m7 A m7

D. S. 30

Ayump

34

Fl.

Ac. Gtr.

Pno.

E.B.

D. S.

40

1.

2.

D.C. al Coda

Chord symbols: Bm7, Am7, Em9

Performance markings: X4

6 **H**  $\emptyset$  (♩=♩.) Ayump

Fl. *mf* *f*

Ac. Gtr. 46 *mf* E maj7 *f* B m7

Pno. 46 *mf* E maj7 *f* B m7

E.B. 46 *mf* E maj7 *f* B m7

D. S. 46 orchestrate with cymbals *mf* *f*

Fl. 50 *rit.*

Ac. Gtr. 50 *ff* B m7 E m9

Pno. 50 *ff* B m7 E m9

E.B. 50 *ff* B m7 E m9

D. S. 50 *ff*

## Transcripción de la Entrevista no. 1

<b>Nombre y apellido del entrevistado</b>	María Clara Sharupi
<b>Cargo que ocupa</b>	Escritora y poetisa shuar. Funcionaria en la Dirección de relaciones vecinales, soberanías del Ministerio de Relaciones Exteriores.
<b>Fecha de la entrevista</b>	22-04-2016
<b>Lugar de la entrevista</b>	Ministerio de Relaciones Exteriores
<b>Tiempo de la entrevista</b>	26:58
<b>Entrevista realizada por</b>	María Isabel Acosta
<b>Observaciones</b>	La entrevista se encuentra naturalizada (sin ruidos externos ni inflexiones del habla relevantes).

Códigos:

P: Pregunta que realiza el entrevistador

R: Respuesta del entrevistado

( ): Para aclaraciones contextuales

...: Cuando el informante deja una idea inconclusa y empieza con otra.

### INICIO DE LA ENTREVISTA

P: Quisiera saber: ¿cuál es la situación geográfica de los shuar? Osea, ¿en dónde se asientan geográficamente en el Ecuador?

R: Mayormente nosotros estamos asentados en la provincia de Morona Santiago, pero en la actualidad ya se han dispersado en otras provincias. Todas las provincias, incluyendo la Costa. En la Costa están en Naranjal, Puerto Chico, están en Puerto Balao, están allí. Si, y también ahora ya estamos una nueva población de migrantes shuar, no mayor número, pero ya estamos en la capital. También, hay las familias transnacionales que están fuera del país.

P: Y, he visto que en algunos textos se llama shuar-achuar. ¿Por qué añaden este nombre de shuar-achuar?

R: Ah, los shuar-achuar es lo que... Los achuar son aparte. Eso. Existe una falla, no es que lo escribió un shuar. Osea, seguramente en un solo contexto les están englobando, pero los shuar somos una nación aparte, y los achuar son otra nación aparte.

P: Ya, y ¿los shuar se asientan solo en el Ecuador o también en Perú? Porque eso también leí en algunas partes.

R: Ah claro, claro que sí. Los shuar estamos también en el Perú. Cuando hubo las guerras es cuando se dividieron. Claro, ahí los shuar quedaron al otro lado y ahora los... También, osea estamos... Hay hermanos shuar, por supuesto.

P: Y, ¿hay alguna similitud en cuánto a tradiciones o a la lengua?

R: Si, en la lengua hay mas o menos, hay similitudes en su pronunciación, en su escritura, pero muy poco. Ahí están los wampís, los sawajun. Entonces, son los mismos shuar, son los mismos achuar que en momento en que se dividieron por el problema del conflicto que hubo, el conflicto bélico, entonces quedaron unos al lado peruano, otros al lado del Ecuador. Pero sin embargo existe, estaba leyendo, actualmente en los acuerdos de paz... Esto tiene que ser respetado para que nosotros los pueblos originarios podamos transitar de manera libre.

P: Y si usted tuviera que llamar a los shuar, o definir... Usted lo llamaría: ¿un pueblo?, ¿una comunidad?, o ¿una nacionalidad?, o, ¿una etnia?

R: Bueno, nosotros ya estamos reconocidos por la constitución. Nosotros somos nacionalidades y pueblos. Pero nos consideramos, nos definimos como naciones. Somos naciones originarias ¿sí?, por eso somos nacionalidad, somos una nación.

P: Si, perfecto porque tenía mucha confusión respecto a eso.

R: Bueno, las comunidades podrían... Las comunidades son comunidades de asentamientos pequeños también de los shuar, ¿no?, que habitan...

P: Osea, ¿shuar engloba la nacionalidad y dentro de esta, hay pequeñas comunidades?

R: Comunidades, asociaciones, federaciones. Hay organismos, serían los organismos de primer grado, segundo grado, y tercer grado, conformados en organizaciones.

P: Y dentro de las comunidades, por ejemplo ¿cuáles hay?

R: ¿Cómo?

P: Dentro... ¿Cómo se llaman algunas comunidades?

R: Ah, el nombre. Los nombres de las comunidades son diferentes. Depende, si estás asentado en un río puedes llamarte... Siempre dependiendo del lugar. Por ejemplo, si una comunidad está asentada... Digamos en este caso de donde yo vengo, la comunidad Chuwitayo. Chuwitayo es porque hay muchos pájaros, los tayos, ¿no?. Si, entonces es así. Osea, los nombres se... Hoy en día ya ponemos los nombres de los santos más que todo... De los santos; San Juan Bosco, San Pedro, San Ramón. En su mayoría, tú debes saber María Isabel que los shuar fuimos evangelizados por la religión católica. Osea en su...

P: Y, ¿sigue de alguna manera esta tradición de los arútam? Osea, ¿sigue....

R: Claro, ¿de nuestros credos? Por su puesto que si, claro que si

P: Osea, ¿se unió la religión católica a eso?

R: No. La religión católica en sus inicios quiso es lo que dicen es evangelizar, "civilizar a los jibaritos" que decían, a los salvajes mediante la religión. Pero tú puedes venir e imponer una teoría o un credo o a una formación, a una formación no puedes. Claro, inicialmente yo no te niego. Yo soy católica. ¿Por qué soy católica?, porque conozco un poco la historia de Jesús, conozco su evangelio, conozco su... Y justo estoy en un proceso de entender que él es el hijo del gran Dios, así como el sol, Etsa es el hijo del gran dios Arutam, ¿no es cierto?. Y él se convirtió en chonta para nosotros, que los shuar no muramos de hambre. Osea, tan grande fue el amor de Arutam cuando acababa la población shuar, toda la especie que había en la selva. Entonces, el sol se transformó en eso, el hijo de Dios. El hijo de Arutam, Etsa. Trato de entender esta parte pero no es que, no es que yo estoy adorando a una imagen. Adorando, ¿no?. Yo adoro, yo amo su historia, su paso por la vida, real o irreal, pero está allí. Amo como puedo amar otros credos. No conozco mucho de los... Yo respeto, es un alto, ¿no?. Pero, ¿cómo me puedo negar a decir que no tuve esta influencia de las religiones? Sí, la tengo. Amo los santitos, a los... Todo esto a mi me gusta mucho, ¿no?. Pero más allá de todo esto, cómo le adoran. Osea no, no somos así los shuar. Los shuar tenemos también nuestros credos. Tenemos nuestra propia filosofía, nuestra propia ciencia ancestral. Nosotros creemos, los shuar, que Arutam está en la cascada sagrada. Y es así como el está allí. Yo nunca he perdido el vínculo de relación de hija a padre, de padre e hijo. Es así como los saberes, los conocimientos con la madre Nunkui, la diosa Nunkui que se transformó... La tierra, una diosa que para enseñar a la mujer cómo cultivar, cómo hacer los huertos, cómo hacer los, las vasijas de barro y bendijo a la mujer, bendijo sus manos. Entonces tampoco puedo dejar de pensar en ello y estar creyendo... Yo a la virgen le digo "la mujer blanca". Siempre le digo "es la mujer blanca", ¿no?. La mujer blanca, la madre blanca. Entonces no, no, no. Osea, estoy convencida totalmente de que conocí la historia de ciertos hombres. Es como, en la universidad te pueden enseñar un montón de autores y tú decides, tú eliges. Tú tienes tu propia convicción. Yo soy shuar, soy mujer shuar. Por lo tanto, mi convicción es eso: respeto, temo a la madre naturaleza por ejemplo. ¿Ya? Pero, ¿cómo lo respeto? Cultivando, tratándole, amándole, haciéndole tributos. Tributo, no puedo ir y pagarle a la madre Tierra. Sino, conservando su estado natural. Aunque ya es difícil pero

también con mis palabras puedo hacer un acto de conservación natural que es un recurso también, la palabra.

P: Y en cuanto a... Yo he leído mucho acerca de fiestas o rituales que se celebran. Por ejemplo, la celebración del uwi

R: La fiesta de la chonta es la fiesta, eso, justo lo que hablábamos hace rato. La fiesta de la chonta es la fiesta del año. La fiesta de cómo el sol, osea, cómo el hijo de Arutam se transformó él mismo, se transformó en ese fruto delicioso, en la chonta para comer nosotros los shuar, para que nos sirva de alimento. Entonces, nosotros festejamos esto. Tenemos muchos rituales que se están perdiendo ya, o simplemente se apropiaron los investigadores, los antropólogos y los hicieron su teoría, pero se está perdiendo. Osea, si no se multiplican más investigadores, con actores involucrando, no se mantiene viva una lengua y se va a desaparecer absolutamente todo y después no tendremos ni qué estudiar. La fiesta del uwi, de la chonta, es una fiesta muy, muy sagrada, ¿sí?, bailamos hombres y mujeres, hacíamos, agradecíamos a la tierra, agradecíamos al nuevo año que viene. Hacíamos la fiesta, bailábamos alrededor de la chonta hasta que la chonta se fermente. Son actos religiosos, digamos, muy único, especial, la fiesta mayor. Claro que hay otras también. Hay, existen la fiesta de la culebra, los tsangramos, las natemamo. Entonces, existen muchas fiestas. Osea, todo en el mundo shuar todo era sagrado, todo era religioso. Para tu primera menstruación, para la primera menstruación era sagrado. También, cuando teníamos mordeduras de las culebras, de la serpiente hacíamos una fiesta para que ya este espíritu de la culebra no vuelva a morder a otras personas, porque tú sabes que anteriormente en la selva no había médicos que nos curen.

P: Y, ¿cuál es otra fiesta importante aparte del uwi o celebración de la chonta?

R: Ahí todas tienen una mayor importancia, pero en este caso es los natemamo. Natemamo, osea cuando vas, la mujer ya va, el hombre, va a adquirir la fuerza justo a la cascada sagrada, ¿no? Para visionar, para ver su vida, sus sueños se hagan realidad, todo eso. También está cuando la primera menstruación.

P: Y, ¿se llama así o tiene algún nombre?

R: Tsangramo, tsangramo. Entonces osea... T-S, T-S (explicando la manera correcta de escribir la palabra) T-S

P: ¿Así?

R: Si, entonces la mujer ya se va, se van a los ríos. Siempre seguida y custodiada de las abuelas, de las personas mayores que le hacían la fiesta porque es lo único que pasa en la vida de la mujer... Y tomabas tabaco.

P: Y, ¿esto se sigue haciendo hasta la actualidad?

R: Hasta la actualidad se sigue conservando, pero hay muy pocas personas que hacen eso. Ya no hay muchas mujeres, ya no hay muchos hombres que

prefieren ya ahora... Es igual. Osea cómo la nueva civilización, entre comillas, está acabando con las culturas originarias, con los saberes originarios pero, y se está yendo de nuestras manos.

P: Claro, y ¿cuál sería el papel de la música dentro de todas estas celebraciones? O...

R: Claro, la música. Uy, es lo máximo la música, los anent, osea los nampet, la música, son poemas. Las canciones son poemas, son poemas. Pueden ser poemas cotidianos así como canciones cotidianas o pueden ser los ujaj, los cantos, los poemas de la guerra. Pueden ser los uwishin nampetei, los cantos de los uwishin, de los sabios, de los chamanes. Claro, por supuesto. Esas son las canciones, los cantos son... tiene una connotación muy fuerte donde tú podrías cantar, pero tienes que saber en qué momento, en qué lugar, en qué tiempo cantas y todo estaba unido con la naturaleza. No es que podías cantar cualquier momento. También para alejar las malas energías, todo eso. Osea... Pero todo tenía un tiempo, ya te digo, un tiempo, un lugar preciso, justo y siempre acompañado de las abuelas, de los abuelos.

P: Y ¿esto se sigue realizando igual hasta la actualidad?

R: Ya no, ya no se está haciendo mucho. Ya no, osea ya no hay mucho. Yo por eso ahora es la prioridad... Estoy tratando de recabar todo desde un inicio pero es mucho, es bastante fuerte. Claro, si. Ahora, la historia de los shuar, la primera nación aquí en el Ecuador igual osea, como todas las naciones originarias están desapareciendo. Y si no se conserva la lengua no se va a conservar nada. Ya nuestros hijos, ya, definitivamente van a dejar perder las costumbres, porque más les encanta otro tipo de música, más le... Y, más que todo es por la vergüenza. Es por la exclusión, por no sentirte diferente. Osea, para mi no es fácil subir a un bus, venir como me visto, decir: "soy shuar". No porque me mire un gringo o porque tengo un evento. No, yo soy porque soy así y punto. Ah y la sociedad, y la sociedad a veces por temor... Fíjate, eres uno en una multitud. Entonces, eres el uno por ciento, nada en una multitud, en un... Tú verás, aquí en este espacio de trabajo no hay ninguna otra mujer shuar, ni hay ninguna huaorani. No hay ninguna nacionalidad más, que sea yo, en una institución donde hay como 1500 personas. ¡Imagínate! Eso mismo es como, como la sociedad mismo te va excluyendo. Osea y tú tienes que sumarte a la mayoría. No puedes persistir siendo minoría en una sociedad donde te tienen coartado la forma de vida, de ser. Pero, ante todo eso, tú me ves, me... Yo entendí que soy igual ante esta multitud. No soy diferente, soy igual. Pero, soy shuar, ¿no?. Entonces soy eso. Pero entender esa parte, de que no te arrastren las otras culturas es fuerte. Es fuerte. Tú verás que ya no me pongo mi tarachi pero tengo los símbolos que me identifican como mujer shuar.

P: E, ¿incluso en Morona Santiago ya no se celebran estos cantos?

R: Si se celebran en Morona Santiago. Muy pocos, muy pocos. Muy pocos, porque por ejemplo dicen: no, yo quiero aprender otras cosas, yo quiero aprender el rock. Osea ya se van fusionando las culturas, pero no se dan cuenta de la importancia de que te fusiones pero sigas siendo tú mismo. Osea,



yo me fusiono a este mundo occidental pero siendo shuar. Eso es un aporte. En cambio si soy fusionada por un mundo occidental voy a quedar colgada sin ser nada. Osea yo puedo contribuir, yo puedo aportar a este mundo con lo que soy yo pero no puedo dejarme fusionar por el mundo, con sus culturas. Entonces perdí, morí, desaparecí. Simple así.

P: También... Bueno, he encontrado algunos géneros de música y, de lo que entendí, usted hace poemas anent. ¿Me podría hablar un poco de cada uno?

R: Bueno, uwishin solamente escucho a los abuelos, escucho a las abuelas que son chamanes, son uwishin. Ahorita lo que estamos trabajando, lo que estoy construyendo es ojalá el maestro Tadashi se une a nosotros y vamos a... Queremos musicalizar justo como se hacía antes, porque si tú ves los cantos de los shuar son poemas. Eso es está perdiendo, entonces ¿cómo es posible que una escritora tan comprometida?, estoy comprometida con mi vida, con mi alma, con mi espíritu, no puedo sostener. Tengo que sostener pero es que sino dejaríamos. Osea, la misma constitución dejaría de ser lo que es reconocido, la interculturalidad, la diversidad. Osea, ¿qué vamos a escribir?, ¿qué constitución va a haber?. ¿Se borrará a cada momento?, ¿desapareceremos? No, tenemos que seguir sosteniéndonos más allá de todas las desgracias que está pasando, más allá de todas las tragedias que vive nuestro país, pues también tenemos que seguirnos sosteniendo ¿no?, como ecuatorianos abrazados, uno solo.

P: Perfecto. Y ¿me podrías hablar un poco de los anent?, ¿qué son?

R: Bueno, los anent. Los anent son poemas o cantos más religiosos. Religiosos porque tenían un propósito. Si tu cantabas al amor, si tu cantabas a tu esposo, a tu novio, a tu hijo, a todo. Osea, era más religioso. Era para contrarrestar ¿no?. Contrarrestar a lo que se venía, a tus anhelos ante lo que podía haber; la negatividad. Por ejemplo, si yo amaba a alguien. Si yo amo a mi esposo tenía que sostenerle mediante mis cantos porque los shuar eran guerreros, cazadores. Se iban en muchas más... Viajaban y viajaban bastante como fuimos nómadas inicialmente. Entonces, viajaban de un lado a otro a buscar si ya no había casa aquí. Si no había pesca se iban lejos por días, a veces se iban por meses para el trueque, para intercambiar sus productos y traer. Entonces ponte, de pronto por ahí se perdía el esposo, no. Entonces la mujer tenía que cantar, pero cantaba siempre apoyada de los abuelos, de las abuelas. Entonces, eran cantos religiosos, cantos sagrados para la pesca, para tener abundante cosecha, para cuando estábamos embarazadas, para adquirir un hijo, o hasta para evitar los malos sueños, las pesadillas. Todo, todo era religioso, era espiritual ¿no?, conectado. Siempre, ¿sí?. Eso, los anent son cantos religiosos, sacras.

P: Y ¿los nampet?

R: Los nampet, los nampet son más como tipo de lo cotidiano, del... Puedes cantar hoy, como una cumbia ¿sí, no? Para alegrar el momento, para cantar para las bailadas.

P: Y, ¿tú conoces de algún registro por ejemplo de nampet?

R: Seguramente tiene Abya-Yala. Es posible que Abya-Yala lo tenga. Es posible que tenga Abya-Yala o Bomboiza, el instituto de Bomboiza. Es en Bomboiza, puede que ahí tengan. Yo creo que... Pero más que todo lo que tienen son los de Abya-Yala. Ellos son los que... Si, los que han hecho más investigación. Entonces, por ejemplo si cuando te ibas a la guerra para hacer la misma tsantsa. Tú tenías que... Osea cantábamos, era un ritual profundo. Era un ritual muy profundo de... Todo era, osea todo era sagrado, era religioso. Ya te digo, no podías hacer por hacer ningún canto, ninguna evocación, nada. Tenías que estar sujeto a... Igual eso, los cantos de los uwishin. Osea igual era para sanar pero también había igual los uwishin que hacían para hacer daños Para hacer maldad, para matar.

P: Y ¿los ujjaj?

R: Ujjaj, ujjaj. Los ujjaj, los ujjaj son los cantos de la guerra. Los ujjaj. Los anent, anent son los... Ya te digo, son los poemas que hicieron canciones, los canciones hechos poemas ¿no?. Los nampet son más de lo cotidiano, de compartir. Puedes cantar en cualquier momento, es más festivos ¿no?. Ya. Los ujjaj son los cantos de la guerra para aplacar las iras del espíritu antes de matarle. Fíjate que ibas a matar a un ser humano. Tenías que cantarle antes y después porque se suponía que el espíritu del hombre regresaba y te podía matar¿si?. Entonces, todo eso era un proceso muy profundo, muy muy ritual. Claro que en la actualidad ya nadie hace tsantsa, no, ya no, pero ahí está la historia y la historia no se puede olvidar. La historia no se puede sepultar, no se puede borrar, no se puede matar. La historia tiene que seguir viviendo.

P: Y, ¿usted conoce un poco acerca de la instrumentación? Porque he visto que tienen instrumentos propios, fabricados allá con artefactos de la selva.

R: Hay los tumank. Hay los kitjar. Temash, pinkiui, tampur.

P: Ese es como un tambor. El tumank, ¿qué es?

R: Tumank es una... Es un instrumento musical, bueno. Primero te quiero explicar lo siguiente: todos los instrumentos musicales solamente los eran topados por los hombres. No podían topar las mujeres, tampoco podían entonar las mujeres ¿ya, si?... Tumank si. Tumank es un instrumento de madera donde tú hacías....

P: ¿Percusión?

R: Si. ¿Ya?, como algo de percusión?. Y los tumash. Si, tumank, si.

P: ¿Qué es este?

R: Un asterisco.

P: Perfecto. ¿Es de percusión verdad? ¿Cuál otro?

R: Los temash. Temash si. Peinilla, osea con eso también podías hacer música ¿no?, con la peinilla también.

P: Como una peinilla.

R: Si, es como una peinilla. Pinkiui

P: ¿Ese es como una flauta verdad?

R: Si... Kitiar

P: ¿Ese es como una guitarra? ¿Algún otro?

R: Nuka, nu... Si, la hojita. Porque con la hoja también se hacía con música, si.

P: ¿Se soplabo y se podía entonar con eso?

R: Ajá, claro. Los tuntui. Tuntui es un instrumento así de madera grande que era para llamar, para hacer el ritual sagrado.

P: ¿Cuál era el que me dijo antes, el de la hoja? ¿Nuka? ¿Con c?

R: Nuka con k.

P: ¿El tampur era?

R: Ajá. Kaen't. K-A-E-N-T. Si, igual asterisco. Ese que era igual una cosa como... ¿Has visto los capoeiras?

P: Si

R: Era parecido, como una sola piolita.

P: Pero, ¿se podía afinar o era más como percusión?

R: No, es de afinar. Música de afinar. Entonces lo que trato ahorita en este momento es de recabar todo esto ¿sí?. De recabar todo eso para mantener toda la descripción. Tener una buena. Que la vida me acompañe para poder hacer esto. El gran Arutam si... Recuperar todos los instrumentos musicales y ponerlos a utilizar ¿no?... Pedir permiso al gran sabio para poderlos utilizar, ¿no? Las mujeres también.

## Transcripción de la Entrevista no. 2

<b>Nombre y apellido del entrevistado</b>	Lenin Estrella
<b>Cargo que ocupa</b>	Músico ecuatoriano, docente en la escuela de música de la Universidad de las Américas.
<b>Fecha de la entrevista</b>	18-11-2016
<b>Lugar de la entrevista</b>	Universidad de las Américas
<b>Tiempo de la entrevista</b>	03:28
<b>Entrevista realizada por</b>	María Isabel Acosta
<b>Audio</b>	Disponible en el CD de este trabajo o en el siguiente link: <a href="https://drive.google.com/file/d/0BwQwHJFDcYAaZUctZi1OakRJeHc/view?usp=sharing">https://drive.google.com/file/d/0BwQwHJFDcYAaZUctZi1OakRJeHc/view?usp=sharing</a>

Códigos:

P: Pregunta que realiza el entrevistador

R: Respuesta del entrevistado

( ): Para aclaraciones contextuales; por ejemplo (risas), (ruido de autos), (expresiones no verbales como eh, mmm), palabras no entendibles.

...: Cuando el informante deja una idea inconclusa y empieza con otra.

[ ]: Cuando una segunda persona irrumpe en el orden del discurso del informante. Por ejemplo, [perfecto] [ah, ya]

INICIO DE LA ENTREVISTA

P: ¿Podrías definir qué es una recreación?

R: Ya... Quizás es un concepto que no está tan... no es tan popular, digamos, Pero yo en algunos talleres de composición que he hecho se toma como (eh) un concepto de... de tomar una idea musical de un tema que ya está escrito,

¿no cierto? (). Este, puede ser eso. No necesariamente un motivo sino más bien una frase o un (), una parte reconocible de ese tema, ¿no cierto?. Osea, la parte principal, reconocible y con ese material tu, hacer una nueva propuesta compositiva. Es decir, no es un arreglo, no es una versión sino que con ese material propones una nueva composición. Quizás en un nuevo estilo, quizás en (eh), con... Obviamente con más elementos (eh) en el formato, la armonía, lo que sea, pero la idea es que con ese material hagas una nueva composición que no sea lo que antes estaba compuesto, ¿no?. Osea que esa es la, un poco la diferencia creo. Tal vez está al medio entre una nueva composición... No es ni una composición nueva pero tampoco es un arreglo.

P: Ajá [ajá], incluso puede ser algo, un motivo muy corto el que tomaste para hacer la...

R: Si, ajá. Puedes tomar un motivo. Por eso digo, generalmente una parte reconocible [si] esa es la idea (ajá).

P: Ya, y ¿podrías decirme tal vez cómo pensaste *Juyayay*? Osea, ¿de dónde salió? [ajá] este canto y ¿cómo tú lo abordaste para hacer tu versión?

R: Ajá... Este, ese tema se recreó alrededor de un tema tradicional que es el *Juyayay* que es un canto de alegría básicamente lo que significa *Juyayay*. O como un gesto de alegría en *kichwa*. (Eh)... la idea fue... Yo había aprendido a tocar este tema de manera... Osea me aprendí, cuando estaba aprendiendo las afinaciones de Galindo, me aprendí esta melodía (eh) que después estaba recurrente en mi cabeza y que luego quise buscar una versión grabada y encontré algunas versiones grabadas, pero que no eran exactamente a la versión que yo había aprendido en este... En esta, en este proceso de la investigación cuando estaba haciendo este trabajo. Pero entonces era la que más me gustaba porque esa es la que estaba en mi casa. Esa es la que aprendí. Entonces transcribí esa que me había aprendido y no las versiones que tenía en el... Este... en la grabación, ¿no?. Entonces (eh) con esa versión hice, lo que hice es trabajar... Respetar completamente la melodía. Tiene una cosa que es un tanto asimétrica. Tiene nueve compases la melodía, ¿ya?, en vez de ocho que es lo regular. Y sobre eso comencé a indagar sobre la armonía modal sobre todo. Me parece que hay ahí cosas que citan a lo dórico, a lo aeólico también. (Eh) Creo que con esos dos, no sé... No estoy seguro, ahorita se me va si es que hay algo de otro modo pero recuerdo haber trabajado con esos dos modos y haber cogido acordes de esos dos y sobre todo enfatizar esta nota modal respecto a la melodía dada la pentafonía que tiene. Y() este nada, buscar la textura y el color sobre la armonía... Y luego lo que hicimos ya con el proyecto que grabamos eso era también, le cambiamos el *beat*, ¿no cierto? De lo que normalmente se acompaña un sanjuanito o un san pedrito, lo más tradicional y más bien tomamos así cosas de función que están un poco cercanas como al funk en cuanto a lo rítmico y al acompañamiento del bajo... Y con eso nos pusimos un poco a jugar y el resultado fue la composición que hicimos.

P: Muchas gracias.

## Transcripción de fragmentos de la Entrevista no. 3

<b>Nombre y apellido del entrevistado</b>	Teresa Shiki
<b>Función</b>	Mujer shuar, experta en medicina natural. Fundadora del Centro cultural Omaere.
<b>Fecha de la entrevista</b>	05-11-2016
<b>Lugar de la entrevista</b>	Parque etnobotánico Omaere
<b>Tiempo total de la entrevista</b>	77minutos, 64 segundos
<b>Entrevista realizada por</b>	María Isabel Acosta
<b>Observaciones</b>	Transcripción de cuatro fragmentos de la entrevista en los que Teresa habla acerca de los <i>anent</i> .
<b>Audios</b>	Los audios de los cuatro fragmentos de esta entrevista (etiquetados como Transcripción 12, 13, 14, 15) están disponibles en el CD de este trabajo o en el siguiente link:  <a href="https://drive.google.com/drive/folders/0BwQwHJFDcYAabUI6ZE5CenNERkk?usp=sharing">https://drive.google.com/drive/folders/0BwQwHJFDcYAabUI6ZE5CenNERkk?usp=sharing</a>

Códigos:

P: Pregunta que realiza el entrevistador

R: Respuesta del entrevistado

( ): Para aclaraciones contextuales; por ejemplo (risas), (ruido de autos), (expresiones no verbales como eh, mmm), palabras no entendibles.

...: Cuando el informante deja una idea inconclusa y empieza con otra.

[ ]: Cuando una segunda persona irrumpe en el orden del discurso del informante. Por ejemplo, [perfecto] [ah, ya]

\*CANTO\*: espacio en el que la entrevistada ejecuta un canto.

## TERESA SHIKI HABLANDO ACERCA DE LOS ANENT

### Fragmento 1 (Anent para Nunkui)

R: En el *anent* está como decíamos para las mujeres...

\*CANTO\*

R: Yo digo (eh) niña *Nunkui* ayúdame, tus hijos necesitan. Ellos te necesitan, por eso yo te pido las súplicas para no tener necesidades. Te pedimos a ti porque tú eres dueña de todo, ¿ya?. Entonces es es... tenga compasión, ten piedad de nosotros, ¿ya?. Es la súplica que cada vez la mamá en la huerta canta y la niña va absorbiendo todo eso. La mamá canta y la niña () como que va construyendo todo eso. Entonces, por eso es que nosotros aprendimos, este, el *anent*. Para nosotros es muy sagrado.

### Fragmento 2 (Anent del bosque)

R: Cuando () nos vamos en el bosque hacemos el *anent*. Por donde tú vas a caminar siempre nos viene... () el armonía del bosque, ¿ya?. Por ejemplo, si yo voy a caminar donde hay muchos, muchas *ungurahuas*, muchos árboles de *ungurahua*. Si yo voy a caminar donde hay muchos árboles grandes como decimos *kamush*, podemos decir otro *tangam*. Tantos árboles que es... Entonces según eso se escoge el *anent*, ¿ya?. Es en el camino para que no le muerda la culebra, para que no le pase ninguna desgracia, para todo estas cosas (). Por ejemplo, el *anent* cuando tu vas a caminar por un bosque, bosque denso donde hay muchas fallas:

\*CANTO\*

R: Animándoles. Vamos, vamos. Así voy cantando. Vamos con armonía, con ánimo. Que está bueno el tiempo, el día. Vamos. Hay que trabajar. Entonces esa es la armonía que siempre está nombrando el bosque. Siempre estamos (eh) dando gracias a la madre naturaleza.

### Fragmento 3 (Anent de celebración de la cosecha)

R: Entonces así hay fiestas que realmente los *shuar*... Se pueden hacer fiestas en el *anent*. Hay una fiesta armónica de toda la familia cuando ya tiene una buena cosecha. ¿Qué vamos a hacer con tanta yuca, no? Hay que hacer una fiesta. Hay que invitar a la gente. Entonces ahí viene toda la gente, quiere participar ahí. Las mujeres hacen toda la chicha. Otros van de cacería, traen carne, traen pescado. Vamos a hacer una fiesta grande para compartir con todos. Entonces ahí la fiesta se levanta cuando el hermano o la hermana, o entre hermanos se levantan a bailar entre los hermanos. Abriendo, abriendo la fiesta. El uno canta una canción y el otro hermano le canta la can... Osea, se

dan... Tú le dedicas una canción a tu hermano y tu hermano también te da (). Las mujeres son las actoras para la canción. Hacer. Entonces hay un canto que dice (eh) que, que tu puedes. Osea, tú tienes que ir... Si tú te vas de una fiesta, tu vas a abrir la fiesta, ¿ya? (eh) los hermanos ya tienen que saber qué canción le va a dedicar a la hermano y el otro igual. Entonces para abrir la fiesta, es que los mayores tiene que:

\*CANTO\*

R: Se dan la vuelta. Entonces dice: (eh) hermano, hermana hoy estamos aquí presentes. ¿Qué pasará con el tiempo? Pensamos, porque el *shuar* siempre está pendiente de la muerte. No porque tiene miedo a la muerte, no. Mas bien acepta la muerte. Por eso trata de estar en armonía con la familia, con los hermanos.

#### **Fragmento 4 (Anent para entender la muerte)**

R: Eso. Cuando el hijo le hace el *anent*, cuando un padre. Digamos, cuando un joven, un niño es huérfano perdió su padre. El *anent* es: ¿dónde está mi padre?. Le pide explicación a su madre porque realmente no tuvo razón... Cómo es la muerte y por qué murió, cuáles fueron las razones de que su papá esté muerto y él crece huérfano, ¿ya?. Entonces es este:

\*CANTO\*

R: Siempre suelen (eh) hacer el *anent*, es con súplicas. ¿Dónde está mi padre?, ¿qué pasó mi padre?. Madre yo necesito una explicación de la muerte, dice: enséñame. Yo quiero entender por qué tiene que ser así la muerte. Es que un niño siempre va a necesitar que la madre le enseñe. Entonces todo es enseñar que así es la naturaleza, la muerte todos vamos a ir a la muerte. Somos de la muerte, nacimos con la muerte y todo va a quedar. Nuestros recuerdos serán los recuerdos cuando sale la luna, cuando está de tiempo, cuando ya es como una estación, ¿ya?. Nosotros quedamos con los recuerdos. Todos vemos salir la luna, tierna o luna que después va a seguir madurando, madurando y va a llegar a ocultar.