



ESCUELA DE MÚSICA

EL CORAL UN PUENTE ENTRE ETNIAS: ANALISIS DE TRES OBRAS
DEL ALBUM STABAT MATER DE KARL JENKINS, APLICADO A LA
COMPOSICION DE TRES OBRAS ESCRITAS EN HUAORANI, EN
FORMATO A CUATRO VOCES Y PIANO.

AUTOR

DAVID ANDRÉS PANCHI NIETO

AÑO

2018



ESCUELA DE MÚSICA

EL CORAL UN PUENTE ENTRE ETNIAS: ANALISIS DE TRES OBRAS DEL
ALBUM STABAT MATER DE KARL JENKINS, APLICADO A LA
COMPOSICION DE TRES OBRAS ESCRITAS EN HUAORANI, EN FORMATO
A CUATRO VOCES Y PIANO.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con
especialización en composición popular.

Profesora Guía

Jonathan Andrade

Autor

David Andrés Panchi Nieto

Año

2018

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido el trabajo, El coral un puente entre etnias análisis de tres obras del álbum Stabat Mater del compositor Karl Jenkins, aplicado a la composición de tres obras escritas en huaorani, en formato a cuatro voces y piano. A través de reuniones periódicas con el estudiante David Andrés Panchi Nieto, 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”

Jonathan Xavier Andrade Yanez

Ci: 1719814830

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado el trabajo, El coral un puente entre etnias análisis de tres obras del álbum Stabat Mater del compositor Karl Jenkins, aplicado a la composición de tres obras escritas en huaorani, en formato a cuatro voces y piano, del estudiante David Andrés Panchi Nieto en el semestre 2018-01, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Lenin Guillermo Estrella Arauz

CI: 1711933695

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro(amos) que este trabajo es original, de mi (nuestra) 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.”

David Andrés Panchi Nieto

CI: 1718897213

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas que he logrado conocer en todo este enriquecedor proceso. Maestros, familia y amigos que han estado ayudándome en todo sentido.

DEDICATORIA

Dedico a mi madre Patricia Nieto, toda mi familia y a los maestros por siempre alentarme de todas las formas, a que nunca deje de apostar a las cosas bellas.

RESUMEN

El presente trabajo se enfoca en la elaboración de un portafolio, en el cual, se encontrará la composición de tres temas en lengua wuao, esto en un formato de cuatro voces y piano.

En este escrito se analizan dos mundos musicales, por un lado los principales cantos de la comunidad wuaorani ubicada en la amazonía ecuatoriana. Por otro, tres obras del compositor Karl Jenkins de su álbum *Stabat Mater* nacido en Gales el 17 de febrero de 1944 considerado como uno de los referentes en la música contemporánea que se ha destacado por usar como base, la clásica música con sonidos vocales y percusión étnica.

En cuanto al análisis, para las obras de Jenkins se hace un análisis de microforma, macroforma, análisis musical en base a la música popular de Alejandro Martínez y por último, el análisis de la forma en base a William Caplin. A los cantos wuao se hace el análisis de la microforma de transcripciones de la publicación *Duranibai* del musicólogo Juan Carlos Franco, además de un tratamiento del texto, esto ubicado en los anexos.

Finalmente, para la composición se usará el resultado de los análisis antes mencionados, adentrando las principales melodías de los cantos wuao en las diferentes tendencias compositivas de las tres obras elegidas de Jenkins. Las tres composiciones están relacionadas con las principales actividades en la comunidad tales como: La necesidad de paz, la caza y el cuidado de los niños específicamente.

ABSTRACT

The present assignment focuses on the preparation of a portfolio, in which, the composition of three themes in the wuao language will be established, this is a four-fold format and piano.

In this paper two musical worlds are analyzed, on the one hand the main chants of the Wuaorani community located in the Ecuadorian Amazon. On the other hand, three works of the composer Karl Jenkins (born in Wales on February 17, 1944) from his album *Stabat Mater* considered one of the references in contemporary music that has stood out for using as a base, classical music with vocal sounds and ethnic percussion.

As for the analysis, in terms of wuao chants, the micro-form analysis of transcriptions is done based on the *Duranibai* publication of the musicologist Juan Carlos Franco, as well as a treatment of the text, this located in the annexes. On the other hand, for the works of Jenkins an analysis of micro-form, macro-form, musical analysis is made based on the popular music of Alejandro Martínez and finally, the analysis of the form based on William Caplin.

Finally, for the composition, the result of the above-mentioned analyzes will be used, introducing the main melodies of the Wuao songs in the different compositional tendencies of the three works chosen by Jenkins. The three compositions are related to the main activities in the community with the main activities in the community such as: The need for peace, hunting and the care of children specifically.

INDICE

Introducción.....	1
1 Capítulo 1: El canto coral y los cantos wuao.	3
1.1 Generalidades del Canto Coral.....	3
1.2 Reseña Histórica del Canto Coral:.....	7
1.3 Karl Jenkins.	9
1.3.1 Stabat Mater	9
1.4 La comunidad Wuaorani	10
1.4.1 Características Generales:	10
1.4.2 Características Musicales de la comunidad Waorani:	11
1.5 Descripción etnomusicológica de cantos de la comunidad <i>Wuaorani</i> .14	
1.5.1 Kayawé.....	14
1.5.2 Nono Kaipe bai.	14
1.5.3 Ome Beye.....	14
1.5.4 Wiyenga beye amitamini.....	14
1.5.5 Tenongi beye.	15
1.5.6 Gorongame meñente kengi.	15
1.5.7 Yaeyae beye.....	15
1.5.8 Kewene nan ked ante bidi impa.....	15
1.5.9 Toki beye Wodongate ang.....	15
1.5.10 Yaeyae beye angi.....	16
1.5.11 Gaa tee monamai animo inte angi.....	16
1.5.12 Gui bii okye inte angi.	16

1.5.13	Tote Angi.....	16
1.5.14	Guidinani inanite wenonani andobai nano guidinani inanite tenongimo. ..	16
1.5.15	Oinga dikminte angi.....	16
1.5.16	Dodani tono nani wenongai.....	17
1.5.17	Boto wenga nano weni mai ante anobai ante kebai mopa.	17

2	Capítulo 2: Análisis de temas de K. Jenkins y cantos wuao.....	18
2.1	El análisis formal de la música Popular (Alejandro Martínez).	19
2.2	El análisis de la microforma de Escuchar y Escribir música popular de Guillo Espel.....	19
2.3	Análisis de la forma en base a William Caplin.	20
2.3.1	Cantus Lacrimosus.....	21
2.3.2	And the Mother Did Weep	28
2.3.3	Ave Verum.....	32
2.3.4	Conclusiones del análisis formal.....	36
2.3.5	Análisis de forma de Cantus Lacrimosus.....	37
2.3.6	Análisis de la forma de And The Mother did Weep.....	38
2.3.7	Análisis de la forma de Ave Verum.....	39
2.3.8	Conclusiones del análisis de forma.	40
2.4	Análisis de microforma de los canticos wuao:.....	41
2.4.1	Kayawe.....	41
2.4.2	Nono Kaipe bai.	42

2.4.3	Ome Beye.....	42
2.4.4	Wiyenga beye amitamini.....	43
2.4.5	Tenongi beye.....	43
2.4.6	Gorongame meñente kengi.	44
2.4.7	Yaeyae beye.....	44
2.4.8	Kewene nan ked ante bidi impa.....	45
2.4.9	Toki beye Wodongate ang.....	45
2.4.10	Yaeyae beye angi.....	46
2.4.11	Gaa tee monamai animo inte angi.....	46
2.4.12	Gui bii okye inte angi.	47
2.4.13	Tote Angi.....	47
2.4.14	Guidinani inanite wenonani andobai nano guidinani inanite tenongimo.	48
2.4.15	Oinga dikminte angi.....	48
2.4.16	Dodani tono nani wenongai.	49
2.4.17	Boto wenga nano weni mai ante anobai ante kebai mopa.	49
2.4.18	Conclusiones las melodías de los canticos wuao.....	50
3	Capítulo 3: Composiciones.....	51
3.1	<i>Huangana</i>	52
3.2	<i>Oropéndola</i>	55
3.3	<i>Wakiwingi</i>	58
3.4	Composiciones. Audios y Partituras.....	61
3.5	Conclusiones y recomendaciones.....	61

REFERENCIAS..... 62

ANEXOS 63

Introducción

En este trabajo se pretende demostrar que mediante los análisis de tres temas del compositor Karl Jenkins del álbum *Stabat Mater* y de los principales cantos wuaorani, publicados por Juan Carlos Franco, es posible llegar al punto de la recreación de tres obras, jugando con las herramientas musicales de los dos sujetos de estudio escogidos. Además, no se ha registrado la existencia de que se ha desarrollado trabajo alguno en el que use en un coral esta lengua nativa. Es así que se convierte en un aporte al repertorio coral ecuatoriano puesto que permite la trascendencia por medio de este formato musical con los principales cantos de esta comunidad.

El enfoque de esta investigación está ligado a la correlación de los diferentes lenguajes nativos que conviven en el Ecuador, similar a lo propuesto por el objeto de estudio - Karl Jenkins- dentro sus composiciones. Es así que, se analiza las herramientas compositivas, adentrándose en el uso tanto de motivos melódicos como en el uso de recursos armónicos, tomando como referencia tres obras del álbum *Stabat Mater* lanzado en el año 2008.

De esta manera se comienza en el capítulo uno describiendo las generalidades acerca del canto coral, comenzando con los orígenes de este formato y como ha ido desarrollándose hasta llegar al compositor escogido. Además, se describe brevemente las características de la comunidad wuaorani, específicamente de las musicales, para finalizar indicando parte de las transcripciones que se usarán como herramientas al momento de la composición.

En el capítulo dos tendremos un análisis netamente musical. Donde se analiza los cantos de la comunidad Wuaorani con el objetivo usarlos como un recurso compositivo. Además, se analizarán tres obras del álbum *Stabat Mater* de Karl Jenkins siendo estas: *Ave Verum*, *And the Mother did Weep* y *Cantus Lacrimosus*, con el objetivo de ver claramente las tendencias compositivas para así usarlas en las composiciones finales.

Finalmente, en el capítulo tres se hace una descripción de cada tema, específicamente de su sentido, su significado y que característica cultural usa de la comunidad. Posteriormente se detalla la estructura de cada obra, tomando en cuenta movimientos armónicos, sus respectivas tonalidades, métricas, etc. Para que al final detalle gráficamente los recursos usados de las compases de Jenkins en este trabajo. Plasmando esto en un fonograma.

Lo que motiva a realizar este trabajo es que en este último año se ha estado involucrado en esta actividad musical, acompañando a coros universitarios, amateurs y el de la Fundación Teatro Bolívar incursionando en varias presentaciones y festivales, y de ahí la motivación para hacer esta investigación. Finalmente, en el capítulo 3 describiré el proceso compositivo que se hizo en cada una de las composiciones

1 Capítulo 1: El canto coral y los cantos wuaos.

Dentro de este capítulo se detalla brevemente el origen del formato del canto coral, contando con algunas definiciones y conceptos que detallan la estética del canto coral y por ende el de este trabajo, llegando hasta Karl Jenkins, es decir los distintos compositores que aparecen es su contexto. Se detalla además las tesituras en las que generalmente se escribe para cada una de las voces. Posteriormente se hace referencia específicamente a la comunidad wuaorani detallando la importancia del canto para los miembros de ésta comunidad. Se usa como una importantísima referencia la publicación discográfica *Duranibai* de Juan Carlos Franco publicado en Quito – Ecuador en el año 2002, en la que describe puntualmente el contexto y la intensidad con la que cantan.

1.1 Generalidades del Canto Coral.

El canto coral es un conjunto de cantantes que interpretan melodías, y estas no siempre son al unísono. El inglés parece ser el único idioma en el que perpetúa una distinción útil entre los términos *Choir* y *Chorus*. Este último se usa comúnmente para denotar grupos grandes de cantantes, especialmente de aficionados entusiastas, pero también de profesionales en el teatro y la ópera. *Choir* se aplica mayormente a grupos más pequeños de cantantes: Grupos de iglesia y conjuntos pequeños de expertos, formados por profesionales y llamados en inglés *chamber choirs* (coros de cámara). Adicionalmente, el término *consort of voices* (ensamble de voces comenzó a utilizarse a mediados del siglo XX para denotar un coro especializado formado para cantar (Latham, 2008, p. 387).

El *Chorus* o coro, está compuesto generalmente por cuatro tipos de voces soprano, contralto, tenor, bajo y generalmente acompañado por un instrumento. Además de llamarlo formato coral antiguamente se le atribuye el nombre de “ronda” dado que es uno de los formatos más antiguos, este se remonta a los principios de la cultura griega, y es de allí el origen de su nombre. Ha logrado

plasmarse en todo tipo de culturas y etnias a lo largo de la historia en el mundo. Su auge se evidencia en el siglo XX, donde además de adaptarlo a orquestas, surgen nombres de compositores contemporáneos como: Thomas Jenefelt, Robert Shaw y Karl Jenkins (Latham, 2008, p.282).

Existen conceptos a considerar en el canto coral. El timbre, por ejemplo, es la calidad sonora característica de un instrumento o una voz particular, a diferencia de su registro o altura. El timbre es lo que distingue el sonido de un violín del de una flauta, incluso tocando la misma nota. De la misma manera, el timbre de voz de un niño soprano es distinto de una soprano femenina (Latham, 2008, p. 1510).

Otro de los conceptos a tener en cuenta es la altura, según el diccionario de Latham ésta, es la dimensión espacial del sonido musical que indica su calidad aguda o grave. Está íntimamente relacionado con la frecuencia, es decir, el número de vibraciones por segundo. Esto nos ayudará a determinar la estética de este trabajo.

La necesidad de cantar, es una característica inherente en todos los individuos y las culturas, ha sido desarrollada en la música occidental mediante técnicas especiales para extender el rango vocal, crear matices dinámicos extremos y producir variaciones contrastantes con la voz, esta será una de las herramientas importantes en la composición (Latham, 2008, p.282).

Algunos términos técnicos de las voces mixtas hacen referencia a la clasificación de las voces en jóvenes o adultos de ambos sexos. Las voces se dividen en agudas y graves, denominándose como sopranos y contraltos para las voces femeninas además de tenores y bajos para las voces masculinas, además existen voces intermedias llamadas *mezzosoprano* y el barítono.

A continuación, se explicará a detalle el uso de cada una de las voces, con su respectivo registro y sus principales características.

Soprano: estas voces tienen la facultad de abarcar sonidos agudos, lo que quiere decir que pueden alcanzar fácilmente las notas altas. Una importante característica es que, en este registro, el color o timbre es claro. A pesar de

que existan voces que compartan colores oscuros, la tesitura no constituye esquemas rígidos sino más bien de comodidad.

La voz femenina más aguda (o la voz masculina artificial más aguda) con un registro aproximado de *Si* a *Do*”, aunque la voz soprano más aguda puede alcanzar hasta una *fa*”. La palabra deriva del latín *superius*, término común para la voz más aguda en la música polifónica del siglo XV. Es un instrumento agudo de la familia instrumental con registro más grave que el sopranino y más agudo que el alto o contralto (Latham, 2008, p. 1438)



Figura 1. Tesitura de soprano. Tomado del libro Director de coro de Nardi,

La cuerda de contralto, por otro lado, posee una tesitura que tiende ir hacia lo grave. Su timbre es relativamente redondo y oscuro, generalmente suele presentar dificultades en el Do cuatro. Así que por lo general se tiende a tener voces que además de tener un timbre de soprano, puede alcanzar ciertas notas de contralto, lo que facilita la diversificación en esta cuerda.

La voz femenina más grave, con un rango aproximado desde *sol* hasta *Sol*”. Se caracteriza por una cualidad sonora oscura y rica. En el siglo XIX y principios del XX, la mayoría de las cantantes eran descritas ya fuera como soprano o contralto, pero a partir de la mitad del siglo XX, la mayoría de las cantantes eran descritas ya fuera como soprano o contralto, pero a partir de la mitad del siglo XX creció el uso del término mezzosoprano para las voces femeninas graves, a medida que la verdadera contralto profunda se hizo más y más escasa (Latham, 2008, p. 370).



Figura 2. Tesitura de contralto. Tomado del libro Director de coro de Nardi, 2006, p. 25.

La cuerda de los tenores, suena clara con tendencia hacia el agudo. Los sonidos como el sol tres y la tres lo cantan sin gran esfuerzo. En ciertos casos encontramos voces con un timbre joven lo que se debe tener en cuenta que posiblemente este cantante este en un cambio de voz, esta situación puede ser pasajera por lo que con el tiempo se estabilizará mejor. En la práctica se hace a veces difícil definir a que voz pertenece el cantante, puesto que depende mucho de la madurez y de la edad para poder llegar a definir en qué color de voz y en que tesitura se siente cómoda.

La voz masculina más aguda dentro de la emisión normal de la voz con un rango que abarca aproximadamente la nota *do* (conocida como *do* tenor) a la nota *si'*; las voces refinadas, con la preparación indicada, pueden alcanzar un *do o reb*. Reservada para papeles menores o cómicos en la ópera del siglo XVII, la voz tenor emergió a plano protagonista en la ópera romántica (Latham, 2008, p. 1501).

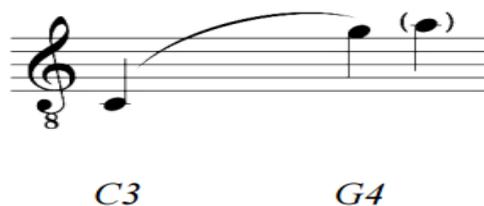


Figura 3. Tesitura de tenor. Tomado del libro Director de coro de Nardi,

La cuerda del bajo se caracteriza por su marcado timbre oscuro y una tesitura desde un *do* hasta un *sol*, y en el caso de bajos profundos hasta un *re* o *re b*. A partir del *do* tres comienzan a tener dificultades con el ataque del sonido en el cambio de registro.

La voz masculina más grave, con un rango aproximado de *Mi* a *fa'*. La calidad de una voz de bajo puede variar mucho. En el siglo XIX, la voz de bajo se usaba ya sea para los villanos o para reyes y otras figuras de autoridad. El bajo – barítono tiene un rango superior más amplio, pero conserva la cualidad de bajo en las notas inferiores (Latham, 2008, p. 138).



Figura 4. Tesitura de bajo. Tomado del libro Director de coro de Nardi,

1.2 Reseña Histórica del Canto Coral:

Dentro de la historia, al canto coral se lo suele atribuir sus inicios a la Edad Media en el que se destaca al Canto Gregoriano, música que fue hecha para los ritos de la iglesia católica. Se caracterizaba por ser música sin acompañamiento musical, cantos al unísono, únicamente los hombres podían cantarla, por lo que las mujeres no tenían derecho a participar en los ritos de la iglesia (Fernández, 2017, p.51)

Posteriormente y ya en el Renacimiento, donde se destacan formas musicales tales como: La misa y el motete. De esta etapa se destacan algunos compositores como el español Tomás Luis de Victoria con 44 motetes y 20 misas. Juan del Encina por otro lado, español de nacimiento hace música simple con carácter popular. Y finalmente Giovanni Pierluigi da Palestrina cantaba en el coro de la capilla de su ciudad posteriormente fue organista y director de este mismo coro. Su música se caracterizaba por ser serena y llena de espiritualidad, particularmente Palestrina no formaba parte de su familia, era llamado así por ser de la ciudad de Palestrina (Fernández, 2017, p. 87)

En su momento, la voz fue en su momento un instrumento al que se quería llegar, en el Renacimiento, gracias a la visión de la Iglesia, se consideraba a la voz como la perfección misma, y se comenzó a desarrollar instrumentos que puedan emular sus características. Por ejemplo, la flauta barroca o flauta moderna emulaba el sonido vocal de un niño soprano (Barker, 2012, p. 27 - 28).

Más adelante en el periodo del Barroco, este formato musical iba a seguir evolucionando, y es que en los años 1600 hasta aproximadamente 1750, y es que la polifonía y el contrapunto seguían como tendencias para la composición, es así que se comienza a escribir para otros instrumentos que puedan acompañar una melodía. Era el inicio de la ópera. En este periodo se destaca Claudio Monteverdi puesto que compone la primera gran ópera en la historia la Fábula de Orfeo, este se inicia como maestro de capilla (Fernández, 2017, p. 92).

Posteriormente el periodo donde el canto coral iba a seguir desarrollándose es el clasicismo en el que se lo considera desde 1770, donde musicalmente la estética que imperaba era fruto del pensamiento grecorromano, la sencillez y la belleza. En este periodo es muy común el aparecimiento de orquestas y solistas, entre ellos los cantantes. El compositor más referencial de este periodo es el austriaco W.A. Mozar (Fernández, 2017, p. 133).

Ya en el romanticismo, la primera mitad del siglo XIX en el año de 1815, los músicos dejaron a los mecenas para independizarse y dar a luz obras significantes. Es en este periodo que el canto se ve envuelto por el belcanto en el que la técnica de la voz se potenciada, puesto que se comienzan a desarrollar aspectos como la coloratura, el trino, el legato, etc. Compositores importantes en este periodo son: Rossini y Bellini (Fernández, 2017, p. 155)

Más adelante y ya en el Nacionalismo y como su nombre lo indica es rescatar la música popular de cada región poniendo como característica alguna idea musical propia. Y aunque la opera sigue estando en boga, compositores como el Grupo de los Cinco: Mili Balákirev, Cesar Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y Aleksandr Borodín, darán el puntillazo inicial a este período (Fernández, 2017, p. 201).

Finalmente, y ya en el siglo XX y XXI tendencias como el expresionismo darán paso a compositores como Schoenberg, Stravinsky, Bartok, etc. Revolucionarían las tendencias compositivas y es sobre el siglo XXI que aparece uno de los compositores que protagonizan esta etapa y uno de ellos es Karl Jenkins (Fernández, 2017, p. 233).

1.3 Karl Jenkins.

Karl Jenkins escribe para un amplio rango de experiencia y entrenamiento musical, después de haber contado con una educación clásica en la universidad de Cardiff, Gales y la Real Academia de música de Londres. Trabajó con Soft Machine y Ronnie Scott, entre otros (Jenkins, *Stabat Mater*, 2008, p.131).

Sus proyectos *Adiemus* constantemente han gozado de un éxito global con 15 premios de oro y de plata. *The Armed Man: A mass of peace* ha sido ejecutado por miles alrededor del mundo. Karl ha recibido comisiones por el Royal Ballet; Bryn Terfel, *Prince of Whales*, London Symphonmy Orchestra, Evelyn Gelnnie y Leslie Garret (Jenkins, *Stabat Mater*, 2008, p.131).

En 2004 entró al Salón de la Fama de Clasicc FM's como número 8. Ha estado en el Top Ten en el 2005 y 2006, en la posición más alta para un compositor vivo. Fue galardonado con OBE (Orden del Imperio Británico) en 2005 por servicios a la música británica y se le dio un doctorado en la Universidad de Gales en 2006 (Jenkins, *Stabat Mater*, 2008, p.131).

Dentro de la contemporaneidad Jenkins presenta el álbum *Stabat Mater* uno de sus álbumes más representativos. En este trabajo, incorpora varias lenguas como el inglés, latín, griego, y el arameo. Es un álbum reconocido porque utiliza música tradicional orquestada y progresiones armónicas convencionales, a menudo relacionadas con las prácticas barrocas. Sin embargo, la propuesta tiene una sensación clara de *pop*, sobre todo en su gran despliegue en la sección de percusión (Edins, 2012, párr. 1).

1.3.1 *Stabat Mater*

Es el nombre del álbum de donde se han extraído las tres obras más destacadas de Jenkins para ponerlas en análisis. A continuación, se hará detalle de las características del álbum.

Stabat Mater es un álbum que consta de 12 temas que hacen referencia al nombre del Álbum. *Stabat Mater* es la abreviatura del inicio de la oración *Stabat Mater Dolorosa*, que quiere decir La Madre Dolorosa estaba de pie, esta

oración reflexiona acerca del sufrimiento de María al ver a su hijo en la cruz (Jenkins, *Stabat Mater*, 2008, p.132).

Stabat mater es un poema Romano Católico del siglo XIII, atribuido a Jacopone da Todi. Su título es la abreviación de la primera línea, *Stabat Mater Dolorosa*, este texto, es uno de los más poderosos poemas medievales, medita sobre el sufrimiento de María, la madre de Jesús, durante su crucifixión. Por ejemplo, *And The mother did weep*, está compuesto por una sola línea cantada en inglés, hebreo, latín, griego y Arameo, haciendo alusión a este poema. (Jenkins, *Stabat Mater*, 2008, p.131).

La orquestación es para voces y orquesta sinfónica moderna además de usa instrumentos ancestrales y donde usa modos del medio oeste, percusión como: el *Darabuca* (instrumento de mano), el *Riq* (tambor pequeño) y el *Mey* (instrumento de viento madera), todo esto con armonías del oeste, escalas o modos *Hijaz* y *Boyati*. Cabe destacar que para este trabajo nada más se usará las voces y el piano. El trabajo de Jenkins fue grabado por EMI classics, ejecutado por la Orquesta Filarmonica y Coro Real de Liverpool, el coro EMO de Helsinki, con dos solistas (Jenkins, *Stabat Mater*, 2008, p.131).

1.4 La comunidad Wuaorani

1.4.1 Características Generales:

La comunidad *wuaorani* se encuentra ubicada entre el Río Curaray y el Río Napo, cerca de 80 kilómetros al sur de Dureno, en el centro norte de la región amazónica ecuatoriana, en la que coinciden la provincia de Orellana, Pastaza y Napo. Con una población de aproximadamente de 2.416 habitantes, representa una de las comunidades antiguas aun vivas.

Wuaorani significa “seres humanos”. Es el nombre de uno de los grupos étnicos que viven en la Amazonía ecuatoriana. Fueron conocidos con el término peyorativo “awka”, palabra kichwa cuyo significado es “salvaje” o “bárbaro”, haciendo referencia al comportamiento guerrero de esta etnia. Se consideró que su población es de 1.500 personas aproximadamente, distribuidos en distintos asentamientos (Franco, 2002, p. 4).

1.4.2 Características Musicales de la comunidad Waorani:

Cantar es un aspecto importante en la vida de los Waorani. Es parte importante de su cosmovisión, puesto que expresa el sentido sagrado del ritual y de los mitos en las celebraciones referentes a eventos comunitarios como la guerra, o sucesos importantes (rituales de paso) como la muerte, entre otros. Pero también es el escenario de las actividades cotidianas como la cacería, la pesca, las labores agrícolas, la preparación de la comida y el cuidado de los niños que está acompañado de hombres y mujeres (Franco, 2002, p. 14).

Una de las ocasiones más importantes para la interpretación de los cantos constituye las *Fiestas de abundancia*, denominadas así por el excesivo consumo colectivo de bebida-comida de yuca y plátano. Otra de las celebraciones más importantes que ellos tienen, es cuando construyen o reparan una casa. En la figura cinco como muestra, un fragmento de la melodía usada para estas fiestas (Franco, 2002, p. 16).



Figura 5. Extracto de cantico Wuao.

En este pueblo, el canto individual y colectivo de niños y adultos ocurre mientras se realizan las actividades diarias. El canto es permanente en su día a día: cantan generalmente en voz alta, casi todas las noches y al amanecer, al inicio y término de las jornadas de cacería, en especial cuando estas han tenido resultados positivos. En la figura seis, un fragmento de la melodía usada para esta actividad (Franco, 2002, p. 10).



Figura 6. Extracto de cantico Wuao.

La música waorani el canto vocal es predominante. Los datos etnográficos y la información de campo revelan la existencia de un solo instrumento musical: se trata de un tipo de flauta de caña similar al *jetú* de los *secoya*, pero más delgada, denominada *uñacare*. Se sabe que hoy en día no se utiliza ningún instrumento musical. Aunque antes, se usaba una larga flauta de bambú y varios tipos de flautas pequeñas durante las fiestas. A continuación, un fragmento de la melodía usada para las fiestas (Pareja, 2005, p. 165).



Figura 7. Extracto de cantico Wuao

En 1971 el naturalista alemán Erwin Patzlet relata sus experiencias vividas sobre los cantos y música *wao*. Él dice que los *waorani* cantan bastante bien, unas veces toda la noche y en otras durante varios días. En las fiestas se emocionan bastante y exteriorizan todo lo que llevan dentro. También suelen cantar antes de salir a la cacería o cuando van a la guerra. Cuando cantan tienen que contar el hecho, con un ritmo y tono de melodías repetitivas y muy parecidas (Pacari, 2005, p. 128).

Los *wuaorani* usan un instrumento de viento, ejecutando como flauta de pan que tienen una sola caña gruesa y sin orificios de obturación. Es de diferentes tamaños y la variedad sonora se consigue justamente por el número de ellos y su diferencia de alturas. Mientras cada individuo toca un canuto, con lo cual se consigue diversidad rítmica, melódica y armónica. Lo que se pretende demostrar con esta exposición de ejemplos son algunos de los principios en los que se basa la música *waorani* (Pacari, 2005, p. 128).

Es importante ubicar el sistema de creencias religiosas *waorani*, que se ligan al entorno en el que habitan, la selva. Por lo que tienen como entidades sagradas a animales propios de este lugar el jaguar, el venado, la boa, entre otros. A la

deidad más importante creadora del universo le llaman *Waenoni* o *Huinuni* y al dios de la muerte y el mal, *Wenae*.

Sus cantos relatan la vida presente y pasada, en sus bailes tradicionales existe una diferenciación de género, es decir, hay bailes solo para hombres o exclusivamente para mujeres. Las fiestas están en función de los excedentes que tuviere la producción agrícola, la pesca o la cacería (Pacari, 2005, p. 127).

La elaboración de la chicha (bebida típica hecha a base de tubérculos o granos fermentados como la yuca o el maíz) es un evento cultural milenario, porque gracias a este la comunidad se reúne y se socializa. Una vez preparada se invita a la comunidad. Los convidados vienen tocando flauta y cantando. Antes de entrar a la casa pegan tres golpes: *raz, raz, raz*. Y casi siempre llegan en horas de la tarde y se quedan toda la noche. La casa está de fiesta, pero dentro de ella hay una completa oscuridad. Cuando se han colmado de la chicha, regresan a su casa al siguiente día, esto con o sin la compañía de su mujer. Hacen una fiesta similar cuando cosechan la chonta, en los meses de abril y mayo (Pacari, 2005, p. 129).

El cantico de los brujos o curanderos (autoridades de la comunidad que poseen habilidades y responsabilidades especiales que les confiere un mayor estatus dentro de la comunidad), es una invocación a las fuerzas espirituales que le han de ayudar no solamente a sanar al enfermo sino también, a conocer la persona que ha promovido el mal y los motivos que a ello le han inducido, ya que los wuaorani no creen en la enfermedad natural, es decir consideran que todas las enfermedades son causadas por brujería. Sus composiciones musicales están en modo mayor y construida por los tres únicos sonidos del acorde tónica. La melodía es austera no obstante la sencillez de los medios, y reviste cierta expresión misteriosa, a pesar de la insistencia sobre la tónica o tal vez por la misma razón (Vega, 2003, p. 27).

1.5 Descripción etnomusicológica de cantos de la comunidad *Wuaorani*:

En este punto daremos haremos un acercamiento a la realidad en su contexto social en el que los cantos a ser usados suelen ser cantados en la comunidad *Wuaorani*. Cabe destacar que nada más en uno de estos cantos se usa un instrumento de viento, por lo que predomina en esta comunidad el canto como una actividad.

1.5.1 Kayawé.

Kyawé, quiere decir lejos de la vista, este es un tema antiguo que mita el sonido del canto del ave paujil. Refiere a la cacería de las aves mientras éstas comen las frutas de los árboles. Todos los pájaros comen, de la misma manera los cazadores llevan la comida a sus familias. Se ejecuta al anochecer y en la madrugada, antes de que caiga el sol (Franco, 2002, p. 23).

1.5.2 Nono Kaipe bai.

Este canto evoca la visita entre familiares, que puede ocurrir luego de las jornadas de cacería o pesca e invitaciones a fiestas. Es un momento de reciprocidad y de integración familiar a través de cantos y relatos (Franco, 2002, p.24)

1.5.3 Ome Beye.

Canto hecho a la selva y al río Conanco. Hace remembranza al hogar de Enqueri, líder del grupo *Wuaorani* del Conanco (Franco, 2002, p.24)

1.5.4 Wiyenga beye amitamini.

Luego de bañar al niño, las madres cantan este tema a sus hijos para que se duerman. A través de la letra, se busca transmitir a los pequeños, ciertos modelos de conducta necesarios para ser líderes en sus grupos familiares locales (Franco, 2002, p.25).

1.5.5 Tenongi beye.

Durante las ceremonias festivas, cantan los hombres para recordar hazañas guerreras pasadas. Es un canto que tiene como símbolo central la lanza y recuerdo de la tradición histórica de este pueblo guerrero (Franco, 2002, p.25).

1.5.6 Gorongame meñente kengi.

Quiere decir compartamos la comida. Recuerda el tiempo de compartir los productos de la chacra y los resultados de la cacería. El canto es iniciado por las mujeres e incluye exclamaciones en las que se pide comida y se recuerda el trabajo previo de pesca, cacería o siembra de la chacra. Es el momento no solo de la cosecha, sino de disfrutar de los alimentos preparados (Franco, 2002, p. 24).

1.5.7 Yaeyae beye.

Tema que refiere al comportamiento que debe observarse en las actividades relativas a la pesca. A través de este canto, los adultos enseñan las técnicas y los secretos para el éxito de esta actividad. Es interpretado únicamente por los mayores, en las tardes y madrugadas (Franco, 2002, p.25).

1.5.8 Kewene nan ked ante bidi impa.

Canto que refiere las labores diarias en la chacra: cultivo de yuca, platano y maní. Es una invocación para no se pierdan los cultivos tradicionales que han hecho posible la vida del pueblo huaorani. Las mujeres lo interpretan en las fiestas para beber yuca (“tepe bequi”) y ocasionalmente en la vida diaria (Franco, 2002, p.25).

1.5.9 Toki beye Wodongate ang.

En un ritual, los hombres muestran las intenciones de enamorar a las mujeres, al mismo tiempo que muestran su fuerza y poder. Cuando las personas que danzan han sudado, tocan la flauta que marca el momento en que los niños son abrazados para que puedan sentir el sudor de los adultos. Así aprenden a ser fuertes y se adaptarán a la vida social y el de la selva. Este ritual se celebra en época de abundancia en donde los matrimonios son frecuentes (Franco, 2002, p. 25).

1.5.10 Yaeyae beye angi.

Este canto es interpretado por las mujeres al momento en que recogen los peces de la pesca, luego repiten en diferentes momentos del día recordando el trabajo (Franco, 2002, p. 26).

1.5.11 Gaa tee monamai animo inte angi.

Es un canto guerrero. Después de cobrar venganza, el líder de guerra canta para recordar los acontecimientos que motivaron sus actos. Piensan en los actos que vendrán. Y no se alimentan puesto que vienen matando y las personas tienen una sensación de satisfacción y miedo (Franco, 2002, p. 26).

1.5.12 Gui bii okye inte angi.

Mientras los jóvenes reparten chicha a la gente, se canta esta canción, que revela los conflictos que se pueden darse en la vida matrimonial. Por ejemplo, los hombres, cuando su tarea de llevar el producto de la caza no se cumple (Franco, 2002, p. 26).

1.5.13 Tote Angi.

Este canto se lo hace en fiestas de abundancia, es aquí donde participan varios grupos familiares y se refiere a la felicidad de un hombre en su casa (Franco, 2002, p. 27).

1.5.14 Guidinani inanite wenonani andobai nano guidinani inanite tenongimo.

Es un cantico que se hace después de llegar de una guerra librada entre grupos huaorani. Se lo canta en fiestas de abundancia y ocasionalmente cunado beben chicha al amanecer (Franco, 2002, p. 27).

1.5.15 Oinga dikminte angi.

Es un canto llevado por los hombres previos al acto de la caza y luego de esta. Es una preparación material y espiritual, cuando tienen comida para varios días (Franco, 2002, p. 27).

1.5.16 Dodani tono nani wenongai.

Este canto hace referencia al movimiento de los animales y personas entre la naturaleza. Metafóricamente hablando, este hace alusión a que de la misma manera en que un pájaro se puede mover libre entre las ramas, los jóvenes se mueven así de fuerte cuando van de fiesta en fiesta, o de guerra en guerra. Termina constituyéndose como un mensaje simbólico acerca de la guerra (Franco, 2002, p. 28).

1.5.17 Boto wenga nano weni mai ante anobai ante kebai mopa.

Este es cantado en dos momentos, pues hace alusión a la muerte de un niño. El primer momento es cuando el niño muere y cuando esta muerte es vengada (Franco, 2002, p. 28).

2 Capítulo 2: Análisis de temas de K. Jenkins y cantos wuaa.

Este capítulo está vinculado completamente al análisis de los temas: *Cantus Lacrimosus*, *And the Mother did Weep* y *Ave verum* de Karl Jenkins del álbum *Stabat Mater* con el objetivo de hacer uso de sus características compositivas. Sin embargo, por razones de poder tener material específico y recursos compositivos alrededor de los rasgos de la cultura *wuaorani* hemos hecho un trabajo complementario de análisis de alguna de estas melodías.

Para lograr esto, además de hacer una escucha activa, se hace un análisis formal de las partes más importantes de los tres temas de Jenkins, en base al libro *Análisis formal de la música popular* de Alejandro Martínez en el que se destaca el uso del concepto *oración*, como una frase pequeña dentro de un todo. Este a su vez se divide en dos partes, la presentación (línea de color azul sobre el pentagrama) y la continuación (línea de color rojo sobre el pentagrama). Además de la microforma del libro *Escuchar y escribir Música popular* de Guillo Espell, en el que se analiza: Direccionalidad (flechas de color azul claro), inicio de frase (círculos de color verde claro) y fin de frase (círculos de color verde oscuro), bordadura (flecha de color rojo), y superposición (línea de color tomate).

Posteriormente se hará uso del libro *Formas Musicales* de William Caplin, con el objetivo de tener un cuadro donde se refleja la macroforma de las obras tres obras de Jenkins.

Para finalizar, usaremos el libro: *Escuchar y Escribir Música Popular* de Guillo Espell, con el que analizaremos los principales movimientos melódicos de los cantos *wuaa*, en esta sección de microforma se analizará: Inicio de frase (circulo de color verde claro) y fin de frase (círculo de color verde oscuro), intervalos y su direccionalidad (flecha de color azul).

2.1 El análisis formal de la música Popular (Alejandro Martínez).

Libro publicado el año 2012 en la Ciudad de Buenos Aires – Argentina por Alejandro Martínez. De dicho texto se usará los puntos 3 y 4, que hablan de las propiedades de la frase de presentación y de los modos de continuación respectivamente

Según Martínez las Propiedades de la Frase de Presentación es una oración que comienza a reconocerse principalmente por la repetición de material melódico; la repetición es esencial para la construcción de la forma. Tanto Schoenberg como Caplin, estipulan tres formas en las que pueden presentarse la idea básica y su repetición en la frase de presentación: A) Relación pregunta – respuesta. B) Secuenciación. C) Repetición (Martínez, 2012, p. 7).

Los Modos de Continuación y Subtipos. Se ha propuesto cuatro formas de continuación, las cuales sirven para distinguir subtipos en la forma: A) Enunciación con una tercera enunciación de la idea básica. B) Oración con continuación estructurada como “mini-oración”. C) Oración con Continuación (Martínez, 2012, p. 9 – 11).

2.2 El análisis de la microforma de Escuchar y Escribir música popular de Guillo Espel.

En cuanto a este tipo de análisis se reflejará la direccionalidad: Los inicios melódicos o las frases pueden tener distintas direcciones en su organización, y esta es una herramienta a considerar dentro del tratamiento general de la obra. La dirección puede ser: A) Ascendente: cuando el trazo melódico va predominantemente de grave hacia agudo. B) Descendente: cuando el trazo melódico va de agudo hacia grave. C) Alternada: cuando la melodía va hacia arriba y hacia abajo y se caracteriza por esa variación. D) Horizontal: cuando la melodía es predominantemente estable en notas repetitivas (Espel, 2009, PP. 52 – 53).

Además, las Alturas: según cual sea la vibración de lo sonoro accedemos a distintas alturas. En la actualidad con el sistema temperado las notas musicales se repiten en ciclos con diferentes frecuencias. Las alturas de los sonidos son

esenciales en relación con las texturas. La altura que se asigna a una melodía cualquiera es de vital importancia. Al cantar en grupo hombres y mujeres es muy común cantar una melodía, una octava arriba o debajo de la expuesta originalmente (Espel, 2009, p. 53).

En cuanto a la Interválica: Es la distinta frecuencia existente entre una nota y otra produciendo diferentes alturas. Estos pueden ser: Justos, segunda, cuarta, quinta u octava, mayor, tercera, sexta y séptima (Espel, 2009, p. 53).

Se encuentra, además: Inicio de frase: Hay tres posibilidades de comenzar una frase melódica, en forma A) Tética: cuando el inicio de la melodía aparece sobre el primer tiempo del compás de la frase. B) Anacrúsica: Cuando la melodía comienza antes del primer tiempo del compás. C) Acéfala: Cuando la melodía comienza después del primer tiempo, es decir, con un silencio. Y posteriormente en el Fin de frase: la resolución de la nota de cada frase, estas pueden ser: A) Terminación Masculina: concluye en el primer tiempo del último compás de la frase. B) Terminación femenina: Cuando la melodía concluye luego del primer tiempo (Espel, 2009, PP. 54 – 55).

2.3 Análisis de la forma en base a William Caplin.

El presente análisis pretende analizar las obras de una forma global, con la intención de que se pueda ver claramente, la información de formas, estructuras globales y generales. Tal y como explica Caplin, una de las maneras más comunes de entender la música es desde sus partes más grandes (Caplin, 2010, p. 21)

Se ubicarán las formas más grandes de los temas de Jenkins determinando el número de compases y una letra, posteriormente a esta letra se le asignará la suma de compases que componen dicha letra, demostrando gráficamente como ir desde la generalidad hasta la particularidad.

2.3.1 Cantus Lacrimosus.

With piety $\text{♩} = 64$

PIANO

p

6

mp *p*

12

mp *p* *mp* *p*

18

poco mf *p* *mp*

Figura 8. Análisis del Tema: Cantus Lacrimosus. Tomado de Jenkins, 2008, p.1.

En la introducción de la figura ocho se ve que la obra está en la tonalidad de D menor en la métrica de $\frac{3}{4}$. Comienza el piano haciendo una presentación (línea de color azul) de cinco compases, en Dm (i) los primeros tres compases, para luego cambiar al acorde de C (VII) los dos próximos, por lo que este tipo de exposición es de carácter de secuenciación. Ya en la continuación (línea de color rojo) se usa los acordes de Bb (VI), C (VII), Dm (i), C (VII), Am (v) y A (V). Esta frase con la característica de ser una oración de continuación.

En la siguiente presentación de la figura ocho, a partir del compás 11 usa los acordes de Dm (i), C (VII) y Bb (VI), siendo esta una presentación del tipo de secuenciación. En la continuación, usa cinco compases en Bb (VI), B (bVI), Dm con bajo en A, modulando en los últimos dos compases a A mayor, siendo una continuación estructurada.

Figura 9. Análisis del tema Cantus Lacrimosus – Presentación. Tomado de Jenkins, 2008, p. 2

En esta sección del tema de la figura nueve, tiene la siguiente progresión armónica: D (i), A (sus), D (i) y C (VII). La primera presentación es de tipo pregunta y respuesta. Usa el mismo motivo principal dos veces, diferenciándose por aumentar un flujo rítmico en las voces

El Inicio de frase de la figura nueve es tético, puesto que comienza en el primer tiempo del compás. La direccionalidad es alternada y cuenta con una bordadura por parte de la cuerda soprano y contralto. El fin de frase, por otro lado es de tipo femenina, ya que la melodía termina después del primer compás, aquí hace uso de una aumentación por parte de soprano, contralto y tenor diferenciándose de la frase anterior. Tiene una direccionalidad horizontal, alternada y finalmente es seguida de una descendente.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting with piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics 'dum pen-de - bat Fi - li - us.' are written below each vocal staff. The score is annotated with several green ovals highlighting specific melodic phrases in each voice part. Blue arrows indicate the direction of the melodic lines. Orange horizontal bars are placed above the Alto and Tenor staves in the second system, indicating sustained notes or chords. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Figura 10. Análisis del tema Cantus Lacrimosus – Continuación. Tomado de Jenkins, 2008, p. 2

En la continuación de la frase de la figura diez, después de exhibir el motivo principal, hace una variación rítmica por parte de la contralto, mientras que las demás voces sostienen el acorde de Eb (b9), para resolver en el F (III). Siendo esta una continuación estructurada.

El inicio de frase de la figura diez es de calidad tética ya que comienza en el primer tiempo del compás, aquí las direccionalidades de las voces son: Alternada, ascendente y descendentes. Además, la contralto termina la frase haciendo una bordadura. El fin de frase, es de tipo femenina ya que la melodía termina después del primer compás, esto por parte de todas las voces, donde el bajo y la soprano hacen una clara bordadura y la soprano y tenor usando una suspensión.

Figura 11. Análisis del tema Cantus Lacrimosus – Presentación.

Tomado de Jenkins, 2008, p. 4.

En esta presentación de la figura 11, hay un cambio de tonalidad, a Eb mayor. Las voces sostienen una misma nota en diferentes octavas, podemos decir que es un puente que nos llevará a una sección diferente. Vemos que el piano se queda en el acorde de Eb, la mayor parte del puente, variando un compás nada más un compás en Db. Podemos decir también que en esta sección la disposición de las voces es una característica de esta presentación del tipo de secuenciación.

El inicio de frase de la figura 11 es de tipo tético ya que comienza en el primer tiempo del compás. Su dirección es totalmente horizontal en esta sección. Hace uso de una clara suspensión en la tónica del acorde. Es evidente que no existe un fin de frase.

The image displays a musical score for the 'Cantus Lacrimosus'. It consists of five systems. The first four systems are vocal lines for soprano and tenor, both marked *mp* (mezzo-piano). The lyrics are 'Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa'. The vocal lines are annotated with green ovals and blue arrows indicating melodic directions: descending, horizontal, and ascending. The fifth system shows the piano accompaniment, marked *p* (piano), with a complex harmonic structure. The piano part is also annotated with green ovals and blue arrows.

Figura 12. Análisis del tema Cantus Lacrimosus – Continuación. Tomado de Jenkins, 2008, p. 4

En la continuación de la figura 12, es una sección diferente y que el motivo rítmico cambia tanto en el piano como en las voces, se extiende. En esta sección el piano delinea la siguiente armonía. Cm (vii), Gm (iii), Bbm (v), Fm (ii), C (VI). Determinando que esta continuación es de tipo estructurada.

El inicio de frase de la figura 12 es de calidad tética ya que comienza en el primer tiempo del compás. Las direccionalidades son alternadas: comienza descendiendo, luego es horizontal y asciende nuevamente. Hace uso de bordaduras por parte de la soprano y el tenor. El fin de frase es de tipo masculina ya que la melodía termina en el primer tiempo del último compás. Las direccionalidades son alternadas: ascendente, horizontal y descendente.

The image shows a musical score for 'Cantus Lacrimosus - Presentación'. It consists of four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are annotated with green circles and blue arrows. The lyrics are 'sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa,'. The piano accompaniment is at the bottom.

Figura 13. Análisis del tema Cantus Lacrimosus - Presentación. Tomado de Jenkins, 2008, p. 19

Ya en la última presentación de este tema, en la figura 13, es de tipo pregunta respuesta vemos que para preparar el final las voces están distribuidas dentro del acorde de Eb, preparando la finalización

En el inicio de frase de la figura 13 es de tipo acéfala ya que comienza después de un silencio. La direccionalidad es horizontal. En el fin de frase es femenina ya que la melodía termina después del primer compás, esto con direccionalidad horizontal.

The image shows a musical score for the Cantus Lacrimosus, specifically a continuation of a phrase. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are 'sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa.' The score is annotated with green ovals highlighting the melodic lines of each voice part. Blue arrows point to the right, indicating the horizontal directionality of the phrases. A 'rall' marking is present above the first and fifth staves. The piano accompaniment is shown at the bottom, with a 'rall' marking and a 'Cantus' label.

Figura 14. Análisis del tema Cantus Lacrimosus – Continuación.

Tomado de Jenkins, 2008, p. 19.

Finalmente, la continuación de la figura 14, la disposición de las voces sigue siendo la misma de antes, respetando además el mismo patrón rítmico, cambiando los dos últimos compases donde, apuesta por notas largas para dar finalización a la obra. La progresión armónica en esta parte es de la siguiente manera: B (#V), Ebm (i), Abm (iv), Bbm (v) y Eb (I).

En el inicio de frase de la figura 14 es de tipo acéfala ya que comienza después de un silencio. La direccionalidad es horizontal en todas las voces. El fin de frase es de tipo femenina ya que la melodía termina después del primer compás, esto con direccionalidad horizontal, ya en el final, está una suspensión en la tónica del acorde.

2.3.2 And the Mother Did Weep

The image displays a musical score for the piece 'And the Mother Did Weep'. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature is C#m (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is marked with a '9' at the beginning and a box labeled 'A' above the first measure of the vocal parts. The lyrics 'And the Mo - ther did weep,' are written under the vocal lines. Annotations include a red oval around the first measure of the Soprano line, and green ovals around the first and second measures of both the Soprano and Alto lines. Blue arrows indicate the melodic contour, showing a descending line followed by an ascending one. The piano accompaniment is marked with a piano 'p' dynamic and features a steady bass line of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

Figura 15. Análisis del tema And the Mother did Weep – Presentación.
Tomado de Jenkins, 2008, p. 58.

La presentación de la figura 15 de esta primera oración vemos el apareamiento del motivo principal (circulo color rojo) de la obra, la cual en primera instancia es cantada por la cuerda de las sopranos y contraltos. En esta parte vemos que la armonía delineada es la siguiente: C#m (i), B (VI), su tonalidad es C#m. Esta presentación es determinada como relación de pregunta y respuesta.

El inicio de frase de la figura 15 es de tipo acéfala, ya que la melodía comienza con un silencio. La direccionalidad es descendente seguida de una ascendente. El fin de frase es de tipo masculina porque la melodía termina en el primer tiempo de último compás. La direccionalidad es alternada, porque tienen en primera instancia una descendente seguida de una dirección ascendente.

The image shows a musical score for the piece 'And the Mother did Weep'. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: 'and the Mo - ther, and the Mo - ther, and the Mo - ther did weep.' The piano part is marked 'p' (piano). The score is annotated with green ovals and blue arrows highlighting specific melodic and harmonic features.

Figura 16. Análisis del tema And the Mother did Weep – Continuación.
Tomado de Jenkins, 2008, p. 58.

La continuación de la figura 16, vemos que tanto la voz del bajo como la del tenor mantienen las notas de armonía, y tanto la contralto como la soprano, tienen más movimiento rítmico y melódico. La armonía que se delinea en esta sección es la siguiente: A (VI), G#m (v), F#m (iv), G# (V). En este último acorde, tiene la particularidad de que se convierte en mayor, para dar conclusión a esta primera oración. Se deduce que esta continuación es de carácter estructurada.

El inicio de frase de la figura 16 es de tipo acéfala, ya que la melodía comienza con un silencio. La direccionalidad que encontramos aquí son: Alternada y descendente. En el fin de frase, de tipo masculina, porque la melodía termina en el primer tiempo del compás, la direccionalidad es alternada ya que son: Ascendentes y descendentes.

Figura 17. Análisis del tema And the Mother did Weep - Presentación

Tomado de Jenkins, 2008, p. 59.

En la presentación de la figura 17, vemos que el motivo principal, esa usada por la cuerda de sopranos, posteriormente, con la cuerda de contralto finalizando esta presentación, nuevamente con la exposición del motivo por segunda vez la cuerda de soprano, delineando así una superposición. Esto, mientras que la cuerda de bajo y tenor mantiene la armonía que será en este caso la siguiente: C#m (i), G#m (v), A (VI), B (VII). Finalmente, esta presentación se la puede catalogar como la de pregunta- respuesta.

En el inicio de frase de la figura 17 únicamente por parte de la soprano es de tipo acéfala, ya que la melodía comienza después de un silencio, no así con las demás cuerdas que tienen un inicio tético. La direccionalidad es: Horizontal por parte de contralto, tenor y bajo, finalmente alternada por parte de soprano. En el fin de frase, la direccionalidad por parte de soprano y contralto es alternada, esto seguido de una bordadura. Además, por parte de contralto y tenor es ascendente, esta es de tipo femenina, ya que termina después del inicio del último compás.

The image shows a musical score for the piece 'And the Mother did Weep'. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The score is annotated with green ovals and blue arrows. The green ovals highlight specific melodic phrases in the vocal parts, and the blue arrows indicate the direction of the melodic lines. The piano part is also annotated with blue arrows. The score is numbered 20 at the beginning.

Figura 18. Análisis del tema And the Mother did Weep – Continuación. Tomado de Jenkins, 2008, p. 59.

En la continuación de la figura 18, la cuerda de los tenores y los bajos usan el motivo principal, mientras que la soprano expone nuevamente el motivo delineando una superposición y la contralto mantienen notas largas para mantener la armonía dada en esta sección, la cual sería: E (III), C#m (i), B (VII), A#m (#vi), F#m (iv). Esta continuación tiene la característica de ser estructurada.

El inicio de frase de la figura 18 es de tipo tética, ya que voces comienzan en el primer tiempo del primer compás. La direccionalidad por parte de la soprano y contralto es horizontal, el bajo y tenor son alternadas. En el fin de frase, que únicamente la soprano y la contralto son de tipo masculino ya que termina en el primer tiempo del último compás, el bajo y tenor es de tipo femenina por que la melodía termina después del primer tiempo del último compás.

2.3.3 Ave Verum.

The image shows a musical score for the 'Ave Verum' section. It features two vocal parts: Soprano (Soprano) and Contralto (Alto). The lyrics are: 'A-ve ve-rum cor-pus na-tum de Ma-ri-a Vir-gi-ne.' The score is marked 'A a tempo' and 'mp'. The piano accompaniment is marked 'ALTO Solo ad lib'. The score includes a soprano line, a contralto line, and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines. The piano accompaniment is marked 'ALTO Solo ad lib'.

Figura 19. Análisis del tema Ave Verum - Presentación

Tomado de Jenkins, 2008, p. 88.

La presentación de la figura 19 es de tipo pregunta respuesta, puesto que el motivo es desarrollado en los tres primeros compases, esto con la siguiente armonía: Bb (I), Bb (I), Gm (vi), Bb (I), Bb (I). Además, el motivo principal es desarrollado únicamente por la soprano y la contralto. Una característica principal es que el desarrollo del motivo principal termina en el primer tiempo del cuatro compas, para finalmente dar un compás en silencio.

El inicio de la frase de la figura 19 es de tipo acéfala, porque las voces comienzan después de un silencio. La direccionalidad es de tipo alternada: descendente, ascendente. Con la presencia de una bordadura se termina el inicio de la frase en la cuerda de la soprano. El fin de frase es de tipo masculino, porque termina en el primer tiempo del último compás. Esto con una direccionalidad de tipo alternada: descendente y ascendente.

The image shows a musical score for the 'Ave Verum' section. It consists of three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Ve-re pas-sum, im-mo-la-tum in cru-ce pro-no-mi-ne.' The score is annotated with green ovals and blue arrows. The ovals highlight the vocal lines, and the arrows indicate the direction of the melodic lines. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves.

Figura 20. Análisis del tema Ave Verum - Continuación.

Tomado de Jenkins, 2008, PP. 88 - 89

La continuación de la figura 20 es de tipo estructurada, dado que las cuerdas masculinas desarrollan el motivo principal junto con la cuerda de soprano y contralto en unísono. Esto mientras usa esta progresión armónica: Bb (I), Gm (vi), Eb (IV), Gm (vi), Eb (IV), Bb (I). Finalmente vemos que termina el motivo, nuevamente en el primer tiempo del último compás.

El inicio de frase de la figura 20 es de tipo acéfala, porque las voces comienzan después de un silencio. La direccionalidad es de tipo alternada: descendente y ascendente. Al final del inicio de la frase hay una bordadura por parte de la soprano, contralto y tenor. En el fin de la frase es de tipo masculino porque termina en el primer tiempo del último compás. La direccionalidad es de tipo alternada: descendente y ascendente.

The image shows a musical score for the Ave Verum - Presentation. It features four vocal parts: Tutti Soprano, Tutti Alto, Tenor, and Bass, along with a piano accompaniment. The score is in G minor and 3/4 time. The vocal parts are marked with dynamics *mp* and *mf*. The lyrics are: "Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum flu - xit a - qua et san - gui - ne." The piano accompaniment is marked with *mp* and *mf*. The score is divided into two systems, with the second system starting with a section marker 'B'.

Figura 21. Análisis del tema Ave Verum -Presentación

Tomado de Jenkins, 2008, PP. 89 – 90.

La presentación de la figura 21 es de tipo repetición, puesto que expone dos motivos rítmicos los cuales los repite en diferentes alturas. Y la disposición de las voces es similar, en el inicio de cada uno de los motivos. En esta parte se puede ver esta progresión armónica: Gm (vi), Fm (v), Gm (vi), Gm (vi).

El inicio de frase de la figura 21 es de tipo tética, puesto que las voces comienzan en el primer tiempo del compás. La direccionalidad es de tipo alternada: descendente y ascendente. En el fin de frase es de tipo femenino puesto la melodía final termina después del primer tiempo del último compás. La direccionalidad es de tipo alternada: descendente y ascendente.

The image displays a musical score for the 'Ave Verum' theme. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and a piano accompaniment. The vocal staves are annotated with green ovals and red arrows, highlighting specific melodic phrases and dynamics. The lyrics are: 'Es - to no - bis prae - gus - ta - tum mor - tis in - ex - a - mi - ne.' The piano accompaniment is also annotated with green ovals and red arrows, highlighting specific rhythmic patterns and dynamics. The score is in 4/4 time and features a variety of dynamics including *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Figura 22. Análisis del tema Ave Verum – Continuación.

Tomado de Jenkins, 2008, p. 90.

La continuación de la figura 22 es de tipo estructurada, puesto que presenta nuevamente el motivo anterior (el de la figura 21), lo que le diferencia es que en el penúltimo compás hace un cambio de métrica para preparar el final de la oración, cambiando además el acorde final para dar pie al inicio de una siguiente oración.

El inicio de la frase de la figura 22 es de tipo tética, puesto que las voces comienzan en el primer tiempo del compás. La direccionalidad es de tipo alternada: descendente y ascendente. En el fin de frase es de tipo femenino puesto la melodía final termina después del primer tiempo del último compás, usa una bordadura por parte de la soprano, contralto y tenor. La direccionalidad es de tipo alternada: descendente y ascendente.

2.3.4 Conclusiones del análisis formal.

Estas conclusiones servirán para descifrar las tendencias compositivas de Jenkins en sus principales secciones de las tres obras seleccionadas. El motivo principal generalmente aparece en los primeros compases de cada obra. Se concluye que en términos generales en tanto a la presentación y continuación se caracteriza que en su mayoría prevalece la presentación de la frase el de tipo pregunta respuesta, no así con el de tipo de secuenciación y la repetición. Por otro lado, la continuación se nota que prevalece la de tipo estructurada, no así con la del tipo de tercera enunciación de la idea básica.

Los inicios de frase en términos generales son de tipo téticas, es decir que comienzan en los primeros tiempos de cada compás, no así con las de tipo acéfala y anacrúsica. Dentro de los inicios de frase vemos que prevalece la direccionalidad alternada, esto quiere decir que en su gran mayoría la direccionalidad horizontal, ascendente y descendente son las que están presentes. Además, se evidencia que hace poco uso de la bordadura.

En los finales de frase se ve que en la gran mayoría son de tipo femenino, ya que las melodías terminan después del primer tiempo del último compás. Dentro de esta frase vemos que prevalece la direccionalidad alternada, es decir que hace uso de direccionalidades horizontales, ascendentes y descendentes. Además, se ve que además prevalece el uso de borraduras y suspensiones.

2.3.5 Análisis de forma de Cantus Lacrimosus

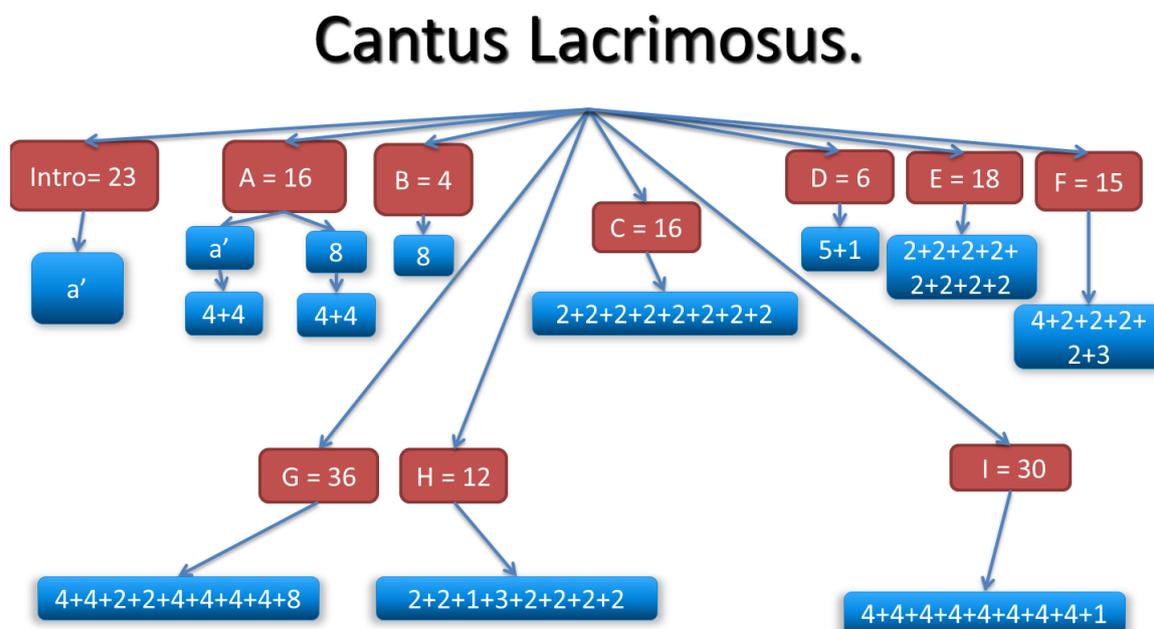


Figura 23. Análisis de la forma del tema: Cantus Lacrimosus – Karl Jenkins.

Este análisis de la forma podemos ver qué exposición de material motivico inicia en la introducción, generalmente es de carácter regular, es decir que todas las secciones contienen en sus compases números pares, y son la suma de micro oraciones pares. Únicamente la sección “f” que está compuesta de quince compases siendo la única irregular.

2.3.6 Análisis de la forma de And The Mother did Weep.

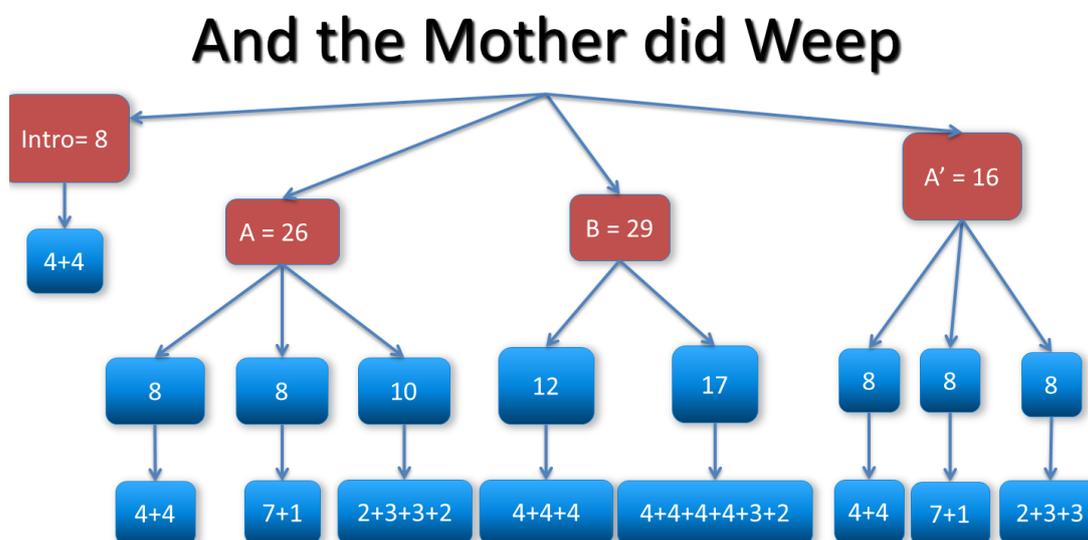


Figura 24. Análisis de la forma del tema: And the Mother did weep – Karl Jenkins

En el análisis de la forma de este tema vemos que en sus cuatro secciones una nada más es de carácter irregular en número de compases, dado que la suma de sus frases que la conforman es una suma impar, se refiere a la sección B. Las demás secciones de la obra vemos que son de carácter regular, tanto la introducción como en la A, y la A'.

2.3.7 Análisis de la forma de Ave Verum

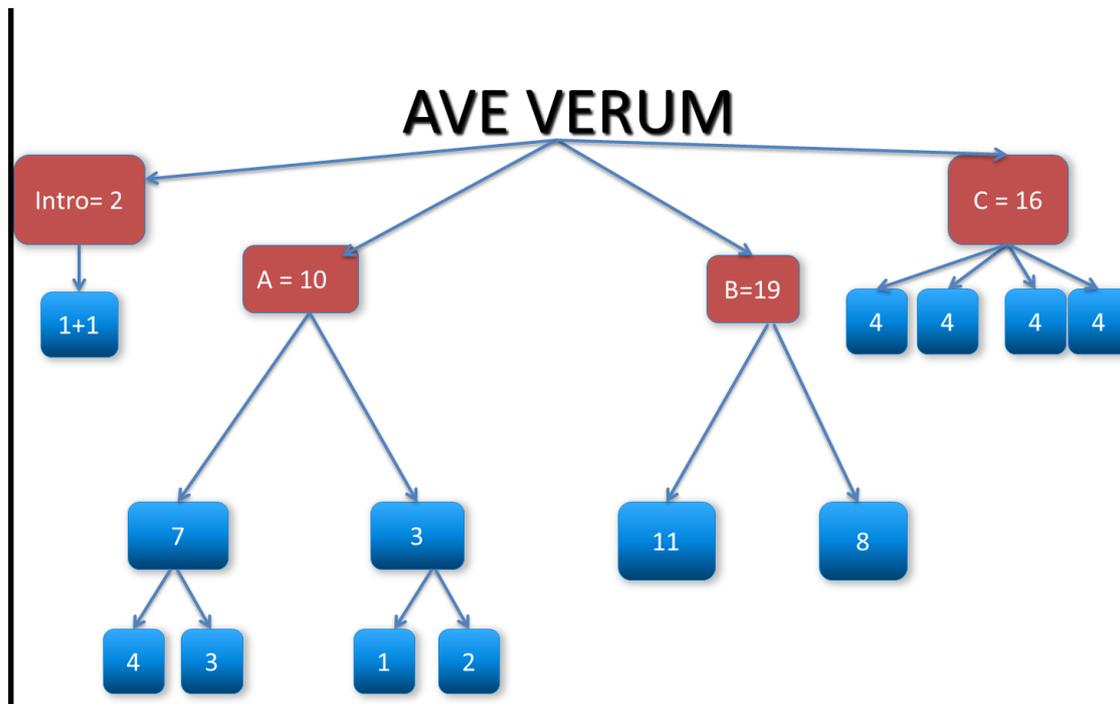


Figura 25. Análisis de la forma del tema: Ave Verum – Karl Jenkins

En el análisis de la forma de este tema, de igual forma vemos que una sola sección es de forma irregular en su número de compases, dada la suma de sus frases interas. Y las demás secciones del tema son regulares, tanto la introducción como la sección A y C.

2.3.8 Conclusiones del análisis de forma.

Estas conclusiones ayudarán a proponer una forma concreta en las composiciones finales. Es así que se concluye que uno de los tres temas contiene nueve macro partes, los dos posteriores hacen uso nada más de cuatro macro partes. En las tres obras se puede ver que nada más una macro parte es de forma irregular, es decir que la suma de sus pequeñas frases dan como resultado un número impar.

Específicamente en el tema Cantus Lacrimosus, se ve que tiene nueve macro partes con una irregular y que la mayoría de sus micro partes son regulares, es decir que la suma de las pequeñas partes son un número par.

Por otro lado, los dos posteriores temas, tanto *And the mother did Weep* como en *Ave Verum*, tienen cuatro macro partes siendo una de ellas irregular. Por otro lado las micro partes en su mayoría son regulares, contando nada más con una micro parte irregular, es decir que de las cuatro partes, una es irregular y por ende, una micro parte es la suma de compases impares.

Esto determina las tendencias compositivas de Jenkins, dando así a este proyecto una cualidad en términos de forma.

2.4.2 Nono Kaipe bai.

Esta melodía esta tiene una dirección horizontal, seguida de una dirección descendente, ésta en un intervalo de cuarta justa. La altura está determinada por el canto de una voz femenina por lo que ésta melodía se ubica en el registro determinado por la figura. Según Espel, el inicio de frase es de tipo acéfala ya que comienza en la segunda corchea del compás, mientras que el fin de la frase es de terminación femenina ya que la melodía concluye después del primer tiempo de compás.

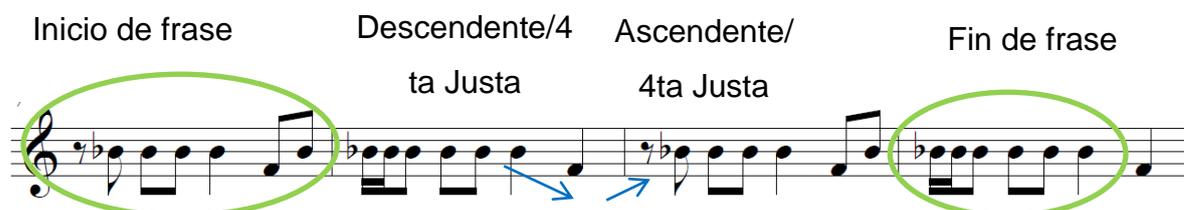


Figura 27. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.3 Ome Beye.

Esta melodía tiene una dirección horizontal, seguida de una descendente y una ascendente, formando así un intervalo de quinta justa. Como es generalmente cantado por más de una persona, cantan en un intervalo de 3era mayor La altura está determinada para voces masculinas, por lo que se usa ese registro según la figura. Según Espel, el inicio de frase es de tipo acéfala ya que comienza en la segunda corchea del primer compás, mientras que el fin de frase es de terminación femenina, porque la melodía concluye después del primer compás.



Figura 28. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.4 Wiyenga beye amitamini.

Esta melodía tiene una dirección descendente seguida de una ascendente, creando entre si un intervalo de tercera menor. La altura está determinada por el canto de mujeres por lo que el registro está reflejado en la figura. Según Espel, el inicio de frase es de tipo tética, ya que la melodía aparece sobre el primer tiempo, mientras que el final de la frase es de tipo femenina ya que la melodía concluye después del primer compás.



Figura 29. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.5 Tenongi beye.

Esta melodía tiene una dirección horizontal, seguido de una descendente y ascendente formando un intervalo de tercera menor. Esta altura está determinada por la voz femenina, por ello el uso del registro del gráfico. Según Espel, el inicio de la frase es de tipo acéfala puesto que inicia en el segundo compás del primer compás, mientras que la frase final es de tipo femenina porque la melodía termina después del primer compás.



Figura 30. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.6 Gorongame meñente kengi.

Melodía con dirección horizontal, seguida de una descendente y una ascendente, creando un intervalo de quinta justa. La altura está determinada para que dos voces femeninas, juntas forman un intervalo de tercera mayor, como se muestra en la figura. Según Espel, el inicio de la frase es de tipo acéfala puesto que inicia en el segundo compás del primer compás, mientras que la frase final es de tipo femenina porque la melodía termina después del primer compás.



Figura 31. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.7 Yaeyae beye.

Melodía con dirección horizontal, seguida de una descendente y ascendente, creando un intervalo de tercera mayor. La altura está determinada por la voz de una mujer por lo que se usa el registro de la figura mostrada a continuación. Según Espel, el inicio de la frase es de tipo acéfala puesto que inicia en el segundo compás del primer compás, mientras que la frase final es de tipo femenina porque la melodía termina después del primer compás.

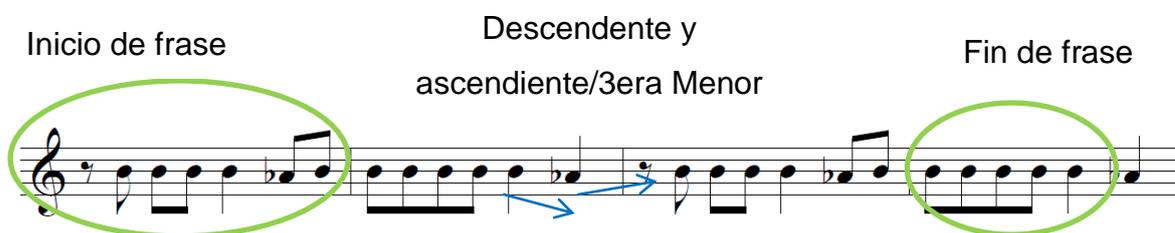


Figura 32. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.8 Kewene nan ked ante bidi impa.

Melodía con dirección horizontal, seguida de descendente y ascendente, creando un intervalo de tercera mayor. La altura está determinada por voces femeninas, por lo que usa el registro dado en la figura. Según Espel, el inicio de la frase es de categoría tética ya que la melodía aparece sobre el primer tiempo del compás, mientras que el final de la frase es de tipo femenina, ya que porque la melodía termina de

Descendente y
ascendente/3era Menor y
mayor

Inicio de frase Fin de frase

Figura 33. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.9 Toki beye Wodongate ang.

Esta melodía está dada por flautas, las cuales tienen una melodía ascendente y descendente, para que se dé un intervalo de segunda mayor y segunda menor. La altura de esta melodía está dada por el registro de estos instrumentos reflejados en la figura. Según Espel, el inicio de la frase es de categoría tética ya que la melodía aparece sobre el primer tiempo del compás, mientras que el final de la frase es de tipo femenina. va que porque la melodía

Inicio de frase Fin de frase

Descendente y
ascendente/3era Menor y

Figura 34. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.12 Gui bii okye inte angi.

Melodía con dirección horizontal, seguida de un movimiento descendente, formando un intervalo de cuarta justa, seguido de un movimiento ascendente de cuarta justa. La altura de esta melodía está determinada por el canto de dos mujeres, las que forman un intervalo de tercera menor, y el registro tal cual como se refleja en la figura. Según Espel, el inicio de la frase es de tipo acéfala puesto que inicia en el segundo compás del primer compás, mientras que la frase final es de tipo femenina porque la melodía termina después del primer compás.

Descendente y
ascendente/4ta justa

Inicio de fraseFin de frase

Figura 37. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.13 Tote Angi.

Melodía con una dirección horizontal, seguida de un movimiento descendente, formando un intervalo de cuarta justa, posteriormente, un movimiento de ascendente formando un intervalo de cuarta justa. La altura de este canto está dada por jóvenes y niños. Según Espel, el inicio de la frase es de categoría tética ya que la melodía aparece sobre el primer tiempo del compás, mientras que el final de la frase es de tipo femenina, ya que porque la melodía termina después del primer compás.

Descendente y
ascendente/4ta justa

Inicio de fraseFin de frase

Figura 38. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.14 Guidinani inanite wenonani andobai nano guidinani inanite tenongimo.

La dirección de esta melodía es horizontal, seguida de un movimiento ascendente que crea un intervalo de segunda mayor. Posteriormente un movimiento descendente formando así mismo un intervalo de tercera mayor. La altura de esta melodía está determinada por el canto de una mujer, por lo que se usa el registro reflejado en la siguiente figura. Según Espel, el inicio de la frase es de tipo acéfala puesto que inicia en el segundo compás del primer compás, mientras que la frase final es de tipo femenina porque la melodía termina después del primer compás.

Inicio de frase Ascendente y descendente/2da mayor y 3era mayor Fin de frase

Detailed description of Figure 39: The musical staff shows a melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a horizontal run of eighth notes. It then ascends to a higher note, and then descends. The beginning and end of the phrase are circled in green. Blue arrows point to the intervals between notes.

Figura 39. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.15 Oinga dikminte angi.

Esta melodía comienza con dirección descendente de una segunda menor, posteriormente un movimiento ascendente de una segunda menor, para finalmente tener una dirección horizontal. La altura de esta melodía está determinada por el canto de una mujer, por lo que su registro está reflejado en la siguiente figura. Según Espel, el inicio de la frase es de tipo acéfala puesto que inicia en el segundo compás del primer compás, mientras que la frase final es de tipo femenina porque la melodía termina después del primer compás.

Inicio de frase Descendente y ascendente/2da menor. Fin de frase

Detailed description of Figure 40: The musical staff shows a melody in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a descending interval, then ascends, and finally becomes horizontal. The beginning and end of the phrase are circled in green. Blue arrows point to the intervals between notes.

Figura 40. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.16 Dodani tono nani wenongai.

Melodía con dirección horizontal, seguida de un movimiento ascendente creando un intervalo de segunda mayor. Posteriormente hace un movimiento descendente con un intervalo de cuarta. La altura de esta melodía está determinada por una mujer que su registro está reflejado en la siguiente figura. Según Espel, el inicio de la frase es de tipo acéfala puesto que inicia en el segundo compás del primer compás, mientras que la frase final es de tipo femenina porque la melodía termina después del primer compás.

Inicio de frase Ascendente y descendente/2da
mayor y 4ta justa Fin de frase

Figura 41. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.17 Boto wenga nano weni mai ante anobai ante kebai mopa.

Melodía con una dirección horizontal, seguida de un movimiento descendente que forma un intervalo de cuarta justa. Posteriormente con un movimiento ascendente forma un intervalo de cuarta justa de igual forma. La altura de esta melodía está determinada por el canto de una mujer, por lo que se usa el registro de la siguiente figura. Según Espel, el inicio de la frase es de categoría tética ya que la melodía aparece sobre el primer tiempo del compás, mientras que el final de la frase es de tipo femenina, ya que porque la melodía termina después del primer compás.

Inicio de frase Ascendente y
descendiente/4ta justa Fin de frase

Figura 42. Extracción melódica. Tomado del CD del libro Duranibai, 2002

2.4.18 Conclusiones las melodías de los canticos wuao.

Se puede concluir en términos generales que, tanto los inicios de frase como en los finales de frase, en su mayoría tiene una direccionalidad horizontal y alternada, es decir que las melodías son una mezcla de movimientos ascendentes y descendentes.

En cuanto a los inicios de frase, en su gran mayoría son de tipo acefálica, puesto que comienzan después de un silencio, aunque existe, es muy poca la presencia del inicio de frase de tipo tética y a su vez la anacrúsica.

La direccionalidad, se concluye que la mayoría de las frases son de tipo alternada, puesto que contienen movimientos ascendentes y descendentes y descendentes seguidas de ascendentes. Generalmente se suelen formar intervalos de 4tas justas, terceras mayores y menores, y a su vez, segundas mayores y menores respectivamente.

Finalmente, en los fines de frase son en su mayoría de tipo de femeninas, puesto que la melodía final, comienzan después del primer tiempo de los últimos compases. A propósito de la rítmica, no fue puesta en análisis puesto que son netamente repetitivos.

3 Capítulo 3: Composiciones.

En este capítulo, se muestra las partes más importantes de cada tema donde se ve en primera instancia las composiciones de este trabajo y por otro las herramientas de Jenkins, además el uso de las transcripciones de los cantos *wuao*.

Por cada tema, se enuncia su sinopsis, es decir, el mensaje de cada tema, junto con su respectivo texto en *wuao* – *tedede* (lenguaje de los habitantes de la comunidad *wuaorani*), a esto lo respalda una investigación de campo enfocada al tratamiento de los textos acerca de la publicación del disco *Duranibai* de Juan Carlos Franco, esto lo podemos encontrar en los anexos. Por otro lado, cuenta con su estructura donde detalla la forma, la tonalidad y su métrica. Y mediante un cuadro comparativo, demuestra los recursos usados de los temas de Jenkins y de los cantos *wuao*.

Las composiciones estarán dirigidas a las tres principales actividades de los *wuao* descritas en el capítulo uno, donde se evidencia a la caza o pesca, la vida comunitaria y el cuidado de los niños como ejes de sus actividades en comunidad.

3.1 Huangana

Este primer tema está enfocado a la caza, como se había detallado en el capítulo uno, éste representa un eje dentro de su convivencia. El texto usado es el siguiente, *Nawaña inka wetoro*, que traducido al español quiere decir, “somos guerreros”. Otra frase que usa este tema, es: *Mintare gopa enkapaka*, que traducido al español quiere decir: “lanza decorada de plumas de color azul y amarillo”. Finalmente, *Boyabo gopa encapaka* que quiere decir: lanza decorada con plumas blancas. Para este tema se usan los análisis del tema *And the mother did weep*. Finalmente se puede decir que la palabra *Huangana* quiere decir chanco de la Amazonía, es una especie similar a un Tapir, que suelen ir a cazar los miembros de la comunidad.

The image shows a musical score for the theme 'Huangana'. It consists of five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (Pno.). The lyrics are written below the vocal staves. The lyrics are: 'na wa ña in te we to ro' (Soprano and Alto), 'na wa ña in te' (Tenor and Bass), and 'na wa ña in ka we to ro' (Soprano and Alto). The score includes annotations such as green circles highlighting specific musical phrases and blue arrows indicating melodic lines.

Figura 43. Fragmento del tema Huangana.

Figura 44. Fragmento del tema And the mother did weep – Karl Jenkins.

Como se puede ver en la figura 43 y 44, están detallados los recursos compositivos usados en el tema *Huangana* de los análisis de Jenkins, específicamente del tema *And the mother did weep*, cabe destacar que la transcripción usada en este caso es de la figura 30 ubicada en el capítulo dos. La progresión armónica del tema huangana es la siguiente: F (V), Bb (I), Asus (VII), Am (vii), G7 (VI), A (VII). La métrica usada en la figura 43 es de 5/4 ya que el texto usado en esta sección es el siguiente: *Nawaña inka wetoro*.

Figura 45. Fragmento del tema Huangana.

The image displays a musical score for the 'Ave Verum' section. It features two vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment. The tempo is marked 'A a tempo' and the dynamics are 'mp'. The lyrics are: 'A-ve ve-rum cor-pus na-tum de Ma-ri-a Vir-gi-ne.' and 'A-ve ve-rum cor-pus na-tum de Ma-ri-a Vir-gi-ne.' The score includes a section for 'ALTO Solo ad li'. The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Figura 48. Fragmento del tema Ave Verum.

Como se mira en la figura 47 y 48, en el inicio del tema *Oropéndola*, usa el mismo movimiento de las voces. Usa como referencia la transcripción de la figura 41 ubicada en el capítulo dos. Es una tendencia entre este tema de Jenkins y la transcripción de la figura 41 del capítulo dos, que únicamente canten las cuerdas femeninas, es por eso que se usa únicamente la cuerda de soprano y contralto. La progresión armónica de la figura 47 es la siguiente: C (I), C (I), C (I), Am (vi), F (IV), G (V) y C (I), tal y como lo propone Jenkins en la figura 48. El texto en esta sección es: *He e e*, que es como generalmente suelen iniciar los cantos las señoras al momento de cuidar a los niños.

15 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

S ga mo nin ka wa rin ga a ga mo nin ka wa rin ga a be bei ri ke ni na a be bei ri ke ni na ga mo nin ka wa rin ga a ga mo nin ka wa rin ga a be bei ri ke ni na a a a a

A ga mo nin ka wa rin ga a ga mo nin ka wa rin ga a be bei ri ke ni na a be bei ri ke ni na ga mo nin ka wa rin ga a ga mo nin ka wa rin ga a be bei ri ke ni na a a a a

T ga mo nin ka wa rin ga a ga mo nin ka wa rin ga a be bei ri ke ni na a be bei ri ke ni na ga mo nin ka wa rin ga a ga mo nin ka wa rin ga a be bei ri ke ni na a a a a

B ga mo nin ka wa rin ga a ga mo nin ka wa rin ga a be bei ri ke ni na a be bei ri ke ni na ga mo nin ka wa rin ga a ga mo nin ka wa rin ga a be bei ri ke ni na a a a a

Pno. Am Gsus G Gm C F Am G7 G7 Am Am Gsus Gm C F G7

Figura 49. Fragmento del tema Oropéndola.

O *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Cu - jus ia - tus per - fo - ra - tum flu - xit a - qua et san - gui - ne.

Cu - jus ia - tus per - fo - ra - tum flu - xit a - qua et san - gui - ne.

Cu - jus ia - tus per - fo - ra - tum flu - xit a - qua et san - gui - ne.

Cu - jus ia - tus per - fo - ra - tum flu - xit a - qua et san - gui - ne.

B *mp* *mf* *mp* *mf*

Figura 50. Fragmento del tema Ave Verum.

Como se mira en la figura 49 y 50, parte del desarrollo del tema *oropéndola*, usa la misma tendencia de Jenkins, los movimientos de las voces, la disposición de las voces y además su progresión armónica. Por parte de los movimientos de las voces de los wuao, se usa la transcripción de la figura 32 ubicada en el capítulo dos. La progresión armónica de la figura 49 es la siguiente: Am (vi), Gsus (V), G (V), Gm (v), C (I), F (IV). Tal y como propone Jenkins en la figura 50. Se usa la métrica de 5/4 puesto que se usa el siguiente texto: *Gamon nenka waringa* y *Bebeiri kengiga*.

3.3 Wakiwingi.

Este último tema está dirigido a la vida en comunidad como se había detallado en el capítulo uno. Los textos usados en este tema son: *Mempora Pónapa Ainke* que quiere decir, “Considerando que vienen nuestros padres”, *Werete Binke Anawete* “Dicen vivir en paz”, *Memena Inte Angiwoké* “Nuestros abuelos tenían la ideología de ser violentos”, *Eremompoga Ke Abi* “Por eso los cuido y los quiero *Nano Momoiri Iniwokee* “Pero sus nietos”, “, *Pona Woka Ana Wete* “Pensamos en las vidas futuras”. *Oneke Ñaon Bakayowe*, que quiere decir “Al aparecer el cielo sobre los arboles”. *Kantapatomenka Taowenpoge*, que quiere decir “Voy llevando mi canto”.

The image shows a musical score for the piece 'Wakiwingi'. It consists of five staves: Soprano (S), Tenor (T), Bass (B), and Piano (Pno.). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 5/4. The vocal parts (S, T, B) have lyrics: 'men po ra po na pa nin ke e e men po ra po na pa nin ke e e'. The piano part includes chord markings: A7, Cm7, Fm7, A7, Cm7, Ebmaj7, C. The score is annotated with green ovals and blue arrows highlighting specific melodic and harmonic elements.

Figura 51. Fragmento de tema Wakwingi.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. It consists of five staves. The top four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass), each marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The lyrics are in Latin: "Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem la - cri - mo - sa,". The piano part is on the bottom staff, marked with a section symbol 'A'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Green ovals and blue arrows are used to highlight specific melodic and rhythmic patterns across the vocal lines, showing how they relate to each other and to the piano accompaniment.

Figura 52. Fragmento del tema Cantus Lacrimosus

Como se ve en la figura 51 y 52, se usa los mismos principios de la distribución de las voces, en este fragmento vemos que la direccionalidad sigue siendo alternada, pero su funcionalidad se intercambia, es decir que mientras en la figura 51 sube en la figura baja. Se usa la misma métrica de $\frac{3}{4}$. Texto usado en esta sección es *Mempora Pónapa Ainke* que quiere decir, "Considerando que vienen nuestros padres". La progresión armónica de esta sección es: Ab (IV), Cm (vi), Fm (ii), Ab (IV), Cm (vi), Eb (I). La transcripción que se usa en esta parte es de la figura 27 ubicada en el capítulo dos.

52 *mp*
S o ba o ba

mf
ne ke ña on ba ka ño o we ño o we ke ña on ba yo we

mf
ne ke ña on ba ka ño o we ño o we ne ña ka yo we e

mf
o ke ña on ba ño we we o ña ba we

p'no.

Figura 53. Fragmento del tema Wakiwngi.

mp
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

mp
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

mp
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

mp
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

p'no.

Figura 54. Fragmento del tema Cantus Lacrimosus

Como se puede ver en la figura 53 y 54 por parte de la cuerda de soprano, es totalmente distinto, puesto que, su direccionalidad es horizontal, por parte de la cuerda de contralto y tenor se invierten las direcciones, para que finalmente se complemente con la figura 54 teniendo una direccionalidad alternada. Por parte del bajo, usa la misma figura rítmica, teniendo una direccionalidad alternada, pero distinta en esencia. La progresión armónica en esta sección es: Cm (vi), Fm (ii) y Eb (VII). El texto usado en esta sección es la siguiente: *Oneke Ñaon Bakayowe*, que quiere decir “Al aparecer el cielo sobre los arboles”. Se usa la figura 33 como referencia melódica.

3.4 Composiciones. Audios y Partituras.

https://drive.google.com/drive/folders/1mlx9V4zGg86_AYieUxoxJWtgRIGStaQM

3.5 Conclusiones y recomendaciones.

Se concluye que, en primera instancia, que las composiciones terminan siendo una recreación, este como una de las etapas como compositor, puesto que la creación en si no podría encontrarse, no así con la recreación puesto que se ve claramente el uso de los dos mundos musicales.

A propósito de Jenkins se usa en su mayoría la disposición de las voces y las progresiones armónicas, por otro lado, se nota que el tratamiento del texto ayuda a que las métricas sean acopladas a la melodía *wao*.

Se recomienda revisar los anexos, en los que se encuentra el tratamiento del texto para poder entender la profundidad de cada cantico. Además de seguir con este tipo de composición puesto que pone en evidencia la gran riqueza de la música presente en el Ecuador.

REFERENCIAS.

- Barker, P. (2012). *Composicion Vocal*. México : Fondo de Cultura Económica .
- Caplin, W. (2010). *Musical Form, Forms Formenlehre*. Jurgen Leemans .
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular*. Buenos Aires: Melos.
- Facal, M. L. (2005). *La voz del Cantante*. Buenos Aires: Akadia.
- Fernández, N. (2017). *Hl storia de la Música: Biografias, anécdotas, curiosidades, características, estilos y formas musicales*. República Dominicana: Nathalyfernandez.com.
- Franco, J. C. (2005). *Sonidos Milenarios* . Quito: Petroecuador - ICCI - FEPP.
- Franco, J. C. (2006). *Duranibai*. Quito: Planeta.
- H. Nardi, A. R. (2006). *El Director de Coro*. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA .
- Jenkins, K. (2008). *Stabat Mater*. Londres : Boosey and Hawkes.
- Jenkins, K. (2011). *Scared Songs*. Londres : Boosey and Hawkes.
- Jenkins, K. (2013). *Adiemus Colores - Vocal Score* . Londres: Boosey And Hawkes.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopedico de la Música*. Meixco DF: Fondo de Cultura Económica.
- Maríñez, A. (2012). *El análisis formal de música popular*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicologica "Carlos Vega" .
- Paltzel, E. (2002). *Los Huaorani: Los ultimos hijos del Jaguar*. Quito - Ecuador : Banco Central del Ecuador.
- Vega, N. P. (2003). *Musica Etnica* . Quito : Trama.

ANEXOS

Tratamiento de Textos Wuao.

No.	Texto (Wao)	Pronunciación	Texto (Español)	Significado o Interpretación	Mito - Cuento
1 ABOKEA WENONO (Ella se imagina que le puede desear)	Abokea wenono kayawe Kayawe On Kayawe On Kayawe	Abokeaweno no káyaweKáya we onhh kayawé onhh kayawé	En el cuerpo del perico/El panorama del sembrío Kayawe.(género) On (Si, afirmativo)	Si quieres tenerme porque soy hermosa como aquella planta de maní joven que florece.	Cuando los padres del Jaguar están en transe hablan las huanganas e interpretan esta canción. Y las personas aprendieron y transmitieron a todo el que pudieron. Eso fue contado por la abuela de Joel. Que su bisabuelo
(Ella condiciona al que le guste)	Ñaonkamone ñoone kayawe kayawe On Kayawe On Kayawe	Ñaonkamone ño'one kayaweKaya we onhh kayawé	Al aparecer el cielo del amanecer	Al aparecer el cielo del amanecer	

	<p>Meengiiment a kayawe kayawe</p> <p>On Kayawe</p> <p>On Kayawe</p>	<p>onhh kayawé</p> <p>Me'engiiment a kayawekaya we</p> <p>onhh kayawé</p> <p>onhh kayawé</p>	<p>Parte pantanosa del bosque</p>	<p>Yo ya estoy caminando en el pantano.</p>	<p>tenía al Jaguar en su poder. Y las huanganas cantaban por medio de "Moipa" (el bisabuelo)</p>
<p>2. WAKIWIN GI (wa, kiwingi"nas al)(Vivir en paz)</p>	<p>Mempora ponapa aninke</p> <p>Warete biinke anawete</p>	<p>Mempora ponapaa ainke</p> <p>Warete binke Anawetee</p>	<p>Consideran do que vienen nuestros padres</p> <p>Dicen vivir en paz</p> <p>Nuestros abuelos</p>	<p>Quieren estar en paz, vivir como familia y tener solo amistad.</p> <p>Nuestros abuelos habrán sido de una ideología violenta.</p> <p>Pero sus descendient</p>	<p>Es un mensaje que les da a conocer las madres waoranis a todas las personas del mundo, cuando las visitan en sus lugares, consideran que son como sus padres, sus</p>

	Memena inte engiwoke	Memena inte Engi'wokee (“en” voca abierta”gi” nasal)	tenían la ideología de ser violentos	es quieren una vida en armonía. Por esa ideología, los abuelos perdieron a seres queridos, ahora nosotros pensamos en las vidas que vienen.	hermanos/a s o hijos e hijas que han ido a vivir a otras partes. (Es una estima a la gente que viene).
	Nanomomoiri ingiwoke	Nanomomoiri ingi'wokee	Pero sus nietos		(Joel escuchó esto en una comunidad)
	Warete biinke anawete	Warete binke anawetee	Dicen vivir en paz		
	Eremompoga ke abi	Ere'mompog a ke aabi	Por eso los cuido y los quiero.		
	Beera inte gogaraimpa	Beera inte gogarimpa (goga: suave raimpa: fuerte)	Mis suegros se abran ido (muertos)		

	Pona woka ana wete	Poona'woka anawetee	Pensamos en las vidas futuras		
	Amotamini amotamini	Amo'tamini Amo'tamini (genero)	Amo'tamini Amo'tamini (genero)		
3. ANEKONA MAI KEKĪ (Ser práctico)	Epe enomewa bayomo	Epe enomeha Bayomoo (Mewa: Nasal)	Donde acaba el rio.	La guerra no es un canto para cantar, la guerra es un acto práctico, es decir es un acto inmediato, que no duda ni vacila.	Un señor se molesta al escuchar rumores contra él y compuso esta canción para decirlos que no le teme a quien lo está amenazand o Y si él l
	Wante wante anekononi	Wantewante ane'kononii	Acaso tuvimos que pasar tiempo hablando		
	Wantipe bika		No ves que se está quedando		

	gomo abipee Betaroboye gameno Wenopowaka baone Amotamini amotaminii	wantipee bika gomo'aipee Betaroboye gamenoo Wenopowaka a baonee Amotamini amotaminii (genero)	solo el bosque Por ese lado de las faldas de la montaña Este es el sentimiento que lleva dentro del cuerpo, y se parece al pasar de un ser que deja huella en el camino.		quisiera hacer daño, lo haría sin dudar. El jaguar en la selva ataca sin ningún aviso. Cuando él quiere alimentarse no duda (A los 6 o 7 años escuchó esta canción y pregunta a su abuela y su papá)
4. Boto mempo inga pemonkae (cántale a mi papá "cariñosamente")	Aaaa Mempo inga pemonkae mempo inga pemonkae	(ah de sorpresa) Mempo inga(nasal) pemonkae Mempo inga(nasal) pemonkae (ah de	Cántale a papa Cántale a papa	Cántale a mi hijo para que se duerma cómodo Ven cántale.	Es una canción que se les canta a los niños para hacerles dormir. Y mientras cada madre o abuelita

	Aaaa	sorpresa) Boto wempo (Nasal) inga (nasal)		Por mis padres, por mis padres baiwairi (Familia o dinastía)	les recuerdan el cariño que les ha brindado sus padres.
	Boto wempo inga	Pö (nasal) pemonkabi	A mi papá		
	Boto wempo inga	monga(nasal) Ĕmoe	A mi papá	Aunque todos los de mi familia hayan perecido de quienes temían	(Joel había visto que generalment e las mujeres mayores se reúnen y cantan juntas)
	Poo pemonkabi monga emoe		Ven a cantar para que se me duerma	Por lo que eran violentos	
	Aaaa	Boto hempoiri beyenke		Ahora me consideran los últimos de los ante pasados	
	Pemonkabi monga emoe	Baï'waire beyenke"	Cántale para que se me duerma	mis hijos o nietos me dicen que quieren vivir en paz por eso he dejado de ser como	
	Aaaa				
	"Boto wempoiri beyenke" x23	Tomana warego goyontee			
		Engi (Nasal)			

	<p>“Baiwaire beyenke” x18</p> <p>Tomana warego goyonate</p> <p>Engi woga kerinaro</p> <p>Memena integaraimpa</p> <p>Aye we gompo ana wete</p>	<p>woga kerinaroo</p> <p>Memena integoRAImpa</p> <p>Aye we gompo ana wete (Proteccion)</p> <p>Yewa'gaimo anawetee</p> <p>Memeiriinte teweike</p> <p>Teweike</p>	<p>Por mis padres</p> <p>Por baiwairi</p> <p>Aunque todos se vayan</p> <p>Los que eran violentos</p> <p>Mis abuelos abran ido (muertos)</p> <p>Por eso ahora hablan de proteccion</p>	<p>antes.</p> <p>Mis abuelos querían y utilizaban lanzas porque tenían ideologías violentas</p> <p>Pero mis padres hablan de proteger a las personas para vivir mejor. Finalmente la intención del abuelo es verle crecer al nieto.</p>	
--	---	---	---	---	--

	<p>Yewagaimo ana wete</p> <p>Memeiri inte teweike</p> <p>Teweike begaranimpa</p> <p>Teweike begaranipa</p> <p>Boto mempoiri iñomo</p>	<p>bega'ranimpa a</p> <p>Teweike bega'ranimpa a</p> <p>Boto mempoiri iñomo</p> <p>Boto menpoiri we (e abierta) gompo</p> <p>Amo'tamini</p>	<p>Nos dicen que somos los últimos mayores.</p> <p>Nuestros abuelos querían solo lanzas</p> <p>Habrán querido utilizar lanza</p> <p>Habrán querido utilizar lanza</p> <p>En cambio mis padres</p>		
--	---	--	---	--	--

	Boto menpoiri we gompo		Pero mis padres de defender		
	Amotamini amotamini				
5. nangi oonga (Ser guerrero)	Këwanto mona imona inte	Këwanto imona(mona: nasal) inte	Porque somos kewanto	Soy kewanto y soy muy buen cazador por eso no hace falta nada a mi familia	Este canto trata del sentimiento que alguien tiene por el nombre que le han dado. Es el nombre de sus abuelos, y como ellos fueron buenos cazadores en su casa no va a faltar nada.
	Nawaña inka wetoro	Nawaña inka wehtoröo	Somos cazadores y		
	Wentoronga kemona	Wentonha kemonaa	Siempre traemos algo	Porque llevo el nombre baiwa hago como mis abuelos lo hacían	
	Baiwanke emona inteme	Bai'wank emona inteme	Porque llevan el nombre baiwa(refirie ndose ellos mismos)	Tal y cual, así es mi parecer	
	Memeiri nani	Memeiri nani kerimaih	Como		

	kerimai Ayewe gaanta kemona	Aye'weh gaanta kemona	hacían los abuelos Hacemos tal y cual como solían hacer		
6. omekeki (trabajar/o)	Ñaomo teneramaiwe Gonenkimo kagia peringa inte Bore bore kagia Namenta kaiwe mona eniwe	Ñaomo (nasal) teneramaiwe Gonenkimo kaguia perinha inte Bore bore kagia Namenta kaiwe noba	Algo no ruidoso Porque creció en los palos gonen'kimo kagi En los palos medios tiernos De las ramas blancas de las que	Porque crecí de una familia trabajadora Y aprendí a trabajar, Y no he de morir de hambre Todo lo que yo siembro da buena cosecha Porque yo escojo	Una señora canta a las chicas menores, que siendo trabajadora ella no ha tiene hambre y por su trabajo la cosecha de ella es buena. (Cantan las mujeres)

	Waeme kawē kowa ate	eniwe (nasal) Waeme kawē kowa(nasal) ate	cogimos Escogiendo de la planta buena	mejor las semillas como mis madres lo hacían y trabajo sin pereza para que crezcan.	
	Mona imatewe ë goriwe	Mona imatewe ë(nasal) goriwe (we:nasal)	Lo que cogimos de esta lado		
	Ä kepo kete mona eniwe	Ä kepo kete mona eniwe (nasal)	Que cogimos quebrando con nuestras manos		
	Amotamini (genero) amotamini				

<p>7. wiñenani kengi yeyé (Pez para niños)</p>	<p>Gamon nenka waringa</p> <p>Miiporinga wa aringa</p> <p>Mengameiri kenginga</p> <p>Bebeiri kengiga</p> <p>Miporinga wa aringa</p> <p>Amotamini Amotamini</p>	<p>Gamón nenka waringa (nasal)</p> <p>Miiporinha wa arinha</p> <p>Mengameiri kengiha</p> <p>Bebe'iri kengiha</p> <p>Miporinha we arinha</p>	<p>Recogido en una hoja</p> <p>Que vio miipo</p> <p>Comida para las niñas</p> <p>Comida para los niños</p> <p>Que vio miipo</p>	<p>Traigo pescando un tipo de pez envuelto en una hoja que Miipo (sabio) recomendó dar este alimento a los niños y niñas para que crezcan sanos e inteligentes.</p>	<p>El canto es acerca de la alimentación para los jóvenes y niños. Con el afán de que los niños sean buenos cazadores y trabajadores . Hay ciertos pescados para los niños y otros para los mayores.</p> <p>(Pescado para los niños)</p>
--	--	---	---	---	--

<p>8. Do waeñonga</p> <p>(Apenas amanezca)</p>	<p>Eeeeeee (tore: genero)</p> <p>Oneke ñaon bakayowe</p> <p>Do waeñonga tao wempoge</p> <p>Kantapatome nka tao wempoge</p> <p>Kino wi kei ainmonai</p>	<p>Oneke ñaon (nasal) bakayowe (we: nasal)</p> <p>Do warñonha tao wempoge</p> <p>Kantamonke tao wempoge</p> <p>Kiano wih(nasal) kei aimonai</p> <p>Gekeon</p>	<p>Al asomar el cielo sobre los arboles por el llegar del día</p> <p>Apenas amanezca voy llevando</p> <p>Voy llevando mi canta</p> <p>No hay nada que nos haga tener pereza</p>	<p>Al aclararse el cielo, con la luz del día sobre el bosque de un nuevo amanecer, cojo mi canta (machete típico wuaorani de chonta) y salgo a trabajar.</p> <p>No conozco la pereza y regreso con hojas de heliconia (esa hoja sirve para varios usos) por la tarde.</p>	<p>Canto de una señora para las chicas que recién contiene matrimonio. Ella debe poder hacer todo en el quehacer del hogar. Ella, al amanecer, trabaja todo el día, cosechando , pescando, etc.</p> <p>(Canto de boda para la chica)</p>
--	--	---	---	---	--

	<p>Gekeon nani ä emempo</p> <p>Wente wente iñere tao wempoge</p> <p>Eeeeeeee e</p>	<p>(on:nasal) nani ä emempo</p> <p>Wente wente iñere (i:nasal) tao wempoge</p>	<p>Heliconia en la otra mano</p> <p>Salimos llevando así haiga días que den pereza</p>		
9.					

	Omakaba opente gongenoñere	Omakaba opente gohenoñere	Quando se queda moviendo las hojas de una palmera.		
--	----------------------------------	---------------------------------	---	--	--

<p>11. Mintare gopa enkapaka (La lanza decorada)</p>	<p>Wayo ñemente gogabain Mintare gopa enkapaka Boyabo gopa encapaka Inaro wempoega goriñomo Erei bemompa</p>	<p>Wanho ñemente gogabaih Mintareh gopa enkapaka Boyabo gopa encapaka Inaro wempo enha goriñomo Erei bemompa ainanĩ (ai:rápido y</p>	<p>Como suele irse arrancando Con la lanza decorada con las plumas de lora Azul amarillo Con la lanza decorada con plumas blancas A donde que fueron aquellas personas con lanza Dirán que viven tomando</p>	<p>Donde van o vamos llevando las lanzas decorada con plumas de loro/a azul amarillo o con plumas blancas Habrá lamento, tristeza y dolor No dirán que viven felices por lo que les pasara Hay personas que conocen el dolor que he causado en los lugares</p>	<p>Habla del sentimiento de un señor cuando este se sentía amenazado, suele salir con sus lanzas adornadas con plumas de loro de color amarillo y azul. (Joel cuenta que en este canto es ante todo hacia la lanza como símbolo de alerta)</p>
---	--	--	--	---	---

	ainani	nasal)	feliz	que he llegado.	
	Woyoñement e gogabai	Wanho ñemente gogabaih	Como suele irse arrancando		
	Mona gopo enga goriñomo	Mona gopo enha goriñomo	A donde nosotros vamos llevando la punta de la lanza		
	Erei bemompa ainani	Erei bemompa ainani (ai:rápido y nasal)	Dirán que viven tomando feliz		
	Amotamini amotamini				

<p>12. <u>Yawiri kewente pogare</u></p> <p>(Como ver el caminar de los tucanes)</p>	<p>Wananga inte nenkene</p> <p>Onokaropoke ne kene</p> <p>Betamonkawi keramai</p> <p>Yawiri kewente pogare</p> <p>Wananga inte eremoga</p> <p>Amotamini</p>	<p>Wanaha inte nenkene</p> <p>Onohkaropoke ne kene (ne kene: nadal)</p> <p>Betamonkawi kera'mai</p> <p>Yahwiri kewente pohgare</p> <p>Whananga inte eremoga</p> <p>Amotamini</p> <p>Amotamini</p>	<p>Porque es madre lo alimenta.</p> <p>Solo con su dedito. (Alimenta con cariño)</p> <p>No se niega cuando le da.</p> <p>Como al ver venir los tucanes en su andar</p> <p>Porque es su madre le cuida bien</p>	<p>Se les ve muy hermosas a las chicas cuando viven al lado de su madre por el cuidado que ella les da.</p> <p>Solo la madre sabe cómo alimentarlos</p> <p>Para que al verlas venir, las vean como el llegar de los tucanes en su andar.</p> <p>Solo la madre será quien las cuide bien.</p>	<p>Cuando hay fiestas en la comunidad, las señoras cantan la canción dedicándola a sus hijas o a las mujeres, diciéndoles que son bellas por el cuidado que les dan. Hacen referencia a lo lindo que son las aves.</p> <p>(Canto de mujeres dedicado a las jóvenes)</p>
---	---	---	--	--	---

	Amotamini				
13. Namenti kapë (barba blanca: Identificaci ón del huangana)	Waeña gonga pongabai Namenti kapë pongabai Waeñagonga pongabai	Waeña gonga pongabai (gonga ponga: nasal) Namentikapë pongabaih Waeña gonga pongabai (gonga ponga: nasal)	Como suele venir de un palito liso Como suele venir Ese que tiene los pelos blancos bajo su mandíbula Como suele venir de un palito liso	Con una lancita sencilla cazo (el que canta) huanganas. Solo a los buenos cazadores como yo los pueden ver traer animales con la boca llena de roca.	Este canto habla de cazar una especie de chancho del monte. Este tema es cantado por la gente que ha cazado al chancho. (Canto para celebrar que han cazado al huangana)

	Onginta ware pongabai	Onhinta ware pongabai	Como suele venir con olor a roca en su boca		
14. <u>Keinga ongompar</u> <u>e</u> (La guarida del jaguar)	piepienimipa pienigimo Bito ononkarowa namenimo Keinga ongompare inketeme Kinante namina kebitawo	Piehpiehnimi pa pienigimo Bito ononkarowa namenihmo Keinga ongompareh inketeme Kinante (rápido) namina kebitawo Be tiniñabo tenenkeme	Si no molestas no te molesto Por donde dejaste huellas de tus pies En la guarida del jaguar Porque dejaste rasgos	Cuando invades la casa del jaguar, él te puede comer o atacar. Así que ten cuidado porque si lo haces, el jaguar al olerte en las hojas que topaste te encontrará. De ti, quedarán solo las huellas.	El jaguar es un ser muy importante para ellos, porque representa poder y sabiduría. Es así que cuando hay conflictos familiares internos o externos, la persona que provoca el caos, se debe cuidar de la respuesta del jaguar. (Joel cuenta

	<p>Bi tineñabo tenenkeme</p> <p>Inato keriñomo iñomo</p> <p>Bagempogep oni Oñona ake</p> <p>Nanowa ewa poninkeme</p>	<p>Ihnató keriñomo iñomo</p> <p>Bagempoe'(r apido) poni Oñona ake</p> <p>Nanowha ewha poninkeme</p>	<p>Al topar las hojas en donde topaste</p> <p>Donde ellos hicieron</p> <p>Quedaran solo cadáveres</p> <p>Y solo huellas de lo que vinieron caminando</p>	<p>que uno de sus familiares decidió quedarse a vivir en donde vivían sus padres y abuelos por esta creencia)</p>
--	--	---	--	---

<p>15. nangj anani (Guerreros o cazadores)</p>	<p>Mompa nani anka waitenome</p> <p>Waitenomeng o kerinaro</p> <p>Mompanania nga waitenome</p> <p>Waitenome</p> <p>Erame kerina ponenaro</p> <p>Wiba nani anka</p>	<p>Mompa nani anka waitenome</p> <p>Waitenomenh o kerinaro(rapido)</p> <p>Mompananiá nha waitenome</p> <p>waitenome</p> <p>Erame kerina ponenaro</p> <p>Wiba nanianka witenome</p>	<p>Puestos las plumas de momparank a</p> <p>Quienes se pusieron</p> <p>Puestos las plumas de momparank a</p> <p>Puestos</p> <p>Quienes hicieron se imaginan</p> <p>Puestos las plumas de wiba</p>	<p>Quienes se han puesto las plumas de momparank a (especie de tangara) y wiba , saben cómo se siente al llevarlo puesto en sus brazos.</p> <p>Si ven a alguien usarlos recuerden que es el símbolo de un buen cazador o líder.</p>	<p>Cuando los líderes de la comunidad salen a cazar, él suele ir con los demás jóvenes para que cuando al cazar un animal, estos deben recoger el animal que el líder ha matado porque si la sangre del animal lo toca, éste perdería sus poderes de la caza.</p> <p>(Joel cuenta que los hombres mayores lo cantan a ellos</p>
--	---	---	---	---	---

	witenome	Waitenomenh o kerinaro	Quienes se pusieron		mismos y a los líderes)
	Waitenomeng o kerinaro	Erame kerina ponenaro	Quienes hicieron se imaginan		
	Erame kerina ponenaro	Wiba nanianka witenome	Puestos las plumas de wiba		
	“Wiba nani anka witenome	Waitenomenh o kerinaro	Quienes se pusieron		
	Waitenomeng o kerinaro”				

<p>16. Eremompo ga kebo abi (Lo cuidado bien)</p>	<p>Eeeeeee (genero: tore) Ñeñeiri menka ini enke Eremompoga kebo abi Boto menka ante oromoniña Tekeyeremen ka peringa inte Eyekaropoke</p>	<p>(4+1+3) Ñeñeiri menka ini enke Eremompoga kebo abi Boto menka ante oromoniña Tekeyeremen ka peringa inte eihkaropoke ne keneee</p>	<p>Oropéndola que ara de mis abuelas mira el cuidado que lo brindo no nos imaginamos que llegaría a ser nuestro porque creció en el nido que había en el centro lo alimento con la puntita del dedo me mis manos</p>	<p>Mi abuela la ha querido mucho a mi madre y ahora yo también la quiero, porque ella me ha dado todo y me enseño muchas cosas. Porque llevo el nombre de mi abuela o de mi familia, lo alimentare y lo cuidare.</p>	<p>Es un canto que se les suele cantar a los jóvenes o a las chicas, es cantada por las abuelas, habla de cómo les cuidaron. En la comunidad puede ser cantado hasta por los niños para dedicar a los mayores, en son de agradecimie nto del cuidado y cariño. (Joel dice que: Es un canto de mujeres a</p>
--	---	--	--	---	--

	ne kene	(RAPIDO)			todas las personas para que ellos les canten con el mismo cariño)
17. Ekano we angiga (Alguien quien impida)	Memeiri inte ganewoke Ganewogake ingarani Ganewogake inani inte Mempobi wekimi imipa ante	Memeiri inte ganewokeeee Ganewogake ingaraniii Gane'whuoke inani intee Mempohi weki m impa ante	Abuelos fueron tranquilos habrán sido de carácter tranquilo Por ser de carácter tranquilo Papa vas a llorar	Como mis abuelos, no eran de carácter violento, ellos vivían su vida tranquila. Como está muerto hace mucho tiempo, no puede venir a decir frente a mí, ¡padre vas a llorar! e impedir lo que yo	Una persona que posiblemente alguien le ha hecho algún daño, su ira puede llegar a matar a alguien o lastimar. (Joel cuenta que: Es un canto de hombres, para descargar ira.)

	Meneme weninga ingampa	Meneme(rapi do) weninha inhampa	Como murió ya hace tiempo no puede decir	decida hacer.	
	Mempobi wekimi imipa ante	Mempohi weki m impa ante	papa vas a llorar		
	We gompoga angiga	We gompoga anhiha	puede decir que me detenga		

COLABARACION EN TRADUCCION, INTERPRETACION (WUAO TEDERO),
SIGNIFICADO y MITO O CUENTO DE JOEL NENGUIMO.

Canticos Wuao:

<https://drive.google.com/open?id=0B8ek7KpgmHD-V19wXzdtNVJfNTQ>

