



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Elaboración de cinco arreglos de temas tomados del libro “Yaravíes Quiteños” de Juan Agustín Guerrero, para quinteto de vientos madera.

Trabajo de titulación previo a
la obtención del título de
Licenciado en Instrucción
Musical.

Autora:

Erika Alexandra Maza Gordillo

CI: 0105104459

Correo electrónico: erikamg95@hotmail.com

Director:

Pablo David Encalada León

CI: 0104776653

Cuenca, Ecuador

22-mayo-2020



Resumen: El presente proyecto de titulación muestra el proceso de elaboración de cinco arreglos de canciones tomadas del libro “Yaravíes Quiteños” para el formato de quinteto de vientos madera. El trabajo realiza una investigación sobre el yaraví, el libro “Yaravíes Quiteños”, las técnicas arreglísticas, el quinteto de vientos madera y la combinación sonora de los instrumentos. Las obras seleccionadas: “Yupaichisca”, “El Llanto”, “El Mayordomo”, “El Yumbo” y “El Masalla”, fueron modificadas en la estructura, melodía, ritmo y armonía a través de la aplicación de técnicas arreglísticas, las cuales son analizadas en este proyecto. El objetivo de esta investigación es la recuperación de obras ecuatorianas y su inserción en el repertorio de los ensambles contemporáneos, con el fin de fortalecer la identidad musical ecuatoriana.

Palabras claves: Yaraví. Quinteto de vientos de madera. Arreglo



Abstract: This present project shows the process of preparing five arrangements of songs taken from the book "Yaravíes Quiteños" for the woodwind quintet format. The work carries out a research about the yaravi genre, the book "Yaravíes Quiteños", the arranging techniques, the woodwind quintet and the sound combination of the instruments. The selected pieces: "Yupaichisca", "El Llanto", "El Mayordomo", "El Yumbo" and "El Masalla", were modified in structure, melody, rhythm and harmony through the application of arranging techniques, which are analyzed in this project. The objective of this research is the recovery of Ecuadorian works and their insertion in the repertoire of contemporary ensembles, in order to strengthen the Ecuadorian musical identity.

Keywords: Yaravi. Woodwind quintet. Arrangements



Tabla de contenido

CLÁUSULAS	9
DEDICATORIA	11
AGRADECIMIENTOS.....	12
INTRODUCCIÓN.....	13
Capítulo 1.....	15
1. El Yaraví y sus características musicales	15
1.1. Yaraví.....	15
1.2. Características Musicales	16
1.3. Yaravíes Quiteños por Juan Agustín Guerrero	17
Capítulo 2.....	19
2. <i>El arreglo para el quinteto de vientos madera</i>	<i>19</i>
2.1. Ensamble: Quinteto de vientos madera.....	19
2.2. Aspectos organológicos del Quinteto de Vientos Madera.....	20
2.2.1. Flauta travesa.....	21
2.2.2. Oboe	25
2.2.3. Clarinete en Bb	28
2.2.4. Corno Francés	31
2.2.5. Fagot	33
2.3. Generalidades	36
2.4. Consideraciones técnicas del proceso arreglístico.....	36
2.4.1. Forma Musical	37
2.4.2. Melodía.....	41
2.4.3. Armonía	52
2.4.4. Ritmo	58
2.4.5. Textura musical	59
2.4.6. Combinación de sonidos.....	62
Capítulo 3.....	64
3. <i>Análisis comparativo</i>	<i>64</i>
3.1. Análisis comparativo del “Yupaichisca”	64
3.1.1. Análisis Formal.....	64
3.1.2. Análisis Armónico	65
3.1.3. Análisis Rítmico.....	68
3.1.4. Análisis Melódico.....	71
3.2. Análisis de “El Masalla”	79



3.2.1.	Análisis Formal.....	80
3.2.2.	Análisis Armónico	82
3.2.3.	Análisis Rítmico.....	85
3.2.4.	Análisis Melódico.....	87
Capítulo 4		93
4. Conclusiones y recomendaciones		93
Recomendaciones		94
5. ANEXOS		98
Anexo 5.1. Recursos usados dentro de los arreglos.....		98
Anexo 5.2. Análisis del “Yupaichisca”		99
Anexo 5.3. Análisis de “El Masalla”		103
Anexo 5.4. Partituras de los arreglos del Score e instrumentos		107



Índice de figuras

Figura 1. Ritmo yaraví indígena (J. A. Guerrero, 1993; P. Guerrero, 2005).	17
Figura 2. Ritmo del albazo (P. Guerrero, 2005).	17
Figura 3. Ritmo tonada tomado del libro Enciclopedia de la Música (Guerrero G., 2012) ...	17
Figura 4. Registro de la flauta travesa (Adler, 2006).	22
Figura 5. Características del registro de la flauta travesa (Adler, 2006).....	22
Figura 6. Registro de la flauta travesa - Arreglo “El Yumbo” (Autora).	23
Figura 7. Flauta travesa doblando – Arreglo “El Masalla” (Autora).	23
Figura 8. Acompañamiento de flauta travesa – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	24
Figura 9. Recurso rítmico – melódico de flauta travesa – Arreglo “El Yumbo” (Autora).....	24
Figura 10. Registro del oboe (Adler, 2006).	25
Figura 11. Características del registro del oboe (Adler, 2006).	25
Figura 12. Melodía principal del oboe - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).....	26
Figura 13. Melodía principal del oboe – Arreglo “El Mayordomo” (Autora)....	26
Figura 14. Melodía secundaria del oboe - Arreglo “El Yumbo” (Autora).....	27
Figura 15. Acompañamiento de oboe - Arreglo “El Yumbo” (Autora).....	27
Figura 16. Registro del clarinete en Bb (Adler, 2006).	28
Figura 17. Características de registro del clarinete en Bb (Adler, 2006).	28
Figura 18. Acompañamiento del clarinete - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).	29
Figura 19. Clarinete doblando melodía principal al oboe – Arreglo “El Llanto” (Autora).....	29
Figura 20. Clarinete doblando melodía principal a la flauta – Arreglo “El mayordomo” (Autora)...	30
Figura 21. Melodía principal del clarinete – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	30
Figura 22. Registro del corno francés (Adler, 2006).	31
Figura 23. Características del registro del corno francés (Adler, 2006).....	32
Figura 24. Corno en acompañamiento - Arreglo “El Masalla” (Autora).	32
Figura 25. Melodía principal del corno - Arreglo “El Llanto” (Autora).....	33
Figura 26. Registro del fagot (Adler, 2006).....	34
Figura 27. Características del registro de fagot (Adler, 2006).	34
Figura 28. Melodía principal del fagot - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).....	35
Figura 29. Acompañamiento del fagot – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	35
Figura 30. Línea de bajo rítmico del fagot – Arreglo “El Masalla” (Autora).....	36
Figura 31. Introducción – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	38
Figura 32. “El Yumbo” fragmento de la canción original (J. A. Guerrero, 1993).....	39
Figura 33. Introducción – Arreglo “El Yumbo” (Autora).	39
Figura 34. Sección Final – “ El Yumbo” (J. A. Guerrero, 1993).....	41
Figura 35. Apoyaturas de la melodía - “El Llanto” (J. A. Guerrero, 1993).....	42
Figura 36. Transposición - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	43
Figura 37. Compás 2/4 - Arreglo “Mayordomo” (Autora).	44
Figura 38. Compás 6/8 - Arreglo “Mayordomo” (Autora).	44
Figura 39. Melodía principal - Arreglo “El Yumbo” (Autora).	45
Figura 40. Modificación melodía - Arreglo “El Yumbo” (Autora).....	45



Figura 41. Melodía en Sol menor - Arreglo “Yupaichisca” (Autora)	46
Figura 42. Melodía en Mib – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	46
Figura 43. Nota de paso – “El Mayordomo”.....	47
Figura 44. Nota de bordadura – “El Llanto”.....	47
Figura 45. Nota de escapada – “El Mayordomo”	47
Figura 46. Nota del acorde – “El Llanto”.....	47
Figura 47. Melodía original – “El Yumbo”, (Anónimo).....	47
Figura 48. Melodía con articulaciones y dinámica del arreglo de “El Yumbo”.....	48
Figura 49. Filler Dead spot – Arreglo “El Mayordomo” (Autora).....	48
Figura 50. Fillers melódicos - Arreglo “Yupaichisca” (Autora)	49
Figura 51. Fillers rítmicos - Arreglo “El Llanto” (Autora).	49
Figura 52. Tail – Arreglo “Yupaichisca” (Autora)	50
Figura 53. Lead In – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	50
Figura 54. Contramelodía - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).....	51
Figura 55. Ostinato - Arreglo “El Llanto” (Autora).	52
Figura 56. Intercambio modal – Arreglo “El Yumbo” (Autora)	56
Figura 57. Ejemplo de armonía cuartal en el arreglo de “El Llanto”.....	57
Figura 58. Acorde pivote - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).	58
Figura 59. Patrones rítmicos de los arreglos.....	58
Figura 60. Variación del ritmo a través de la disminución y aumentación.....	59
Figura 61. Combinación de patrones rítmicos usado en los arreglos.....	59
Figura 62. Textura monofónica - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).	60
Figura 63. Textura homofónica - Arreglo “El Mayordomo” (Autora)	61
Figura 64. Textura polifónica - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).	62
Figura 65. Textura homorítmica - Arreglo “El Yumbo” (Autora).....	62
Figura 66. Análisis rítmico - “Yupaichisca” (Anónimo).....	69
Figura 67. Análisis rítmico – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	70
Figura 68. Análisis ritmo Fagot-Clarinete - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	70
Figura 69. Análisis rítmico de clarinete, corno y fagot – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	71
Figura 70. Análisis rítmico flauta - fagot – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	71
Figura 71. Análisis melódico - “Yupaichisca” (Anónimo)	72
Figura 72. Análisis melódico de la Introducción – Arreglo “Yupaichisca” (Autora)	73
Figura 73. Análisis melódico de la Introducción – Arreglo “Yupaichisca” (Autora)	74
Figura 74. Análisis rítmico de la Sección A – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	74
Figura 75. Análisis rítmico de la sección A – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	75
Figura 76. Análisis rítmico de la sección A del arreglo del “Yupaichisca” (Autora).....	76
Figura 77. Análisis rítmico de la sección B - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	77
Figura 78. Análisis de la segunda parte de la sección B del arreglo del “Yupaichisca” (Autora).	77
Figura 79. Análisis Sección A – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	78
Figura 80. Análisis de la sección B - Arreglo “Yupaichisca” (Autora)	79
Figura 81.Tema d” - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	79



Figura 82. Análisis melódico de la Coda - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	79
Figura 83. Introducción Arreglo “El Masalla” (Autora).	80
Figura 84. Interludio – Arreglo “El Masalla” (Autora).....	81
Figura 85. Coda – Arreglo “El Masalla” (Autora).	81
Figura 86. Figuración rítmica corno – fagot – Arreglo “El Masalla” (Autora).	85
Figura 87. Figuración rítmica fagot – Arreglo “El Masalla” (Autora).	86
Figura 88. Figuración rítmica a través de la disminución – Arreglo “El Masalla” (Autora).	86
Figura 89. Análisis melódico de la Introducción del arreglo de “El Masalla” (Autora).	87
Figura 90. Análisis melódico de la Sección A – Arreglo “El Masalla” (Autora).....	88
Figura 91. Análisis melódico de la Sección A - Arreglo “El Masalla” (Autora).....	88
Figura 92. Análisis melódico del interludio - El Masalla (Autora).	89
Figura 93. Análisis melódico de la Sección B – Arreglo “El Masalla” (Autora).....	90
Figura 94. Análisis melódico de la Sección B - Arreglo “El Masalla” (Autora).....	90
Figura 95. Análisis melódico de la Sección A - Arreglo “El Masalla” (Autora).....	91
Figura 96. Análisis melódico de la Coda - Arreglo “El Masalla” (Autora).....	92

Índice de tablas

Tabla 1. Tipos de Cadencia (Gabis, 2006).	53
Tabla 2. Estructura original formal - “Yupaichisca” (J. A. Guerrero, 1993).....	64
Tabla 3. Estructura formal - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	65
Tabla 4. Armonía de la Introducción, Sección A y Transición – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	66
Tabla 5. Armonía de la Sección A y Transición – Arreglo “Yupaichisca” (Autora)	66
Tabla 6. Armonía de la Sección B y Transición – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	67
Tabla 7. Armonía de la Sección A y B– Arreglo “Yupaichisca” (Autora).....	67
Tabla 8. Coda – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	67
Tabla 9. Estructura armónica - “Yupaichisca” (J. A. Guerrero, 1993).	68
Tabla 10. Estructura armónica - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	68
Tabla 11. Estructura formal - “El Masalla” (J. A. Guerrero, 1993).	82
Tabla 12. Estructura formal – Arreglo “El Masalla” (Autora).....	82
Tabla 13. Estructura armónica de la introducción – Arreglo “El Masalla” (Autora).	82
Tabla 14. Estructura armónica Sección A, Interludio y Transición – Arreglo “El Masalla” (Autora).	83
Tabla 15. Estructura armónica Sección B – Arreglo “El Masalla” (Autora).....	83
Tabla 16. Estructura armónica Sección A y Coda – Arreglo “El Masalla” (Autora).	84
Tabla 17. Estructura armónica de “El Masalla” (J. A. Guerrero, 1993).....	84
Tabla 18. Tabla 8 Estructura armónica del arreglo “El Masalla” (Autora).	84



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Erika Alexandra Maza Gordillo en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Elaboración de cinco arreglos de temas tomados del libro "Yaravíes Quiteños" de Juan Agustín Guerrero, para quinteto de vientos madera", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 22 de mayo del 2020.

Erika Alexandra Maza Gordillo

C.I: 0105104459



Cláusula de Propiedad Intelectual

Erika Alexandra Maza Gordillo, autor/a del trabajo de titulación "Elaboración de cinco arreglos de temas tomados del libro "Yaravies Quiteños" de Juan Agustín Guerrero, para quinteto de vientos madera", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 22 de mayo del 2020

Erika Alexandra Maza Gordillo

C.I: 0105104459



DEDICATORIA

A mis abuelitas, Rosario y Alcira, que cuando cantaban juntas, una de las canciones de su repertorio era Puñales, un yaraví. Fueron una inspiración para la elaboración de este trabajo, estoy segura que lo hubiesen disfrutado mucho.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis papás, Wilson y Miriam, quienes me han apoyado durante mi carrera universitaria. A mi hermano, Juan David quien ha escuchado cada arreglo y a Santiago, por creer en mí y darme ánimos en cada momento. Siento una inmensa gratitud hacia ustedes, he sentido su amor y apoyo incondicional, este trabajo no sería el mismo sin ustedes.



INTRODUCCIÓN

El libro Yaravíes Quiteños de Juan Agustín Guerrero representa una de las pocas recopilaciones de ritmos ecuatorianos que se interpretaban en el siglo XIX. Entre estos se encuentra el Yaraví, el cual según el musicólogo Pablo Guerrero (2002), es un ritmo raíz, del cual se derivan varios otros. El presente proyecto de titulación desarrolla cinco arreglos de los temas: “Yupaichisca”, “El Llanto”, “El Yumbo”, “El Masalla” y “El Mayordomo”. Dichas canciones se encuentran originalmente escritas para piano y a través de este proyecto fueron re-escritas para el formato de quinteto de vientos madera (flauta, oboe, clarinete, corno, fagot). El proceso arreglístico por el que pasaron las cinco canciones consta de una transformación estructural, armónica y melódica. La complejidad del proceso arreglístico de los cinco temas del yaraví se debe a que el quinteto de viento madera es de carácter instrumental heterogéneo en cuestión al sonido de cada instrumento en comparación con el cuarteto de cuerdas o ensamble de vientos metálicos que son más homogéneos. Además, se presentan varias formas en las que se puede usar los diversos sonidos de cada instrumento del quinteto de vientos madera para crear diferentes texturas y efectos sonoros.

El objetivo general del presente proyecto es elaborar cinco arreglos de los temas del yaraví que se encuentran en el libro Yaravíes Quiteños, los objetivos específicos se desarrollaron en cada capítulo, como el hablar de las características musicales del género tratado y hablar del libro en uso también. Se desarrollaron los arreglos musicales, tomando en cuenta conceptos armónicos, melódicos, rítmicos y de forma musical.

En la actualidad, existen agrupaciones de quinteto de viento madera como los Mitad del Mundo y Santiago de Guayaquil, como también existen compositores ecuatorianos que han escrito para este formato como Gerardo Guevara, Luis Humberto Salgado, Marcelo Ruano, Leonardo Cárdenas¹. Es visible que se

¹ Uyana, D. (2016). VientoMaderaEcuador. Cuenca: *Obras para instrumentos de viento madera de compositores Ecuatorianos*.

<https://vientomaderaecuador.wordpress.com/2016/04/06/obras-para-vientos-madera-de-compositores-ecuatorianos/>



componen piezas para este ensamble y los arreglos realizados buscan aportar a esta colección.

Para la ejecución del proyecto se aplicó una investigación cualitativa debido a que se busca transformar el objeto de investigación, en este caso las canciones tratadas fueron transformadas a través del arreglo musical. A través de la investigación documental, temas teóricos como las generalidades del yaraví y el libro *Yaravíes Quiteños* fueron investigados; mientras que para la elaboración de arreglos musicales se usó el método inductivo y de análisis-síntesis, en el cual se buscaron recursos musicales correspondientes para el estudio de la armonía, melodía, ritmo y forma.

El primer capítulo aborda al género del yaraví, en el cual se explica su origen, significado y sus características musicales como el ritmo, melodía y armonía; se habla también de los instrumentos comúnmente usados para este género. Otro tema que es tratado en esta sección es el libro de Juan Agustín Guerrero, “*Yaravíes Quiteños*”, del cual se habla de su contenido e historia.

La segunda parte está dedicada al ensamble de quintetos de viento madera, se habla del conjunto en general, de cada instrumento y sus cualidades. Se discuten estos temas ya que sirvieron para la construcción de los arreglos de los yaravíes.

En el tercer capítulo se explica cuál fue el proceso de arreglo de las cinco obras de yaravíes, en cómo cada recurso teórico de la música es usado para el arreglo. Finalizando, se analizan dos arreglos para mostrar el cambio por el cual pasaron los arreglos.

El propósito de este proyecto es mostrar la versatilidad que tienen el ensamble de quinteto de vientos madera, a través de las diferentes combinaciones de sonido que en este se puede lograr. Con los arreglos realizados, se quiere aportar al repertorio para este ensamble con las canciones del yaraví.



Capítulo 1

1. El Yaraví y sus características musicales

1.1. Yaraví

El yaraví, a más de ser reconocido como un género de gran contenido emotivo, tiene importancia histórica en la música del Ecuador. Según el musicólogo Pablo Guerrero, la música indígena incide mucho en la música ecuatoriana; ya que, para él, el yaraví es una fuente genérica de otros géneros nacionales: “El yaraví es la fuente misma del albazo y éste a su vez tiene mucho que ver con la bomba, el capishca, el cachullapi, etc” (Sandoval Mullo, 2007).

Según P. Guerrero (2005), el yaraví es un género musical definido como un canto indígena precolombino, asimilado por los mestizos durante la época colonial, en los actuales Perú, Bolivia y Ecuador. Godoy Aguirre (2012), añade que este ritmo fue interpretado en las labores agrícolas y reuniones familiares para luego transformarse en un canto elegíaco, sentimental y amoroso. De acuerdo con la musicóloga Wong Cruz (2013), el yaraví se caracteriza por tener un carácter melancólico y triste, y una tonalidad generalmente centrada en modo menor. Por el contrario, Fermín Cevallos explica que este género “está lejos de causar tristeza pues, commueve eficaz y gustosamente el ánimo para traer a la memoria las inocentes o no inocentes satisfacciones pasadas” (P. Guerrero, 2005).

En 1856, Juan León Mera Martínez solicitó que la voz yaraví se incluya en el *Diccionario de Autoridades*, en el cual llegó a constar como un “cantar dulce y melancólico de los indios” (P. Guerrero, 2005). Muchos están de acuerdo en que el yaraví es un tono triste; es el caso de Antonio Farfán que solía decir: “Mire, oiga, maestro, tóquese un tonito triste, que alegre el corazón” (P. Guerrero, 2005), y el caso de Gerardo Guevara quien considera al yaraví esencialmente como un lamento (Sandoval Mullo, 2007). Por tanto, este ritmo en sus melodías sencillas lleva un aire melancólico que el oyente lo recibe y conserva (P. Guerrero, 2005).

En la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana encontramos varias dicciones de la palabra *yaraví*. Según el cronista Felipe Guamán Poma Ayala, se puede escribir “*haraui*”, lo cual representa un canto de amor. Por su parte Diego González



Holguín lo escribe “haráhuy” y se refiera a este género como un canto triste y funeral; Bernabé Cobo, coincide con Diego González en cuanto a su significado, pero lo escribe como “araví” (P. Guerrero, 2005). La versión más adecuada según la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana es la que sugiere D’Harcourt. Este autor concibe “yaraví” como deformación del vocablo quichua “harawi”: “el cual significaba en tiempo incásico cualquier aire o cualquier recitación cantada. A través de los tiempos, dicha deformación se operó en la siguiente forma: harawi=yaraví” (P. Guerrero, 2005). El presente trabajo considera este concepto, el cual será ejemplificado en los arreglos. Cada yaraví escogido para esta investigación lleva una descripción sobre su uso y función; en el proceso de realización de los arreglos se procuró transmitir las descripciones.

1.2. Características Musicales

Alrededor del siglo XIX en el Ecuador se distinguieron dos estructuras del ritmo yaraví: la primera versión (tradicional) es de tempo lento y presenta dos temas A y B, los cuales se repiten y contienen melodías pentáfonas, relacionadas entre ellas; la segunda versión (mestiza) agrega una sección Allegro contrastante que generalmente es una tonada o albazo (P. Guerrero, 2005). La adición de esta segunda parte se debe a la influencia española, y tiene la función de concluir la canción o de ser interpretada después de cada estrofa como un estribillo; la misma puede tener o no tener relación con el tema principal de la sección lenta (P. Guerrero, 2005).

Salgado (1952), en su microestudio Música Vernácula de Ecuador, realiza una distinción de las clases de yaravíes y los describe en su compás, carácter y armonía.

“Hay dos clases de yaraví: el indígena en 6/8 y el criollo en 3/4. Aunque ambos son de carácter elegíaco y de movimiento larghetto, se diferencian no solo en el compás sino en sus elementos: el yaraví aborigen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grados de la escala melódica menor y aún diseños cromáticos” (Salgado, 1952, p. 92).



Otra característica del yaraví son sus fórmulas rítmicas que varían dependiendo de su origen indígena (6/8) o criollo (3/4) (Figura 1). Esto lo diferencia de otros ritmos o géneros, es la presentación de las distintas fórmulas rítmicas que se presentan libremente a lo largo del discurso musical.



Figura 1. Ritmo yaraví indígena (J. A. Guerrero, 1993; P. Guerrero, 2005).

La primera fórmula rítmica proporciona una sensación de continuidad, mientras que la segunda marca de una manera sólida el tempo de la canción. Resulta interesante destacar que las fórmulas rítmicas del albazo y tonada se encuentran muy relacionadas con el yaraví e incluso podrían derivar de este (Sandoval Mullo, 2007); sus fórmulas rítmicas son las siguientes.

Albazo:



Figura 2. Ritmo del albazo (P. Guerrero, 2005).

Tonada:



Figura 3. Ritmo tonada tomado del libro Enciclopedia de la Música (Guerrero G., 2012)

1.3. Yaravíes Quiteños por Juan Agustín Guerrero

Se trata de una recopilación de música indígena y popular del Ecuador que realizó Juan Agustín Guerrero. La primera edición se elaboró bajo pedido del coleccionista Marcos Jiménez de la Espada, quien en 1881 la presentó en la cuarta reunión del Congreso Internacional de Americanistas, para posteriormente llevarlo



al Museo de Ciencias Naturales de Madrid y publicarlo en el año de 1883 (J. A. Guerrero, 1993).

La segunda edición se realizó en el año de 1993 por Archivo Sonoro del Municipio de Quito. Esta nueva presentación incluye una investigación acerca del libro y su contenido, y reconoce a Juan Agustín Guerrero Toro como músico investigador, dándole mérito por dicho trabajo.

El libro posee veintiocho partituras, las cuales se dividen entre cantos religiosos indígenas y música popular mestiza. Entre los cantos religiosos constan géneros como el sanjuanito, albacito, cúxnico, yaraví, bailes de los indios Quijos y una versión de la canción Jaguay. Por su parte la música popular incluye La parrando (baile), Alza que te han visto (baile), Doña Lorenza (yaraví) y un amorfino (J. A. Guerrero, 1993).

La última sección de la recopilación está integrada por melodías que fueron incluidas en el texto *Espada de la Historia inédita del Obispado de Trujillo* (J. A. Guerrero, 1993). Varias de estas melodías que están el libro están alejadas de las definiciones musicales del yaraví; sin embargo, este término se usó el término “yaraví” como una denominación genérica para identificar a la música indígena y mestiza de la región andina (Wong Cruz, 2013). En la actualidad los yaravíes son interpretados en los funerales y misas de difuntos de las familias mestizas populares (Sandoval Mullo, 2007).

Las melodías que se encuentran en el libro de Yaravíes Quiteños fueron originalmente interpretadas por otros instrumentos, pero se presentan como adaptaciones para piano solo. Los cantos indígenas eran interpretados por un ensamble compuesto por voz, pingullo, tambor u otros instrumentos musicales de la organología indígena; las composiciones mestizas por su parte se interpretaban en guitarra, arpa o dulzainas (J. A. Guerrero, 1993). Guerrero G. (2012), explica que debido a que los cantos fueron tratados dentro del pensamiento europeo, las adaptaciones representan un acercamiento y no garantizan una total autenticidad.

La importancia del libro se debe a su contenido, las canciones cuentan la historia del pueblo ecuatoriano y caracteriza su modo de ser y su nacionalidad. Según Guerrero G. (2012), “es uno de los trabajos musicales más importantes que se



hayan editado en el siglo XIX en el Ecuador”, debido a la riqueza de su contenido; el compositor César Santos Tejada coincide, pues señala que, debido a la autenticidad que se encuentra en el libro, este está determinado a convertirse en un referente obligatorio para todo aquel que quiera tener una visión general de la identidad musical ecuatoriana (J. A. Guerrero, 1993).

Capítulo 2

2. El arreglo para el quinteto de vientos madera

2.1. Ensamble: Quinteto de vientos madera

El ensamble de quinteto de vientos madera comienza a definirse hacia finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX (Likar, 1999) adquiriendo popularidad al inicio del siglo XX (Ann Shanley, 1969). Este ensamble se definió luego de un proceso de evolución de la música orquestal y de cámara; es difícil determinar la razón específica que explique el nacimiento de este ensamble, más que el normal desarrollo de la experimentación organológica (Ann Shanley, 1969). Este desarrollo se podría dilucidar debido a la asociación de la voz humana con este tipo de instrumento (Ann Shanley, 1969).

Las primeras composiciones para quinteto de vientos madera fueron escritas por Giovanni Giuseppi Cambini, publicadas entre 1812-1822 (Likar, 1999). También sobresalen en los albores de este formato, compositores como: Franz Danzi, Wilhelm Mangold, Martin Joseph Mengel, Goerge Onslow y Julius Rietz, pero sobre todo sobresale el compositor checo Anton Reicha, quien escribió veinticuatro obras organizadas en tres opus (Opp. 88, 91 y 99). En el siglo XX, compositores como Arnold Schönberg, Walter Piston, Darius Milhaud, Samuel Barber, Irving Fine y Alvin Etler escribieron obras de envergadura para este tipo ensamble.

Mientras que en Latinoamérica la implementación de los instrumentos de viento a la música de cámara empezó de una manera rudimentaria, esto se desarrolló alrededor del período de la Primera Guerra Mundial. El compositor que fue pionero en este proceso fue Heitor Villalobos, quien en su obra *Sextour Mystique*



utilizó flauta, oboe, saxofón, celesta, arpa y guitarra (Latin American Classical Music, 2017). A más de esta obra Villalobos compuso otras obras que incluyen instrumentos de viento, como la obra *Quinteto (em forma de chôros)*, la cual está escrita especialmente para quinteto de vientos madera (Wikipedia, 2019). Dentro del continente Sudamericano se encuentran compositores como José Luis Maurtua de Perú con las obras “Varaciones Latinoamericanass” y “Dix Fugues” (“Woodwind Quintets by Composer,” n.d.), Oscar Lorenzo Fernández con la Suite para Quinteto de Vientos Madera, Marlos Nobre con su obra Quinteto de Sopros Op. 29 (Nobre, 1939) (Brasil), Adriana Verdié (Argentina) compuso la obra *Tangoesciente* (Verdié, 2016), el brasileño Liduino Pitombeira de Oliveira Brasil posee varias obras entre ellas está “*Ajubete Jepê Amô Mbaê, Op. 10*” (Pitombeira, 1992), y Carlos Chávez de México con la obra *Soli No. 2* (Chávez, 1961).

Por otro lado, en Ecuador, existe música escrita para este ensamble, de compositores como: Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, Marcelo Ruano, Diego Luzuriaga, Gerardo Guevara (Morocho Guamo, 2014), Fernando Avendaño y Jorge Oviedo (Uyana G., 2016). Así mismo, en el país se han popularizado agrupaciones especializadas en este formato como: 1) “Vientos Mitad del Mundo”, conformado por músicos profesionales que interpretan un variado repertorio académico y popular universal (Molero & Maqui, 2017), y 2) Quinteto de Vientos “Santiago de Guayaquil” que interpreta regularmente obras académicas y populares.

2.2. Aspectos organológicos del Quinteto de Vientos Madera

Los instrumentos que constituyen el quinteto de vientos madera, en su mayoría pertenecen a la familia de madera, a excepción del corno que es un instrumento de metal. Los vientos madera son de tipo aerófono y su sonido es emitido a través de la vibración longitudinal de la columna de aire dentro del instrumento (Colwell & Hewitt, 2011). Por otra parte, el sonido de los vientos de metal se produce por la vibración de los labios aplicados a una boquilla en forma de embudo (Piston, 1987).



Cada instrumento tiene una cualidad sonora diferente, por lo que la agrupación se caracteriza por una sonoridad rica y heterogénea. La flauta sobresale por su sonido en el registro agudo, mientras que en su registro bajo pierde volumen. El oboe y el fagot, al contrario que la flauta, producen sonido a través de la doble caña que tiende a un sonido más fuerte en su registro bajo que se debilita cuando asciende. El funcionamiento del clarinete es distinto al resto de instrumentos por su forma cónica, y cada parte de su registro posee un espectro dinámico variado. Por su parte, el corno, al ser un instrumento de metal, tiene una forma distinta de producir sonido (Burns, 2001); debido a su embocadura, produce un sonido dulce, que lo hace ideal para fusionarse con el resto de instrumentos de la agrupación (Morocho Guamo, 2014).

Debido a la diferente intensidad de sonido que cada instrumento posee, el resultado final de la agrupación produce una diversidad dinámica y tímbrica en su conjunto (Burns, 2001). A continuación, se describirá a cada instrumento del ensamble y se explicará acerca de: i) sus características sonoras, ii) la amplitud de su registro en conjunto con las particularidades acústicas de cada sección, y iii) cómo el timbre de cada instrumento resulta fundamental para definir la instrumentación de melodías y acompañamiento procurando un balance acústico.

2.2.1. Flauta travesa

La producción del sonido de la flauta travesa la realiza el intérprete por la embocadura del instrumento, quien envía aire a través del hoyo de la misma sin utilizar lengüeta o caña (Adler, 2006). Tiene la facultad de presentar una variedad tímbrica y su sonido se caracteriza por ser airado, ligero, suave y elegante (Vienna Symphonic Library, 2020a). “Dependiendo su contexto musical este instrumento puede ir desde un sonido pálido, vacío y abierto, a un sonido oscuro, rico e inquieto” (Chandler, Kirkdorffer, Minor, Barber, & Pack, 2003, p. 2).

La flauta cuenta con varios recursos sonoros que permiten la producción de varias articulaciones, como staccato, tenuto, y acentos; así mismo, facilita ligar los sonidos y manejar varios planos dinámicos desde pianísimo (*pp*) hasta el fortísimo (*ff*), dependiendo del registro en el que se encuentre. Su registro abarca desde Si3



hasta Re7 y presenta características propias en cada sección del mismo (Adler, 2006).

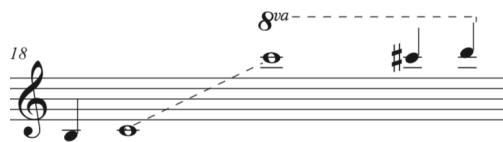


Figura 4. Registro de la flauta travesa (Adler, 2006).

Características del registro de la flauta

Teniendo en cuenta estas características, podemos hacer uso de los registros según el timbre que queramos lograr, como se indica en la Figura 5. Estos son:

1. Si3 - Sol 4: Débil, pero seductor
2. La4 - Sol5: Dulce, pero con poca proyección
3. La5 - Sol6: Claro y brillante
4. Sol6 - Re7: Poco estridente



Figura 5. Características del registro de la flauta travesa (Adler, 2006).

El registro 3 (claro y brillante) resulta eficaz para la interpretación de una melodía, pues el mismo resalta por sobre el resto de instrumentos. Un ejemplo de esta consideración se puede encontrar en los compases 15 - 18 de la obra “El Yumbo”, donde la flauta sobresale con la melodía sobre los instrumentos que realizan un acompañamiento armónico.



A musical score page featuring five staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score is in common time, key signature is one flat. Measure 15 begins with a sixteenth-note pattern on the flute. The oboe and bassoon provide harmonic support with sustained notes. The bassoon leads into a dynamic section marked **f**. The flute's melody is highlighted with a blue rectangular box.

Figura 6. Registro de la flauta traversa - Arreglo “El Yumbo” (Autora).

La flauta, también tiene la habilidad de doblar a otro instrumento ya sea haciendo la melodía en la misma altura o distanciadas por un intervalo. Este recurso es visible en “El Masalla” (Figura 7), en el cual la flauta ejecuta a través del registro 2 (dulce, pero con poca proyección), una melodía secundaria que se encuentra a una distancia de tercera descendente de la voz principal.

A musical score page featuring five staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score is in common time, key signature is one sharp. Measure 31 begins with a sixteenth-note pattern on the flute. The oboe and bassoon provide harmonic support. The bassoon's melody is highlighted with an orange rectangular box and labeled "Melodía principal". The flute's melody is highlighted with a blue rectangular box.

Figura 7. Flauta traversa doblando – Arreglo “El Masalla” (Autora).

Además de interpretar la melodía, la flauta también tiene la capacidad de fundirse con el resto de instrumentos que generalmente realizan el acompañamiento, como el clarinete, corno y fagot (Chandler et al., 2003, p. 2). Los registros 1 (débil pero seductor) y 2 (dulce con poca proyección) permiten que la



flauta se acople al resto de instrumentos. Un ejemplo de esto se indica en el arreglo del “Yupaichisca” (Figura 8), en el que la flauta junto con el fagot realiza el acompañamiento.

The musical score for 'Yupaichisca' shows five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B♭ (B. Cl.), and Horn (Hn.). The score begins with a dynamic of *f*. The flute and bassoon parts are highlighted with colored boxes: a blue box covers the flute's rhythmic pattern from measure 57 to 61, and an orange box covers the bassoon's rhythmic pattern from measure 62 to 66. The flute part starts with a sustained note followed by a sixteenth-note pattern. The bassoon part starts with a eighth-note pattern followed by a sixteenth-note pattern. Both instruments play eighth-note patterns throughout their respective highlighted sections.

Figura 8. Acompañamiento de flauta travesa – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Otro recurso musical que brinda este instrumento es el rítmico-melódico, es decir, en una misma nota realiza un patrón rítmico repetitivo usado en el registro 3 (claro y brillante) para que el efecto resalte. Este recurso se exemplifica en el arreglo de “El Yumbo” (Figura 9), para emular a un pito.

The musical score for 'El Yumbo' shows five staves: Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, and Bassoon. The flute part is highlighted with a blue box. The flute plays a continuous eighth-note pattern on a single pitch. The other instruments provide harmonic support: the oboe and bassoon play sustained notes, the clarinet provides a rhythmic pattern, and the horn provides a sustained note. The flute's eighth-note pattern is sustained across multiple measures, demonstrating a rhythmic-melodic device.

Figura 9. Recurso rítmico – melódico de flauta travesa – Arreglo “El Yumbo” (Autora).



2.2.2. Oboe

El oboe, conocido como el “cantante” dentro de la agrupación, es considerado un instrumento lírico lo cual lo distingue del resto de instrumentos de vientos madera (Adler, 2006). Su sonido es “claro, brillante, penetrante, poderoso y robusto” (Vienna Symphonic Library, 2020a), siendo su sonido “gangoso y nasal” su característica distintiva (Canales, Alvarado, & Pineda, 1994). El registro del oboe (Figura 10) presenta un rango variado de notas graves, empezando en Sib3, hasta agudas y penetrantes, alcanzando el La6. El sonido e interpretación del instrumento resulta especialmente eficaz cuando se escriben pasajes con las notas entre el Fa4 y el Do6. Las notas agudas que están sobre el Do6, logran un efecto tenue y ligeramente penetrante (Adler, 2006).

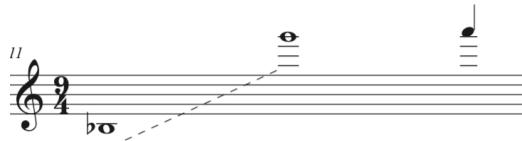


Figura 10. Registro del oboe (Adler, 2006).

Características del registro del Oboe

Las características del registro del oboe se indican en la Figura 11 y son descritas como:

1. Sib3-Fa4: Denso, fuerte
2. Sol4-La5: Cálido, prominente, sonido de caña penetrante
3. Si5-Mi6: Débil pero claro
4. Fa6-La6: Constreñido e ineficaz

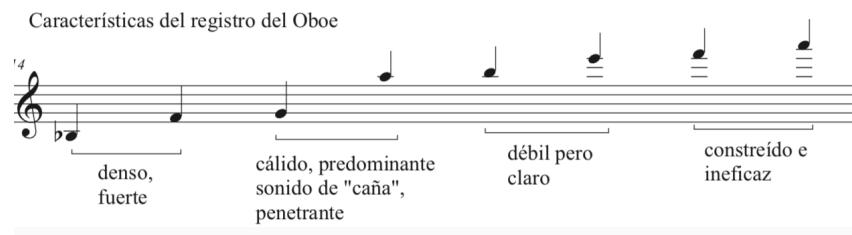


Figura 11. Características del registro del oboe (Adler, 2006).

La selección de los registros del instrumento se ejemplifica en el arreglo de "El Mayordomo", donde el oboe realiza melodías en el registro 2 (cálido, prominente, sonido de caña penetrante) permitiendo que su sonoridad resalte sobre la textura



de acompañamiento.

Musical score for 'El Mayordomo' showing measures 12. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The oboe part is highlighted with a blue box. Dynamics include *f*, *mf*, and *mp*.

Figura 12. Melodía principal del oboe - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).

El registro 3 (débil pero claro) resulta eficaz para la presentación de melodías en dinámica *piano* (*p*), lo cual se puede exemplificar en la sección final del arreglo de “El Mayordomo” (Figura 13), donde la intensidad sonora de toda la instrumentación disminuye, permitiendo que el oboe lleve su melodía en el registro agudo con una dinámica adecuada.

Musical score for 'El Mayordomo' showing measures 90. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The oboe part is highlighted with a blue box. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. The section ends with a ritardando (rit.) and a dynamic *p*.

Figura 13. Melodía principal del oboe – Arreglo “El Mayordomo” (Autora).

En el registro 3 también se pueden escribir melodías secundarias que doblen a la principal porque el sonido es débil, lo que permite resaltar a otro instrumento. Este recurso es utilizado en “El Yumbo” (Figura 14), donde el oboe dobla a la flauta

a una distancia de tercera descendente sin opacar la melodía principal.

25 Melodía principal

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Figura 14. Melodía secundaria del oboe - Arreglo “El Yumbo” (Autora).

Así como se pueden interpretar melodías en el instrumento, también se puede escribir para una textura de acompañamiento a la melodía principal, sumado a los instrumentos: clarinete, corno y fagot. Como se puede observar en el arreglo de “El Yumbo” (Figura 15), el oboe en su registro 1 (denso, fuerte) realiza una base armónica para la melodía.

89

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Figura 15. Acompañamiento de oboe - Arreglo “El Yumbo” (Autora).



2.2.3. Clarinete en Bb

El clarinete es un instrumento de tubo cilíndrico con terminación en forma de campana y su boquilla simple cuenta con una caña (Adler, 2006). Es un instrumento ágil y versátil que maneja dinámicas extremas en todo su registro, permitiendo sonar desde un *fortissimo* a un *pianissimo*, tanto en un registro bajo como agudo (Adler, 2006). De esta manera, el clarinete puede llevar una voz melódica o tener un rol de acompañamiento.

Según la Vienna Symphonic Library (2020), las cualidades sonoras del clarinete comprenden un sonido “rico, cálido, melódico, redondo, brillante, incisivo, expresivo y vivo”. Su amplio registro se indica en la Figura 16, empezando en el Mi3 que se extiende hasta el La6 con peculiaridades en cada sección de su registro

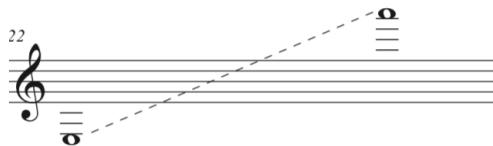


Figura 16. Registro del clarinete en Bb (Adler, 2006).

Características del registro del Clarinete en Bb.

Las características del registro del clarinete en Bb se indican en la Figura 17 y son descritas como:

1. Mi3 - Fa#4: Registro chalumeau, profundo y rico
2. Sol4 - Sib4: Sonidos guturales, bastante tenue
3. Si4 - Do6: Registro “clarín”, brillante, incisivo, expresivo
4. Re6 - La6: Penetrante, estridente

Características del registro del Clarinete en Bb



Figura 17. Características de registro del clarinete en Bb (Adler, 2006).



En base a las características antes presentadas, el registro 1 (Chalameou) del clarinete fue utilizado para acompañamientos a la melodía en el arreglo del “El Mayordomo” (Figura 18), ya que en esta sección sus notas graves son resaltadas.

Musical score for 'El Mayordomo' (Measure 54). Instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.). Key signature: G major. Dynamics: ff, f, mf, mp, ff. Articulations: poco rit., a tempo. The bassoon (Bsn.) part is highlighted with a blue box.

Figura 18. Acompañamiento del clarinete - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).

Por otra parte, también resulta eficaz doblando la melodía principal del oboe o la flauta. Su facilidad en el manejo de dinámicas con gran facilidad de adaptación permite escribir una melodía secundaria en cualquier parte de su registro. En el arreglo de “El Llanto” (Figura 19), se lo utilizó para doblar la melodía principal en el oboe a una tercera descendente, en una octava grave, lo cual crea una ilusión de eco a la melodía principal.

Musical score for 'El Llanto' (Measure 63). Instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.). Key signature: G minor. Dynamics: mf, f, mf, ff. Articulations: >. The oboe (Ob.) part is highlighted with an orange box, and the bassoon (Bsn.) part is highlighted with a blue box.

Figura 19. Clarinete doblando melodía principal al oboe – Arreglo “El Llanto” (Autora).



El mismo efecto es producido en el arreglo de “El Mayordomo” (Figura 20) cuando la línea melódica en el clarinete dobla a la melodía principal en la flauta a una tercera hacia abajo y a una octava de distancia.

The musical score consists of five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (B> Cl.), and Horn (Hn.). The score is in common time, key signature of one flat. Measure 33 starts with a dynamic of **f**. The Flute (highlighted by an orange box) plays a melody consisting of eighth and sixteenth notes. The Bassoon (highlighted by a blue box) enters in measure 34, playing eighth and sixteenth notes. The Horn and Bass Clarinet provide harmonic support. The flute's melody is labeled "Melodía principal". The bassoon's entry is marked with **poco rit.** at the end of the measure.

Figura 20. Clarinete doblando melodía principal a la flauta – Arreglo “El mayordomo” (Autora).

Así como el clarinete es efectivo en el acompañamiento y en doblar voces, también se desenvuelve bien al llevar la melodía principal, como es el caso en “El Yupaichisca” (Figura 21), que resalta del acompañamiento y la melodía secundaria.

The musical score consists of five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (B> Cl.), and Horn (Hn.). The score is in common time, key signature of one flat. Measure 20 starts with a dynamic of **mf**. The Bassoon (highlighted by a blue box) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The other instruments provide harmonic support. The bassoon's role in carrying the melody is emphasized by the blue box highlighting its part.

Figura 21. Melodía principal del clarinete – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).



2.2.4. Corno Francés

El corno es un instrumento de la familia de viento metal que ha atravesado por varios cambios estructurales, constando en la actualidad de válvulas y un juego de tubería enroscada. Este se caracteriza por un sonido dulce, cuya afinación se encuentra en Fa y su escritura se realiza subiendo una quinta ascendente al sonido que se quiera ejecutar, lo cual lo convierte en un instrumento transpositor, que puede tener un rol de solista, doblar melodías o realizar acompañamiento (Adler, 2006).

Según la Vienna Symphonic Library (2020), Su sonido se caracteriza por ser “cálido, lleno, aterciopelado, claro, distante, suave y metálico”, generalmente homogéneo, con acepción de las notas más graves que suenan un poco más apagadas y pesadas.

Debido a que el corno puede opacar con su sonido al resto de instrumentos del quinteto, sus dinámicas se realizarán tomando en cuenta al resto de instrumentos. De esta manera, si presenta la indicación de *fortissimo* (ff), no efectuará la dinámica; en cambio realizará un *forte* (f) para conservar el balance dentro del ensamble, como lo sugiere (Fernandez, Skye Hart, Good-Castro, & Febre, 2018). Su registro escrito va desde Fa#2 a Do6 y se divide en cuatro secciones.



Figura 22. Registro del corno francés (Adler, 2006).

Características del registro del corno francés

Como se indica en la Figura 23, el corno presenta las siguientes características:

1. *Do3- Sol3*: Oscuro y un poco indefinido
2. *Sol3- Do4*: Profundo y sólido
3. *Do4- Sol5*: Brillante y heroico
4. *Sol5- Do6*: Brillante y fuerte



Características del registro del crono francés



Figura 23. Características del registro del corno francés (Adler, 2006).

El corno generalmente es usado en la elaboración de los arreglos para la interpretación del acompañamiento de melodías junto con el fagot, debido a que ambos instrumentos comparten similitudes en cuanto al registro, favoreciendo la combinación de estos (Chandler et al., 2003). Un ejemplo de esto se presenta en el arreglo de “El Masalla” (Figura 24), en el cual se escribe usando el registro 2 (profundo y sólido) y 3 (brillante y heroico) en combinación con el fagot.

Score

El Masalla

Acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos

Anónimo
Arr: Erika Maza

♩ = 45

Flute

Oboe

Clarinet in B_b

Horn in F

Bassoon

Figura 24. Corno en acompañamiento - Arreglo “El Masalla” (Autora).

El registro 3 (brillante y heroico) es eficaz para la elaboración de melodías, pues, el sonido del corno resalta del de los demás como se puede observar en el arreglo de “El Llanto” (Figura 25).



Figura 25. Melodía principal del corno - Arreglo “El Llanto” (Autora).

2.2.5. Fagot

El fagot es un instrumento que cuenta con una doble caña de calibre cónico, relacionado al oboe, pero con un sonido de característica menos nasal (Adler, 2006). Su importancia dentro del quinteto de vientos se debe a que generalmente provee la línea de bajo y es un motor rítmico. En conjunto con el corno y clarinete comprenden la textura de acompañamiento, siendo también eficaz para realizar melodías (Chandler et al., 2003).

La escritura para este instrumento se realiza en la clave de Fa y se usa la clave de Do en cuarta línea cuando se escribe sobre el Sol4 (Adler, 2006). En cuanto a la articulación, es eficiente al realizar stacattos, acentos, portatos y ligaduras; los trinos son eficaces, pero tienen sus excepciones cuando son escritos bajo el E2 (Fernandez et al., 2018). La Vienna Symphonic Library (2020), describe el sonido del fagot como “suave, aterciopelado, sonoro, cálido, penetrante, ligero, delicado, completo, redondo, estrecho y sensible. Su registro empieza en el Bb1 y termina en Eb5 como se indica en la Figura 26.

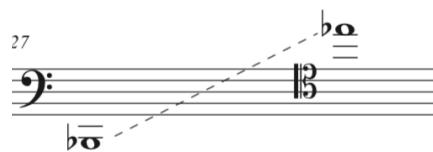


Figura 26. Registro del fagot (Adler, 2006).

Características del registro del fagot

El fagot presenta las siguientes características, como se indica en la Figura 27:

1. *Sib1 a Sol2: Sonoro, oscuro, vibrante*
2. *La2 a Re4: Dulce, más tenue, pero expresivo*
3. *De Mi4 a Sib4: Débil pero intenso*
4. *De Sib4 a Mib5: Débil y, a menudo, constreñido*

Características del registro del fagot



Figura 27. Características del registro de fagot (Adler, 2006).

En el arreglo de “El Mayordomo” (Figura 28), el fagot interpreta la línea de la melodía principal usando el registro 2 (dulce, más tenue pero expresivo).



Musical score for 'El Mayordomo' (Measures 42). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Bb Cl.), and Horn (Hn.). The bassoon part (Bsn.) in Measure 42 is highlighted with a blue box. Dynamics shown include *mf*, *mp*, *f*, *ff*, and *ff*.

Figura 28. Melodía principal del fagot - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).

El fagot en conjunto con el corno y clarinete realizan el acompañamiento en el arreglo del “Yupaichisca” (Figura 29), realizando un colchón armónico para la melodía y dictando el ritmo en esta sección.

Musical score for 'Yupaichisca' (Measure 13). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Bb Cl.), and Horn (Hn.). The bassoon part (Bsn.) in Measure 13 is highlighted with a blue box. Dynamics shown include *mp*, *f*, and *mp*.

Figura 29. Acompañamiento del fagot – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

El fagot dentro del ensamble se encarga de la línea de bajo y el ritmo. Como se observa en el arreglo de “El Masalla” (Figura 30), la línea melódica contiene notas del acorde y realiza el patrón rítmico del yaraví.



Figura 30. Línea de bajo rítmico del fagot – Arreglo “El Masalla” (Autora).

2.3. Generalidades

Según Blackwell (2015), el arreglo musical es volver a trabajar una composición musical, usualmente en un medio diferente al original. Según The Editors of Encyclopaedia Britannica (1998), el arreglo es una adaptación de una composición en otro medio al que originalmente estaba escrito, pero manteniendo el carácter original de la obra. Para Lorenzo (2005), el arreglo es la interpretación de un tema musical compuesto previamente, cuya adaptación, su melodía y armonía esta dada en función a los gustos o exigencias del que paga.

Según Kawakami (1975) y Lorenzo (2005), existen varias técnicas y recursos musicales que permiten la realización de arreglos musicales; estos pueden ser implementados en aspectos como: melodía, armonía, ritmo y forma. A su vez, estos elementos se deben conocer a profundidad antes de empezar a realizar alguna modificación.

2.4. Consideraciones técnicas del proceso arreglístico

Según Kawakami (1975), existen varias herramientas con las que se puede modificar una canción en distintas áreas como: melodía, armonía, ritmo y estructura. En el caso del quinteto de vientos madera, la instrumentación es otro elemento a considerarse debido a su heterogeneidad sonora; ya que existen diversas maneras en las que se los puede combinar para obtener una variedad de texturas y timbres



sonoros. Es de importancia conocer el comportamiento del sonido de cada instrumento en cada sección del registro y considerarlos en su conjunto, porque de esta forma podemos tomar decisiones en cuanto a la elaboración de melodías principales, secundarias y de acompañamiento. Por ejemplo, la flauta resalta en el su registro 3 (claro y brillante) entonces es favorable escribir la melodía principal en esta parte. Además, se debe considerar la respiración; si bien no es necesario escribirla, se deben dejar espacios para que el intérprete pueda realizar la toma de aire o relaje sus músculos faciales.

2.4.1. Forma Musical

La música necesita de una estructura para que sea inteligible; de esta forma los sonidos se organizan en un período de tiempo que tiene inicio, intermedio y un final (Pease, 2003). Es importante conocer la forma, las frases y secciones que componen a la canción; ya que al comprender su organización podemos realizar cambios, re-estructurar, agregar o quitar secciones, lo cual dependerá del arreglista.

Según Kawakami (1975), se pueden agregar o no secciones como la Introducción, Interludio y una sección Final. Estos elementos estructurales son de composición libre y su fin es establecer una exposición más adecuada en función del estilo del arreglo y de los gustos personales del arreglista (Lorenzo, 2005).

i) Introducción

Dentro del arreglo, la Introducción (Intro) cumple el rol de guiar hacia la melodía que se presentará (Kawakami, 1975). Esta sección prepara al oyente para lo que se va a presentar, y según Lorenzo (2005), puede ser de dos tipos: i) Introducción Relevante o ii) Introducción Sorpresa.

La Introducción Relevante toma elementos como melodía, armonía o ritmo de la versión original para su composición. Estos componentes pueden ser empleados de forma exacta o variada, que, al usarlos da pistas al oyente de lo que está por venir (Lorenzo, 2005). Dentro de esta categoría, Kawakami (1975), explica maneras de construir la introducción usando una pequeña frase de la melodía como motivo. Un ejemplo de esto se da en la Introducción del arreglo del “Yupaichisca”



(Figura 31), donde se usa un motivo de la melodía de la canción original para su composición.

The musical score consists of five staves representing different instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B, Horn in F, and Bassoon. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (indicated by '4'). The tempo is marked as '♩ = 45'. The score is divided into two sections: 'Introducción' (measures 1-4) and 'Motivo de la melodía' (measures 5-9). In the first section, various instruments play different melodic fragments. In the second section, a specific melodic pattern is highlighted with a blue box and labeled 'Motivo de la melodía'. Measure 5 starts with the Bassoon playing a series of eighth notes. Measures 6-9 show the Oboe, Clarinet, and Bassoon continuing the melodic line established in measure 5.

Figura 31. Introducción – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Por otro lado, la Introducción Sorpresa desarrolla la sección en función de la sensación que se quiere transmitir, para esto no se usa material de la canción original (Lorenzo, 2005). Kawakami (1975), explica que este tipo de introducción puede ser desarrollada con estilo diferente al de la melodía y con el uso de elementos extraños a la misma.

Un ejemplo de esto se presenta en el arreglo de “El Yumbo” (Figura 33), la cual, originalmente para ser bailada, era interpretada con un pito y tamboril (J. A. Guerrero, 1993). Sin embargo, la toma de un motivo de la parte melódica, que se repite durante la introducción, imita al pito, convirtiéndolo en una introducción sorpresa en combinación con una relevante.



Moderato

Piano

Pno.

A musical score fragment for 'El Yumbo' original song. It features a piano part at the top and a vocal or instrument part below it. The vocal part has a red box highlighting a specific melodic line. The piano part consists of eighth-note chords.

Figura 32. "El Yumbo" fragmento de la canción original (J. A. Guerrero, 1993).

Flute

Flute

Oboe

Elemento tomado de la canción original

Clarinet in B \flat

Horn in F

Bassoon

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

A musical score for the introduction of 'El Yumbo' arrangement. It includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , Horn in F, Bassoon, and others. The score is divided into two sections: one with purple boxes (Flute, Oboe, Flute) and one with blue boxes (Clarinet in B \flat , Oboe, B \flat Clarinet). The first section is labeled 'Imitación de un pito' and 'Elemento tomado de la canción original'. The second section continues with the same instruments. Dynamics like f, mf, and p are indicated throughout.

Figura 33. Introducción – Arreglo "El Yumbo" (Autora).

Además, Kawakami (1975) indica la existencia de una tipología de introducción denominada pirámide, la cual implementa los instrumentos paulatinamente. Es decir, primero va un instrumento y seguido se suman el resto de instrumentos según decida el arreglista.

*ii) Interludio*

Según Kawakami (1975), esta sección cumple con la función de mantener o cambiar el estado de ánimo de la canción y se puede o no incluir dentro del arreglo. Lorenzo (2005), recomienda que sea un área de menor protagonismo al tema central, que proporcione unidad al tema y que cree contraste. De esta manera, se pueden componer interludios usando i) parte de la introducción; ii) usando la melodía de la introducción con diferente ritmo o instrumentación; iii) con cambio de tonalidad; o iv) usando una progresión de acordes cíclica.

Por ejemplo, los interludios construidos en “El Llanto”, usa los mismos acordes que la Introducción con varias repeticiones y variaciones al final de la sección (Kawakami, 1975). En el caso de “El Yumbo”, el interludio crea un contraste, al iniciar con calma hasta desarrollarse con más intensidad hasta la sección con mayor fuerza. Durante esta sección también se cambia de la tonalidad de Re menor al modo de Do dórico. En el “Masalla”, el puente es igual que la Introducción y al final, el material melódico y armónico son iguales, existiendo una variación rítmica realizada por el corno, lo cual genera un contraste con la Introducción.

iii) Final

El Final da conclusión al material expuesto en el arreglo y cuando se le añade compases para concluir la obra, toma el nombre de Coda (Lorenzo, 2005). Según Kawakami (1975), existen distintos tipos de finales como: i) usar la melodía de la Introducción e Interludio; ii) usar el motivo de la Introducción con una Instrumentación diferente; y iii) formar con Obbligato de la Melodía como Motivo.

El final de “El Yumbo” (Figura 34), es construido con un motivo extraído de la melodía original, el cual se repite todo el tiempo y es acompañado por melodías secundarias lo que creará contraste, aunque el motivo se repita; luego el resto de instrumentos acompañan armónicamente, realizando un efecto de dinámica que va desde *piano (p)* a *forte (f)*, y para finalizar la canción va disminuyendo su intensidad hasta alcanzar un *piano p*.



The musical score for "El Yumbo" by J. A. Guerrero (1993) illustrates the final section with several performance techniques highlighted:

- El Yumbo:** The title is written above the first system of music.
- Efecto dinámico de piano a forte:** A red box highlights a dynamic transition from piano (p) to forte (f) for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.).
- Motivo tomado de la canción original:** A blue box highlights a specific melodic line for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) labeled "Motivo tomado de la canción original".
- Melodías secundarias:** A purple box highlights secondary melodic lines for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.).
- Disminución de dinámica a piano:** An orange box highlights a dynamic transition from forte (f) back to piano (p) for all instruments.

Figura 34. Sección Final – “El Yumbo” (J. A. Guerrero, 1993).

Es decir, al momento de saber la organización de la canción se puede proceder a hacer los cambios, y se busca mantener coherencia en lo que se hace. A través del arreglo se busca agregar secciones como pueden ser introducciones, intermedios y cudas. Así, la canción se vuelve más extensa.

2.4.2. Melodía

La melodía es la sucesión de sonidos con una duración establecida, que, al mismo tiempo genera un ritmo y puede abarcar un tema que es el motivo o motivos (Pease, 2003). Dicho motivo contribuye a la unidad, inteligibilidad y la coherencia de la frase entera; presenta significado musical con una configuración propia que lo hace fácilmente reconocible, apareciendo al inicio de la pieza y siendo utilizado con repeticiones y transformaciones posteriores (Mas Devesa, 2009). Una de las principales características de la melodía es el movimiento, es decir, que los sonidos cambien de altura (Peters, 2014).

Las melodías de las canciones indígenas se encuentran formadas a partir de escalas pentafónicas, mientras que las mestizas se componen en una escala



menor. Las melodías de origen indígena se presentan en las canciones de “El Llanto”, “Yupaichisca” y “El Yumbo”, y hacen uso de la escala pentáfona, es decir, que utilizan cinco sonidos, que en la escala mayor se evita el IV y VII grado, y en la menor el II y IV grado; mientras que las melodías mestizas como “El Masalla” y “El Mayordomo” utilizan la escala menor, sin evitar el tritono. Un detalle característico que se observó en las melodías originales fue la presencia de apoyaturas (Figura 35), las cuales dan un sonido distintivo, y cuya calidad se mantiene en los arreglos elaborados.



Figura 35. Apoyaturas de la melodía - “El Llanto” (J. A. Guerrero, 1993)

En el presente trabajo de titulación se toman los motivos melódicos de las canciones y se los transforma a través de las siguientes variaciones: i) transposición; ii) cambio de compás; iii) disminución de notas; iv) adición de notas; v) modificación interválica; vi) cambio de armonía; vii) notas extrañas; y viii) articulaciones y dinámica (Mas Devesa, 2009). Además de modificaciones a la melodía principal, se pueden desarrollar el contexto melódico mediante el uso de ix) filler; x) contramelodía y xi) ostinato.

i) Transposición

De forma general, la transposición se basa en la escritura de una melodía a una altura distinta (Mas Devesa, 2009). En el arreglo del “Yupaichisca” (Figura 36), la primera melodía (recuadro azul) es sometida a transposición, y puede ser comparada con la melodía en su altura original (recuadro tomate).



The musical score consists of two systems of five staves each, representing Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The first system starts at measure 19 and the second at measure 27. In the first system, measures 21-22 are highlighted with a blue box under the Oboe staff, labeled 'Transposición'. Measures 24-25 are highlighted with a blue box under the Bassoon staff. Measure 27 is marked with 'mf'. The second system shows measures 28-29 highlighted with orange boxes under the Oboe and Bassoon staves respectively. Measures 30-31 are also highlighted with orange boxes under the Oboe and Bassoon staves. Measure 32 is marked with 'f'.

Figura 36. Transposición - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

ii) Cambio de compás

El cambio de compás hace referencia al cambio de tiempos de un motivo (azul). En “El Mayordomo”, inicialmente se encontró en 2/4 (Figura 37) y fue modificado a 6/8 (Figura 38).



A musical score for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, and Bassoon. The score is in 2/4 time, with a key signature of one flat. The Bassoon part (highlighted with a blue box) starts with a dynamic of *f* and plays a series of eighth-note patterns. The other instruments remain silent throughout this section.

Figura 37. Compás 2/4 - Arreglo "Mayordomo" (Autora).

A musical score for five instruments: Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet in B♭, and Horn in F. The score is in 6/8 time, with a key signature of one flat. The Flute part (highlighted with an orange box) starts with a dynamic of *f* and plays a continuous eighth-note pattern. The other instruments provide harmonic support with sustained notes or simple rhythmic patterns.

Figura 38. Compás 6/8 - Arreglo "Mayordomo" (Autora).

iii) Disminución de notas

La disminución consiste en la reducción de los valores de las notas a la mitad o a un tercio (Mas Devesa, 2009). Un ejemplo de esto se observa en la Figura 40.

iv) Adición de notas

Por otro lado, la adición de notas añade notas a la frase para mantener la duración del motivo completo (Mas Devesa, 2009). Un ejemplo de esto se observa en la Figura 40.

v) *Modificación Interválica*

La modificación interválica consiste en el cambio del espacio entre las notas. Como se indica en la Figura 40, presenta dicha modificación, en este caso, una octava, pero manteniendo la figuración rítmica (Figura 39) (Mas Devesa, 2009).

Musical score for 'El Yumbo' showing the main melody (Melodía) for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), and Trombones (B♭ Cl., Hn.). The score is in 14 measures. The melody is highlighted with a blue box. Dynamics include *f*, *mf*, and *mf* markings.

Figura 39. Melodía principal - Arreglo "El Yumbo" (Autora).

Musical score for 'El Yumbo' illustrating melodic modification. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), and Trombones (B♭ Cl., Hn.). Measure 26 is shown. Three specific changes are highlighted: a red box labeled 'Disminución' (Diminution), an orange box labeled 'Adición de notas' (Addition of notes), and a green box labeled 'Mod. Interválica' (Interval modification). Dynamics include *f*, *mf*, and *f*.

Figura 40. Modificación melodía - Arreglo "El Yumbo" (Autora).

vi) *Cambio de armonía*

El cambio de armonía es una técnica que consiste en adaptar el motivo a una nueva tonalidad (Mas Devesa, 2009). En el arreglo de "Yupaichisca" la melodía



(amarillo) indicada en Sol menor (Figura 41) es adaptada posteriormente a la tonalidad de Mi bemol (Figura 42).

Figura 41. Melodía en Sol menor - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Figura 42. Melodía en Mib – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

vii) Notas extrañas

Otras modificaciones realizadas corresponden a la introducción de otras notas ajenas a los acordes, ya sean notas simples o arpegios. Dichas variaciones escritas en la partitura, permiten la alteración de la melodía original (Kawakami, 1975). Las notas extrañas usadas en los arreglos corresponden a notas de paso (Figura 43), bordadura (Figura 44), escapada (Figura 45) y nota del acorde (Figura 46) (Pease, 2003).



Adagietto
Fl. f
Nota de paso

Figura 43. Nota de paso – “El Mayordomo”.

6
Fl. f
Bordadura

Figura 44. Nota de bordadura – “El Llanto”.

Hn.
Escapada
mf

Figura 45. Nota de escapada – “El Mayordomo”.

B♭ Cl. f
Nota del acorde
mp

Figura 46. Nota del acorde – “El Llanto”.

viii) Articulaciones y dinámica

La melodía también puede ser modificada a través de articulaciones como stacattos, tenutos, acentos, ligaduras de expresión, crescendos, decrescendos y dinámicas de intensidad, ya sea *p*, *f*, *mf*, *mp*, etc. De esta manera, la melodía original no es alterada en las notas o figuración. En este caso, la melodía original de “El Yumbo” (Figura 47), presentó una modificación a través de articulaciones y dinámica (Figura 48).

Figura 47. Melodía original – “El Yumbo”, (Anónimo)



A musical score page for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score is in common time. Measure 10 begins with a rest. The Flute has a melodic line consisting of eighth and sixteenth notes. The Oboe plays eighth notes with a dynamic of forte (f) and an articulation of staccato. The Bassoon and Clarinet provide harmonic support with sustained notes. The Horn enters in measure 11 with eighth notes. A blue box highlights the Oboe's melodic line from measure 10, with a red arrow pointing to the staccato mark. Another red arrow points to the forte dynamic (f) of the Oboe.

Figura 48. Melodía con articulaciones y dinámica del arreglo de "El Yumbo".

ix) Desarrollo melódico a través de fillers

El Filler es una técnica escrita por el arreglista y puede aplicarse a varias frases o a distintos instrumentos. Este se considera una adición parentética a la partitura (Kawakami, 1975). A continuación, se describen los cuatro tipos de filler utilizados en el presente trabajo de titulación.

a) Filler Dead Spot

El Filler Dead Spot es una técnica que puede añadirse en los elementos de descanso (Kawakami, 1975). Un ejemplo de esto se presenta en el arreglo de "El Mayordomo" (Figura 49).

A musical score page for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score is in common time. Measure 60 begins with a melodic line from the Flute. The Oboe has a dynamic of forte (f). A blue box highlights a section of the Flute's line where it rests (a 'dead spot'). Below this box, the word 'Descanso' is written. The Bassoon and Clarinet provide harmonic support. The Horn enters in measure 61 with eighth notes. The dynamic changes to mezzo-forte (mf) for the Horn. The Flute's line resumes in measure 62. A red arrow points to the dynamic change (f) of the Oboe in measure 60.

Figura 49. Filler Dead spot – Arreglo "El Mayordomo" (Autora).

**b) Filler Melódico**

El Filler Melódico es una frase corta que se añade a una parte de la canción y acentúa el efecto del arreglo (Kawakami, 1975), como se puede observar en la Figura 50.

A musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Bb Cl.), and Horn (Hn.). The score is in 9/8 time, key signature is one flat. The flute has a sustained note followed by a rest. The oboe and bassoon play eighth-note patterns labeled 'Fillers melódicos'. The bassoon's pattern includes dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. The clarinet and horn play eighth-note patterns with dynamics *mp* and *mp*. The bassoon has another *mp* dynamic at the end.

Figura 50. Fillers melódicos - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

c) Filler rítmico

El Filler rítmico se usa en lugares de descanso como una forma de puntuación, lo cual produce un efecto de acción, y se puede elaborar con el uso de notas sencillas o del acorde (Kawakami, 1975). El arreglo de “El Llanto” (Figura 51) es un ejemplo del uso de fillers rítmicos en varias partes.

A musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Bb Cl.), and Horn (Hn.). The score is in 6/4 time, key signature is one flat. The flute has a sustained note followed by a rest. The oboe and bassoon play sixteenth-note patterns labeled 'Fillers rítmicos'. The bassoon's pattern includes dynamics *mf*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, and *mf*. The bassoon also has a *f* dynamic. The clarinet and horn play sixteenth-note patterns with dynamics *f* and *>*. The bassoon has a *mf* dynamic at the end.

Figura 51. Fillers rítmicos - Arreglo “El Llanto” (Autora).

*d) Tail o Cola*

El Tail es un filler en un punto de descanso que se encuentra al final de una frase (Kawakami, 1975). La incisión de este motivo se demuestra en el arreglo del “Yupaichisca” (Figura 52), el cual es colocado al finalizar una frase para luego dar paso a la siguiente.

The musical score for 'Yupaichisca' shows five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score is in 6/4 time, with a key signature of one flat. The flute and oboe play eighth-note patterns. The bassoon and clarinet provide harmonic support. The horn plays eighth-note patterns. A blue box highlights a section of the bassoon part where it plays a sixteenth-note pattern labeled 'Tail'. This is followed by a dynamic marking of *mp*. The score continues with eighth-note patterns from the bassoon and other instruments.

Figura 52. Tail – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

e) Lead In

El Lead In es un filler utilizado como una introducción a la melodía, y su construcción es de tipo escalar (Kawakami, 1975). En el arreglo de “El Masalla” el Lead In está escrito para flauta y fagot, con el fin de introducir la frase del siguiente compás (Figura 53).

The musical score for 'El Masalla' shows five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score is in common time, with a key signature of one sharp. The flute and bassoon play eighth-note patterns. The bassoon's 'Lead In' section is highlighted with a blue box, consisting of a sixteenth-note pattern followed by a dynamic marking of *mf*. The score then continues with eighth-note patterns from all instruments.

Figura 53. Lead In – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

x) *Contramelodía*

La contramelodía es apoyo a la melodía principal y generalmente se escribe abajo de la melodía, fortaleciendo la armonía con un toque personal al arreglo. Entre sus otras funciones, permite la continuidad de la línea melódica y ayudar a crear el clímax. La contramelodía se mueve lo menos posible y generalmente no usa muchos adornos (Kawakami, 1975). Un ejemplo de esto lo encontramos en el arreglo de “El Mayordomo” (Figura 54).

The musical score shows five staves. The first staff (Flute) has a green box around it labeled 'Melodía principal f'. The second staff (Oboe) has an orange box around it labeled 'Ob. mf Melodía doblada'. The third staff (B-flat Clarinet) has a blue box around it labeled 'B♭ Cl. Contramelodía mif'. The fourth staff (Horn) and the fifth staff (Bassoon) are empty. Measure numbers 29 are indicated at the top of each staff.

Figura 54. Contramelodía - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).

xi) *Ostinato*

Según Pease (2003), el ostinato es un motivo que se repite de forma persistente en la voz del bajo. Lorenzo (2005), agrega que, a más de encontrarse en la línea de bajo, también es una figura melódica, rítmica o armónica de carácter repetitivo que puede servir de acompañamiento melódico y rítmico, escrito en introducciones, finales, etc. Un ejemplo de esto se observa en el arreglo de “El Llanto” (Figura 55).



The musical score consists of five staves. The top four staves represent melodic parts: Flute, Oboe, Clarinet in B♭, and Horn in F. The fifth staff, labeled 'Ostinato', represents a harmonic or rhythmic pattern repeated throughout. The bassoon part is highlighted with a blue rectangular box. The score is in common time (indicated by '8') and includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*.

Figura 55. Ostinato - Arreglo “El Llanto” (Autora).

2.4.3. Armonía

La armonía se entiende como un juego de funciones tonales combinadas y su uso métrico dentro de los procesos melódicos. Su uso ha sido considerado imprescindible desde los últimos tres o cuatro siglos (Vergés, 2007). Para Gabis (2006), la armonía estudia las relaciones entre sonidos simultáneos, ya sean intervalos o acordes; además de las implicaciones sensoriales, emotivas y estéticas.

Los sistemas armónicos utilizados en la elaboración de los arreglos son el tonal y modal; y fueron utilizados por separado y combinados, la combinación de estos se denomina sistema híbrido tonal/modal, fusionado mediante normas independientes de cada sistema.

a) Tonalidad

La armonía tonal es el conjunto de funciones tonales (tónica, dominante y subdominante) que giran alrededor de un centro tonal, es decir, ante un conjunto de relaciones entre elementos melódicos-armónicos dentro de un campo (Gabis, 2006).

La función de tónica genera el reposo, une frases y da la sensación de conclusión (Vergés, 2007). Según Gabis (2006), ésta genera una energía armónica de estabilidad, centro y punto de partida.



La función tonal de dominante, da una sensación de tensión y es complementaria a la función de tónica (Vergés, 2007). Los acordes V y VII se encuentran dentro de esta función, siendo el séptimo grado un substituto.

La función tonal subdominante es usada para la preparación de las funciones dominante y tónica (Vergés, 2007), produciendo una sensación de viaje e inestabilidad (Gabis, 2006). Los acordes que se encuentran en esta sección son el II y IV, con una posible inclusión del VI (Vergés, 2007).

Las progresiones realizadas en los arreglos usan los acordes para crear efecto ya sea de reposo o tensión o conectar entre estos dos efectos.

i) *Tonicalización*

La tonicalización es el cambio de tonalidad realizado mediante la toma de un grado de tonalidad como tónica secundaria por un breve periodo de tiempo con el fin de que reaparezca en la tónica principal (Piston, 1987). Para su realización de utilizan:

Dominantes secundarias

Los acordes secundarios son un elemento armónico utilizado para dar color a la progresión de acordes. No desentona, ya que al llevar el tritono busca la resolución en su tónica, que puede ser en el grado II, III, IV, V y VI de la escala mayor, y III, IV, V y VI de la escala menor. Siempre que se use este tipo de acorde se debe ir a la tónica ya que si no resuelve perdería su explicación tonal (Vergés, 2007).

ii) *Cadencias*

Gabis (2006), indica que las cadencias son una sucesión de acordes que generan una relación de tensión y reposo, o respiraciones cadenciales, que se localizan al finalizar una frase, sección o la obra en sí. Estas muestran la forma en la que una obra termina una frase musical, ya sea en la parte armónica o melódica. De acuerdo a su vinculación se determinará el grado de reposo al que conduce, existiendo dos tipos de cadencia: conclusiva y suspensiva.

La cadencia conclusiva, contraria a la suspensiva, genera la sensación de terminación en la frase y puede dirigirse hacia acordes inestables, generando una prolongación del discurso musical (Gabis, 2006).

Tabla 1. Tipos de Cadencia (Gabis, 2006).



Conclusiva		Suspensiva	
Auténtica	V o V7 - I	Semicadencia	X - V7
Auténtica Atenuada	viiº - I	Semicadencia en menor	X - V7
Auténtica tonal en menor	V o V7 - i	Rota	V7 - ii
Auténtica modal en menor	v - i	Rota	V7 - iii
Auténtica modal-tonal en menor	v - V(V7) - i	Rota	V7 - IV
Plagal	IV - I	Rota	V7 - vi
Plagal en menor	iv - i		

b) *Modalidad*

La música modal es un conjunto de sonidos escalares, cuya característica principal es el giro melódico alrededor de un centro tonal fijo, generando un contexto modal (Gabis, 2006). A partir de cada grado de la escala de Do Mayor, se forman los siete modos (Vergés, 2007), cada grado se caracteriza por su sonoridad, diferenciándose entre sí por la organización de sonidos que tiene cada uno.

Los modos dividen a los siete grados de su escala en principales y secundarios. Vergés (2007), explica que los grados principales son el grado fundamental, siendo el primer grado el que da el nombre al modo, y el grado modal la característica sonora que lo diferencia de los otros. Mientras que los grados secundarios son el resto de los grados. Gabis (2006), añade que la tercera menor o mayor del modo ayuda a establecer la modalidad, es decir el III grado.

Los acordes que contengan la nota característica del modo, serán los acordes cadenciales, generando su sonido característico, evitando siempre el tritono, ya que genera un acercamiento a la tonalidad. Los modos utilizados en los arreglos son el dórico y el jónico.

i) *Modo Dórico*

El modo dórico es un modo menor y tiene como grado modal al VI, el cual le da la característica sonora fuerte, brillante y muy evocativo. Su uso se indica para crear climas asociados a la aventura y epopeya (Gabis, 2006). Según Altozano



(2019), este suena triste pero tiene un componente épico y su nota característica genera la sensación de luz en la escala.

ii) Modo Jónico

El modo jónico, tiene la misma estructura que la escala mayor, sin embargo, no es lo mismo. La escala mayor se mueve por funciones tonales y existe una fuerte relación entre dominante y tónica (Two Minute Music Theory, 2017); por otro lado el modo jónico tiene la nota característica, la cual es el IV grado con acordes cadenciales, utilizados para dar el carácter sonoro del modo (Ortega Cedillo, 2017).

iii) Intercambio modal

Según Son (2018), el Intercambio modal es un recurso que proviene de la armonización de los modos de grados paralelos; para su uso se debe tener en cuenta cuatro consideraciones:

- El modo que va a prestar el acorde debe compartir la misma tónica con el otro modo
- Por lo general, se intercambian los modos mayores con los menores y viceversa.
- Dicho intercambio es más común en tonalidades mayores, por su estabilidad, debido que al realizarlo se pone en riesgo la tonalidad del centro tonal.
- El intercambio es momentáneo y se debe abandonar antes que el oyente perciba el cambio de tonalidad, sin prolongar demasiado para evitar caer en una modulación, lo común es incluir uno o dos acordes.

Este recurso musical se puede observar en el arreglo de “El Yumbo” (Figura 56), encontrándose el modo dórico de Dom que usa el primer grado del modo jónico, que es el acorde de Do (rojo). Dicho intercambio es el denominado intercambio modal.



The musical score shows five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Bass Clarinet (B♭ Cl.). The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the first measure, 'Rem' is written in blue. Above the second measure, 'Mib' is written in blue. Above the third measure, 'El Yumbo' and 'Gm' are written in blue. Above the fourth measure, 'Do/Sol' is written in red. Measure numbers 53, 54, and 55 are indicated above the staves. Dynamics 'mp' (mezzo-forte) and 'f' (fortissimo) are marked throughout the score.

Figura 56. Intercambio modal – Arreglo “El Yumbo” (Autora).

c) Armonía por cuartas

La armonía por cuartas presenta como característica principal su construcción interválica a distancias de cuartas justas, generando así un resultado interválicamente simétrico. Esto contrasta dentro del sistema asimétrico de la tonalidad, la cual es construida a distancias de tercera, permitiendo el contraste y su fácil identificación (Vergés, 2007).

Según Vergés (2007), si el acorde es invertido, pierde su distinción; al mismo tiempo no posee funciones tonales, ya que su simetría los hace iguales y tampoco tienen cifrado. Además, el mismo autor indica que la construcción de los acordes por cuartas se adapta a la tonalidad dependiendo del número de notas que tengan, es decir, mientras menor sea el número más adaptable y viceversa. A partir de los seis sonidos, se vuelve complicado, ya que se forma una novena menor en las voces extremas. Un ejemplo de esto se muestra a continuación en el arreglo de “El Llanto” (Figura 57).



The musical score consists of five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The key signature changes from B♭ major to A major at measure 21. Blue arrows point to specific notes in each staff, labeled '4ta Justa' (4th Just Intonation), indicating points of harmonic resolution or transition. The score is in common time.

Figura 57. Ejemplo de armonía cuartal en el arreglo de “El Llanto”.

d) Modulación

La modulación es una forma de crear interés en la composición a través del cambio de tonalidades, generando dinamismo al transportar de una tonalidad a otra, o de lo tonal a lo modal (Kawakami, 1975). Existen diferentes tipos de modulación, sin embargo, los utilizados para el presente proyecto fueron: la modulación por acordes comunes en ambas tonalidades y la modulación abrupta (Vergés, 2007).

i) Modulación por acordes comunes en ambas tonalidades

En este cambio de tonalidad se utiliza un acorde común entre las dos tonalidades para luego continuar con los acordes pertenecientes a la nueva tonalidad, dicho acorde en común sirve como un puente armónico y mimetiza el cambio de tonalidad (Vergés, 2007). Este acorde se le llama “Acorde Pivote” (Kawakami, 1975), y se lo puede observar en el arreglo de “Yupaichisca” (Figura 58).



The musical score shows five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The key signature changes from one flat (Sib) to one sharp (Mib). A blue box highlights the 'Acorde pivoté Solm' (pivot chord), which occurs at measure 13. The flute and oboe play eighth-note patterns, while the bassoon and clarinet provide harmonic support. The horn has sustained notes throughout the measure.

Figura 58. Acorde pivoté - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

ii) Modulación abrupta

La modulación abrupta es un cambio de tonalidad repentino y puede darse en lugares inesperados, para esto se puede usar cadencias rotas, es decir, que puede usar V7-vi (Piston, 1987). Un ejemplo de esto se lo puede observar en el análisis de “El Masalla” (Capítulo 3).

2.4.4. Ritmo

El ritmo es la sucesión de figuraciones rítmicas que mantiene uniformidad y variedad, siendo la unidad lo que lo hace inteligible, facilita la compresión y permite su disfrute; mientras que la variedad deja a un lado lo repetitivo, haciéndolo más interesante (Peters, 2014). Generalmente la melodía posee un ritmo propio al igual que la progresión armónica posee un ritmo armónico (Kawakami, 1975). Dicho ritmo da movimiento a la pieza y el yaraví presenta su ritmo característico, el cual, pese a sus variaciones y modificaciones, ha mantenido su esencia durante todos los arreglos de las obras. A continuación, las Figuras 59 a la 61, indican los patrones de los arreglos y las variaciones y combinaciones utilizados en los mismos.



Figura 59. Patrones rítmicos de los arreglos.

A musical staff in common time (indicated by a 'C') and G major (indicated by a 'G'). It consists of six measures. The first three measures are labeled 'Disminución rítmica' (rhythmic diminution) and show a repeating eighth-note pattern (quarter note followed by eighth note). The next three measures are labeled 'Aumentación rítmica' (rhythmic augmentation) and show a different eighth-note pattern (two eighth notes followed by a quarter note). A blue box highlights the transition between these two rhythmic patterns.



Figura 60. Variación del ritmo a través de la disminución y aumentación.

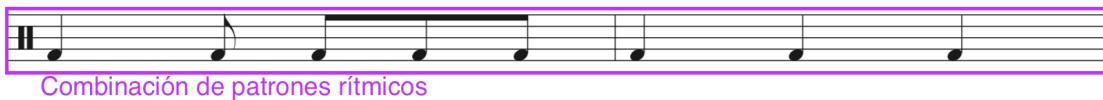


Figura 61. Combinación de patrones rítmicos usado en los arreglos.

En cuanto a la instrumentación, el ritmo puede estar escrito para cualquier instrumento del quinteto con posibles combinaciones. Generalmente, el clarinete, corno y fagot llevan el ritmo en los arreglos, pero también el oboe y la flauta pueden formar parte del desarrollo del ritmo.

2.4.5. Textura musical

La textura es el entrelazamiento de elementos musicales, tanto entre voces o instrumentos. Es el resultado de la combinación de materiales melódicos, rítmicos y armónicos dentro de una composición musical (Corozine, 2015). La densidad de la textura puede ser “gruesa” o “delgada”, cuando está conformada por pocos o varios instrumentos, respectivamente. (Apel, 1970). De acuerdo a la relación que tengan las voces, se pueden presentar diferentes texturas, entre estas las utilizadas para esta investigación fueron: monofonía, homofonía, polifonía y homorítmica (Benwards & Saker, 2008).

a) Monofonía

La monofonía es simple porque se compone de una línea melódica y no cuenta con acompañamiento armónico (Copland, 2006). La línea melódica puede ser duplicada a una distancia de intervalo de octava o a otro intervalo (Benwards & Saker, 2008).

En el arreglo de “El Mayordomo” (Figura 62), se usa la textura monofónica, en la cual el fagot interpreta una línea melódica mientras el resto de instrumentos se mantienen en silencio.



The musical score consists of five staves. From top to bottom: Flute (C-clef, common time), Oboe (C-clef, common time), Clarinet in B^b (F-clef, common time), Horn in F (C-clef, common time), and Bassoon (C-clef, common time). The Bassoon staff is highlighted with a blue rectangular box. The score shows various rests and notes, with dynamics f (fortissimo) and mp (mezzo-forte) indicated. The bassoon part features a continuous rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figura 62. Textura monofónica - Arreglo “El Mayordomo” (Autora).

b) Homofonía

La homofonía se refiere a una o más melodías con acompañamiento rítmico y armónico, donde las voces externas son más prominentes que las voces internas (Corozine, 2015). El acompañamiento puede estar formado por acordes, que también pueden desarrollarse en arpegios o en variantes de este (Copland, 2006). Generalmente, tiene una melodía principal, la cual puede estar en un registro alto, pero también puede variar de registro (Benwards & Saker, 2008).

Esta textura fue la más usada en los arreglos, pues se presenta la voz principal en un instrumento y el acompañamiento lo hacen otros. En “El Mayordomo” (Figura 63), el oboe lleva la melodía primaria (azul), y el acompañamiento (amarillo) está compuesto por el fagot y el corno, ambos se encuentran haciendo tanto el fondo armónico como rítmico.



A musical score page for 'El Mayordomo'. The page number is 12. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Bb Cl.), and Horn (Hn.). The score shows a homophony section where multiple instruments play similar melodic lines simultaneously. A blue box highlights a section for the oboe and bassoon, while an orange box highlights a section for the bassoon and horn. Measure numbers 57 through 61 are visible at the top of the page.

Figura 63. Textura homofónica - Arreglo "El Mayordomo" (Autora).

c) Polifonía

La polifonía, es cuando una o más líneas melódicas se mueven independientemente, o se imita la una a la otra. Las líneas pueden ser similares o contrastantes en carácter (Benwards & Saker, 2008) y pueden o no tener la misma importancia (Corozine, 2015). La polifonía requiere soporte armónico, y puede ser construida sobre acordes o notas pedal, lo que genera calidez y unión (Corozine, 2015).

En el arreglo del "Yupaichisca" (Figura 64), la textura polifónica presenta una línea melódica principal (azul) en el clarinete; la melodía secundaria se muestra con el corno (verde), y están sostenidas por un acompañamiento armónico-rítmico (amarillo) que es interpretado por la flauta y el fagot.

A musical score page for 'Yupaichisca'. The page number is 57. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Bb Cl.), and Horn (Hn.). The score shows a polyphonic section with three distinct melodic lines. A blue box highlights the clarinet line, a green box highlights the horn line, and an orange box highlights the flute/bassoon line. Measure numbers 57 through 61 are visible at the top of the page.



Figura 64. Textura polifónica - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

d) Homorítmica

La textura homorítmica esta constituida por material rítmico el cual es el mismo en todas las voces o instrumentos. Tiene el estilo de himno y se la conoce como homofonía cordal o textura cordal (Benwards & Saker, 2008). En el arreglo “El Yumbo” (Figura 65), todos los instrumentos realizan una melodía con el mismo ritmo, entre todas la voces se forman acordes, que conforman la armonía.

Figura 65. Textura homorítmica - Arreglo “El Yumbo” (Autora).

2.4.6. Combinación de sonidos

Los sonidos de cada instrumento se diferencian uno del otro y la posibilidad de combinaciones existentes pueden ser varias. Las combinaciones de sonido que se comparten son aquellas que vienen de los instrumentos que realizan la misma figuración ya sea al unísono o separadas por intervalos. Dentro del proyecto de titulación se aplicaron las siguientes:

- a) Flauta y oboe: La flauta junto el oboe, al llevar la voz principal, tienen fuerza, realizando la melodía con un sonido dulce (Vienna Symphonic Library, 2020b)
- b) Flauta y clarinete: Al unísono, la combinación de los instrumentos resulta en un efecto sonoro suave y brillante; y cuando el clarinete está distanciado de la flauta por una octava o más, el sonido del clarinete es cálido y produce un efecto de eco (Vienna Symphonic Library, 2020b).



- c) Flauta y corno: La flauta se combina muy bien con el corno cuando la flauta no usa vibrato, el sonido de ambos instrumentos es dulce por lo que su combinación no resulta problemática (Fernandez et al., 2018).
- d) Flauta, clarinete y oboe: la combinación de los tres instrumentos generan un sonido melodioso y cálido (Vienna Symphonic Library, 2020b)
- e) Flauta y fagot: La combinación de estos dos instrumentos se realiza con una distancia de octavas entre los dos instrumentos, su combinación resulta contrastante (Vienna Symphonic Library, 2020b).
- f) Oboe y clarinete: Al combinar el oboe con el clarinete se obtiene un sonido lleno (Vienna Symphonic Library, 2020b), las combinación de tomar dos melodías que se encuentren en distintas octavas hace que la voz más aguda, en este caso el oboe resalte sobre el otro instrumento, y el clarinete con su sonido profundo se funde con el del oboe.
- g) Oboe, clarinete, corno y fagot: al juntarse los cuatro instrumentos pueden fundirse y formar acordes que contengan cuatro sonidos, la fusión de sonido produce un efecto de colchón armónico.
- h) Clarinete y corno: Al mezclar ambos sonidos, el clarinete resalta con un sonido brillante mientras el corno se mantiene con un sonido completo (Vienna Symphonic Library, 2020b).
- i) Clarinete y fagot: El fagot y el clarinete, se complementan el uno con el otro, ambos pueden llevar el acompañamiento, el sonido de ambos instrumentos se complementa y en su registro grave se fusionan de una mejor manera (Chandler et al., 2003).
- j) Clarinete, corno y fagot: Al unirse los tres instrumentos, su sonido se funde y es profundo completo, crea una sensación de colchón, y forman acordes sobre el que puede desarrollarse la melodía.
- k) Corno y fagot: El fagot y el corno trabajan muy bien al hacer acordes o acompañamientos juntos, su sonido es homogéneo cuando tocan al mismo tiempo al formar acordes. Al tocar ambos el sonido se vuelve fuerte, y se puede usar a ambos para resaltar llevando el acompañamiento como también pueden llevar la melodía juntos. Al combinar el fagot con el corno se logra un



timbre que es de un registro grave, pero también resalta para hacer melodías como es en el caso de “El Mayordomo”, se escuchan en “forte” mientras el clarinete siendo un bajo los acompaña.

Capítulo 3

3. Análisis comparativo

3.1. Análisis comparativo del “Yupaichisca”

La obra original se presenta escrita para piano, la cual contiene la melodía en clave de sol, mientras que el acompañamiento armónico en clave de fa. En la elaboración del arreglo se realizaron cambios en la estructura, armonía, melodía y ritmo. La descripción que lleva el “Yupaichisca” es “con este yaraví cantan los indios de las haciendas inmediatas a Quito el “Al divino” todos los días de fiesta a las tres de la mañana” (Guerrero, 1993, p. 24), es una canción que originalmente fue dirigida hacia la divinidad, en el arreglo lo que se busca es crear a través de la armonía y los sonidos de los instrumentos una sensación de esplendor y de calidez, ya que se usarán tonalidades mayores o el modo jónico, que le dará un color animado y brillante al arreglo.

3.1.1. Análisis Formal

El Yupaichisca es una obra que cuenta con una forma binaria (A-B). La Sección A está conformada por los temas “a” y “b” mientras que en la Sección B se presentan los temas “c” y “d”; y esta sección se presenta dos veces, como se puede observar en la Tabla 2.

Tabla 2. Estructura original formal - “Yupaichisca” (J. A. Guerrero, 1993).

Sección A		Sección B			
a	b	c	d	c	d

En el arreglo de la canción, se pueden distinguir los cambios en la estructura de la obra (Tabla 3). Se conservan las secciones A y B como unidades estructurales independientes que sin embargo son presentadas más veces que la canción original, y son conectadas con materiales de transición inéditos: Puentes.



También se realizó la adición de Introducción y Coda. La Introducción es de tipo Relevante, pues presenta elementos de la melodía “a” y se va construyendo por la adición de instrumentos compás a compás, lo que se denomina como introducción Pirámide. Esta sección anticipa al oyente el material melódico inicial de la obra.

Los puentes, tienen textura cordal y tienen la función de modulación entre tonalidad y modalidad. La Coda, que es una sección original de la autora y está construida a partir de un motivo sincopado y escalístico, del tema “d”.

Tabla 3. Estructura formal - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Introducción	a'	c.c.1-9
Sección A	a	c.c. 9-12
	b	c.c. 12-15
Puente		c.c. 16-19
Sección A	a	c.c. 19-22
	b	c.c. 23-17
Puente	a	c.c. 27-30
	b	c.c. 31-34
Sección B		c.c. 35-38
	c	c.c. 38-41
Puente	d	c.c. 42-45
	c	c.c. 46-49
Sección B	d	c.c. 50-53
		c.c. 53-55
Sección A	a	c.c. 55-59
	b	c.c. 59-63
Sección B	c	c.c. 63-66
	d	c.c. 67-71
Coda		c.c. 72-78

3.1.2. Análisis Armónico

El “Yupaichisca” se encuentra originalmente en Sib jónico y durante el desarrollo de la canción se usan tres acordes: Sib, Solm y Mib. En la Sección A el tema “a” se mueve por los acordes de Sib y Solm; mientras que en “b” se mueve en



los acordes Sib, Mib y Sib. Por otro lado, en la Sección B, el tema “c” presenta únicamente el acorde de Sib; y en “d” los acordes Slb, Mib y Sib.

El aspecto armónico en el arreglo realizado se caracteriza por ser replanteado de forma integral. La armonía que se presenta es un híbrido entre la armonía tonal y modal, como se indica en la Tabla 4. En la Introducción se desarrollan dos partes, el tema “e” y “e”, los cuales presentan los acordes Solm (vi), y Sib, respectivamente (I). La Sección A (Sib jónico) contiene los temas “a” y “b”, los cuales se desarrollan en los grados de I-iii-vi-iii-ii-I que termina en una cadencia modal (ii - I). Le sigue un puente que determina Mib como la tonalidad central a través de un acorde pivote de Solm.

Tabla 4. Armonía de la Introducción, Sección A y Transición – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Introducción		Sección A		Transición
Tema e	Tema e'	Tema a	Tema b	
Sib Jónico				Mib-Fa-Solm/
Solm	Sib	Sib-Rem-Solm	Rem-Dom-Sib	Solm-Lab-Sib

Se vuelve a presentar la Sección A en la tonalidad de Mib (Tabla 5), esta presenta los temas “a, b, a’, b’”, los cuales se mueven a través de las progresiones: I-ii-V7-I-vi-IV-I-I; IV-ii-iii-vi-I-IV-V-I. Para finalizar las frases musicales se usan cadencias auténticas y plagales. Al ir a la Sección B, la transición se da mediante el uso de la modulación por el acorde pivote Lab.

Tabla 5. Armonía de la Sección A y Transición – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Sección A				Transición
Tema a	Tema b	Tema a'	Tema b'	
Mib				Fam-Solm-
Mib-Fam-Sib-Mib	Dom-Lab-Mib	Lab-Fam-Solm-Dom	Mib-Lab-Sib-Mib	Lab/Lab-Reb-Fam-Sibm

La Sección B (Tabla 6), se encuentra en el modo jónico de Reb, se utiliza la progresión de I-iii-vi-vi-iii-ii-I-I9 para desarrollar los temas “c y d”, mientras que se



usa la progresión I-iii-vi-vi-iii-ii-I para los temas de “c’ y d”. Al finalizar cada idea musical se usan acordes cadenciales de la modalidad. Al terminar esta parte, se usa nuevamente un puente que a través del acorde pivote Sibm, cambia a la tonalidad de Ab, en la cual se presenta la Sección A.

Tabla 6. Armonía de la Sección B y Transición – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Sección B				Transición
Tema c	Tema d	Tema c’	Tema d’	
		Reb Jónico		Reb-Doº-
Reb-Fam- Sibm	Sibm-Fam- Mibm-Reb	Reb-Fam- Sibm	Sibm-Fam- Mibm-Reb	Sibm/Lab- Sibm-Mib

En la Sección A, se muestra la combinación de la tonalidad y modalidad (Tabla 7). En el tema “a” (Lab) se maneja la progresión de iii-vi-ii-I-I-IV-V-I, la cual no empieza con el primer grado, pero su parte final es la que la define como tonal al tener una cadencia auténtica. El tema “b” es modal, Lab jónico, y emplea los grados de IV-iii-ii-I-ii-I-I y termina en una cadencia modal. Seguido de esto, le sigue la Sección B, la cual es tonal en Lab, presenta los temas de “c’” con la progresión de I-V-V-I-I y “d’” con vi-I-V-IV-V-I y ambas presentan una cadencia auténtica.

Tabla 7. Armonía de la Sección A y B– Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Sección A		Sección B	
Tema a	Tema b	Tema c’	Tema d’
Lab		Lab Jónico	
Dom-Fa-Dom7- Lab-Lab- Reb- Mib-Lab	Reb-Dom-Sibm- Lab-Sibm-Lab	Lab-Mib/Sol-Mib- Lab-Lab-	Fam-Lab-Mib- Reb-Mib-Lab

En la Coda, la progresión armónica que se usa es I-vi-IV-I-V-V-IV. Para finalizar la obra, se utilizó una cadencia rota, la cual no da la sensación de conclusión, sino de resignación o retroceso, cuyo efecto era el deseado (Gabis, 2006).

Tabla 8. Coda – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).



Coda
Lab
Lab-Fam- Reb-Lab-Mib-Reb

Tabla 9. Estructura armónica - "Yupaichisca" (J. A. Guerrero, 1993).

Sección A			Sección B		
a	b	c	d	c	d
Sib- Solm	Sib-Mib-Sib	Sib	Sib-Mib-Sib	Sib	Sib-Mib-Sib

Tabla 10. Estructura armónica - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

Introducción	e	c.c. 1-5	Sib	Solm	
	e'	c.c. 6-9		Mib	
Sección A	a	c.c. 9-12	jónico	Sib-Rem-Solm	
	b	c.c. 12-15		Rem-Dom-Sib	
Transición		c.c. 16-19	Mib	Mib-Fa-Solm/Solm-Lab-Sib	
Sección A	a	c.c. 19-23		Mib-Fam- Sib-Mib	
	b	c.c. 23-17	Mib	Dom-Lab-Mib	
Transición	a'	c.c. 27-30		Lab-Fam-Solm-Dom	
	b'	c.c. 31-34		Mib-Lab-Sib-Mib	
Sección B		c.c. 35-38	Reb	Fam-Solm-Lab/Lab-Reb-Fam- Sibm	
Sección B	c	c.c. 38-41		Reb-Fam-Sibm	
	d	c.c. 42-45	jónico	Sibm-Fam-Mibm-Reb	
Transición	c'	c.c. 46-49		Reb-Fam-Sibm	
	d'	c.c. 50-53		Sibm-Fam-Mibm-Reb	
Sección A		c.c. 53-55	Lab	Reb-Do°-Sibm/Lab-Sibm-Mib	
Sección A	a	c.c. 55-59		Dom-Fa-Dom7-Lab-Lab-Reb- Mib-Lab	
	b	c.c. 59-63	Lab	Reb-Dom-Sibm-Lab-Sibm-Lab	
Sección B	c''	c.c. 63-66	jónico	Lab-Mib/Sol-Mib-Lab-Lab-	
	d''	c.c. 67-71		Fam-Lab-Mib-Reb-Mib-Lab	
Coda		c.c. 72-78	Lab	Lab-Fam-Reb-Lab-Mib-Reb	

3.1.3. Análisis Rítmico

La canción del "Yupaichisca" se presenta en el compás de 3/4 y el acompañamiento realiza tres golpes de negra por compás, lo que representa el

ritmo en la canción. Este ritmo se mantiene en cada compás de la canción como se observa en la Figura 66.

Score

Yupaichisca

Andante $\downarrow = 60$

Anónimo

Piano

Figura 66. Análisis rítmico - "Yupaichisca" (Anónimo).

En el arreglo, se indica el cambio de compás a 6/8, al igual que la figuración rítmica (Figura 67). Existe una mezcla entre el ritmo del yaraví criollo e indígena, esto quiere decir que el patrón rítmico en 6/8 (azul) y tres golpes de negra (naranja) se intercalan para acompañar a la melodía.



The musical score shows measures 20 and 21. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). Measure 20 starts with a rest followed by eighth-note patterns. Measure 21 begins with a dynamic *mf*. The bassoon (Bsn.) and clarinet (B♭ Cl.) parts are highlighted with blue and orange boxes, respectively, to show rhythmic variations. The bassoon has a pattern of eighth-note pairs, while the clarinet has a more complex sixteenth-note pattern.

Figura 67. Análisis rítmico – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Dentro del arreglo se puede observar las variaciones del ritmo del yaraví como se muestran en los tres ejemplos siguientes (Figuras 68 – 70). Además, de estar escrito para varios instrumentos. En el primer ejemplo el fagot y clarinete tienen la capacidad de fusionarse bien, es por eso que al acompañar funcionan bien.

The musical score shows measures 6 and 7. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The bassoon (Bsn.) part is highlighted with a blue box in measure 7, showing a rhythmic pattern of eighth-note pairs. The oboe (Ob.) and clarinet (B♭ Cl.) parts also feature eighth-note patterns.

Figura 68. Análisis ritmo Fagot-Clarinete - Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

El clarinete, corno y fagot presentan un sonido homogéneo, y juntos realizan un ritmo modificado a través de la Aumentación.



Yupaichisca

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Figura 69. Análisis rítmico de clarinete, corno y fagot – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

El patrón rítmico presente en la Figura 70 indica la fusión correcta del fagot y la flauta en acompañamiento, debido a que se encuentra en su registro bajo.

4
57

a tempo

Yupaichisca

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Figura 70. Análisis rítmico flauta - fagot – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

3.1.4. Análisis Melódico

La melodía del “Yupaichisca”, se basa en la escala pentatónica de Sib, es decir, hace uso de cinco notas que son Sib, Do, Re, Fa, Sol, y por esta razón es una canción indígena. Existen dos secciones, la Sección A que está conformada por los temas “a” y “b”; mientras que la Sección B que está conformada por los temas “c” y “d”. Los temas se encuentran escritos a modo de pregunta/respuesta, es decir, el

tema “a” presenta una idea musical y el tema “b” concluye con la idea. Lo mismo ocurre en la Sección B. De esta forma, el tema “a” y “b” y, “c” y “d” siempre se encontrarán juntos para así transmitir la idea musical completa.

Score Yupaichisca

Piano **Andante** $\text{♩} = 60$

a

b

c

d

c

d

Erika Maza

Figura 71. Análisis melódico - "Yupaichisca" (Anónimo).

En el arreglo, las melodías originales de la canción, en su mayoría, fueron modificadas, tanto en la figuración rítmica como en la línea melódica. Este proceso se realizó por medio de las distintas técnicas para tratar a la melodía que fueron expuestas en el capítulo 2. Además, otro criterio que se tomó en cuenta fue la escritura de las melodías en los instrumentos, pues fueron elaboradas considerando el registro de cada instrumento, con el fin de resaltar su sonido.

El arreglo es presentado en el compás de 6/8, lo que representa un cambio de figuración para la melodía. En la Introducción se usa las técnicas de “Cambio de



compás”, “Disminución” (amarillo), “Aumentación” (naranja) y “Adición de notas” (morado). En esta sección inicia presentando una melodía en el oboe debido su timbre y registro que permiten que la melodía resalte. Parte de la melodía (verde) escrita proviene del tema “a”, así también como el motivo (azul) que se presenta en el resto de instrumentos. La flauta se superpone en el siguiente compás, en el registro “claro brillante” realizando el mismo patrón rítmico, pero en una diferente altura melódica. Se suma el clarinete en una diferente altura y el fagot es el último en incorporarse que se encuentra haciendo la nota base y juntos forman el acorde de Solm.

The musical score shows five staves for Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, and Bassoon. The tempo is indicated as $\text{♩} = 45$. The score is divided into measures by vertical bar lines. Various melodic segments are highlighted with colored boxes: blue for the flute's initial melody, green for the oboe's entry, yellow for the clarinet's entry, purple for the bassoon's entry, and red for the final chord. The bassoon's part at the end is labeled "Solm". Dynamics such as mfp , f , and mf are also indicated.

Figura 72. Análisis melódico de la Introducción – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

La segunda parte de la Introducción (Figura 73), la flauta en su registro “claro y brillante” continúa llevando la melodía (verde) que proviene del tema “a”, de esta forma el sonido de la flauta resaltará sobre el resto de instrumentos. La melodía es transformada a través de la “Modificación Interválica” (celestre), “Disminución” (amarillo), “Adición de notas” (morado) y “Aumentación” (tomate). El oboe y clarinete realizan la misma figuración y actúan como acompañamiento de la melodía en la flauta. El oboe realiza notas del acorde de Sib y en su línea melódica presenta apoyaturas características del yaraví; por otro lado, el clarinete cumple la función de bajo. Al finalizar la sección los tres instrumentos se unen para formar el acorde de Sib. Al presentar parte del tema “a” se prepara al oyente para el contenido melódico que está por venir.



A musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Bass Clarinet (B♭ Cl.). The score shows measures 5 through 8. The flute has a melodic line with various note heads highlighted by colored boxes: a blue box at the beginning, followed by a yellow box, a purple box, and an orange box. A green horizontal bar spans across these four measures. In measure 8, a red box highlights a note head, with the label "Sib" written above it. Dynamics like *f*, *mf*, and *mp* are indicated below the notes.

Figura 73. Análisis melódico de la Introducción – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

La Sección A (Figura 74) presenta los temas “a” y “b”, el tema “a” (azul) empieza en el III grado y es modificado a través de la “Modificación Rítmica” (celeste), “Disminución” (amarillo), “Adición de notas” (morado) y “Modificación Rítmica” (celeste). El corno interpreta esta melodía en su registro “brillante y heroico” porque el sonido del instrumento es cálido, generando el efecto deseado. Por otro lado, mientras la melodía se desarrolla, el oboe llena los espacios con Fillers melódicos (verde) al inicio de cada compás. El tema “b” (lacre) se presenta en el oboe en un registro donde el sonido también es cálido, la melodía tiene modificaciones a través de la “Disminución” (amarillo), “Adición de notas” (morado) y “Modificación Rítmica” (celeste).

A musical score for the same five instruments. Measure 9 starts with a flute melody. The oboe (Ob.) has a series of melodic patterns labeled "Tema b" with a red box, featuring a sequence of note heads highlighted in yellow, purple, and blue. The bassoon (Bsn.) has a continuous rhythmic pattern. The horn (Hn.) and bass clarinet (B♭ Cl.) play "Tema a" in a steady eighth-note pattern. Colored boxes highlight specific rhythmic patterns: a blue box for "Tema a", yellow boxes for "Disminución", purple boxes for "Adición de notas", and blue boxes for "Modificación Rítmica". Dynamics like *mp*, *mf*, and *f* are shown.

Figura 74. Análisis rítmico de la Sección A – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).



La Sección A se presenta nuevamente en la tonalidad de Mib, y por esta razón las frases cambian su altura a través de la técnica “Cambio de armonía”. El tema “a” (azul) empieza en el VI de la escala, es decir en Do y por esta razón es modificado a través de la “Transposición” ya que su nota inicial no es el III grado. En cuanto a la figuración, es transformada a través de la “Disminución” (amarillo), “Adición de notas” (morado) y “Modificación Rítmica” (celeste) y el oboe con su sonido cálido interpreta esta melodía. El tema “b” (lacre) es modificado a través de la “Modificación Rítmica”, “Disminución”, “Adición de notas” y “Modificación Rítmica” y es interpretado por el clarinete en su registro 3, que resalta debido a su sonido brillante y expresivo; mientras se desarrolla este tema, el fagot se encuentra haciendo una contramelodía (verde) y su sonido no cubre al del clarinete porque se encuentra en su registro 2 y su sonido es dulce y más tenue.

The musical score consists of two staves of music. The top staff starts at measure 19 and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The bottom staff starts at measure 24 and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), and Horn (Hn.).

Annotations highlight specific rhythmic patterns:

- Tema a:** A blue box highlights a sequence of notes in the first staff where the oboe part uses Disminución (yellow boxes) and Adición de notas (purple boxes).
- Tema b:** A red box highlights a sequence in the second staff where the clarinet part uses Modificación Rítmica (blue box).
- Contramelodía:** A green box highlights a sequence in the second staff where the bassoon part plays a melodic line (Bsn.) while the other instruments provide harmonic support.

Figura 75. Análisis rítmico de la sección A – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).



En la segunda parte de la Sección A (Figura 76) el tema “a” (azul) y “b” (café) son variaciones de los temas “a” y “b” y son interpretadas por el oboe en su registro 2, el cual produce un sonido claro y prominente, ideal para desarrollar las melodías con un acompañamiento de fondo. El tema “a” empieza en el III grado y es modificado a través de “Modificación Rítmica” (celeste), “Disminución” (amarillo), “Bordadura” (rosado) y “Adición de notas” (morado); también la apoyatura (verde) es diferente, ya que cambia a dos semicorcheas. El tema “b” cambia a través de la “Modificación Rítmica” y “Disminución” y la primera apoyatura cambia a dos semicorcheas.

Figura 76. Análisis rítmico de la sección A del arreglo del “Yupaichisca” (Autora).

En la Sección B (Figura 77), existe un cambio de armonía a Reb jónico. Los temas “c” y “d” se desarrollan en la primera parte; el tema “c” presenta un cambio a través de la “Disminución” (amarillo) y es presentado por el clarinete en su registro brillante. El tema “d” presenta una modificación a través de la “Disminución”. En esta primera parte existen contramelodías (verde) que se encuentran en los instrumentos de flauta y oboe, estas están sobre la voz principal, mas no restan importancia sonora a la melodía.



Figura 77. Análisis rítmico de la sección B - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

En la segunda parte de la Sección B, los temas “c” y “d” son variaciones del tema “c” y “d”. El tema “c” es interpretado por la flauta en el registro 2, el cual es dulce, pero tiene poca proyección, en esta parte lo que se intenta transmitir es que esta sección sea más delicada y no requiere de una gran sonoridad; las modificaciones que presenta esta melodía son: “Modificación Rítmica”, “Escapada” y “Adición de notas”. El tema “d” es interpretado en la flauta, de esta manera se mantiene la intención sonora de esta segunda parte de la sección. Las modificaciones realizadas fueron la “Disminución”, “Adición de notas” y “Modificación Rítmica”. Durante esta segunda parte existen contramelodías realizadas por el oboe y fagot que no cubren a la melodía principal sino contribuyen a su textura.

Figura 78. Análisis de la segunda parte de la sección B del arreglo del “Yupaichisca” (Autora).



En la presentación de la Sección A, se hace un Cambio de armonía y el tema “a” está en Lab, y tiene las modificaciones de “Disminución”(amarillo), “Adición de notas” (morado) y “Modificación Rítmica” (celeste); el oboe en su registro 2, el cual tiene un sonido cálido desarrolla esta melodía, mientras en el tema “b” el clarinete usando los registros 2 y 3 con un sonido tenue y expresivo continua con la frase, de esta forma el cambio de instrumento al llevar la voz principal no muestra una gran diferencia sonora. El tema “b”, cambia al modo de Lab jónico y presenta “Cambio Interválico” (rosado), “Adición de notas”, “Disminución” y “Modificación Rítmica” mientras se desarrolla el tema, el corno realiza una contramelodía (verde) compuesta por notas de la pentatónica de Lab.

Figura 79. Análisis Sección A – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

Le sigue la Sección B (Figura 80), en la cual el tema “c”” está escrito para la flauta en su registro brillante, las notas son agudas por lo que genera un contraste con la sección anterior y es transformado a través de “Disminución” (amarillo), “Adición de notas” (morado) y “Modificación Rítmica” (celeste) y “Modificación Interválica” (rosado). Al terminar esta frase, el clarinete realiza un Tail (café) para conectar con la siguiente frase. El tema “d”” es interpretado por el oboe, el cual resalta en este registro y crea un contraste con la flauta al estar en una octava diferente. Las modificaciones que se usaron fueron la “Disminución”, “Adición de notas”, “Modificación Rítmica”, “Aumentación” (rojo) y durante su desarrollo el clarinete realiza Fillers melódicos.



Figura 80. Análisis de la sección B - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

En la Coda (Figura 82), la flauta se mantiene interpretando una melodía (azul) que forma un motivo a partir del tema “d”” (rojo) (Figura 81), desarrollándose a través de notas de paso (rosado), al finalizar usa la escala pentatónica (naranja) de Lab en forma descendente.

Figura 81.Tema d'' - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

Figura 82. Análisis melódico de la Coda - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

3.2. Análisis de “El Masalla”

La canción “El Masalla” la cantaban “los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos” (J. A. Guerrero, 1993, p. 21). En este arreglo se buscó recrear dicho ambiente mediante el uso repetitivo de la melodía desarrollada en la Introducción, Interludio y Coda. De esta forma, la reiteración representa el consejo



mismo. Además, a través del arreglo, se realizaron cambios en la armonía, melodía, ritmo y forma.

3.2.1. Análisis Formal

La estructura de “El Masalla” (Tabla 11), consta de dos secciones A y B, las cuales tienen un tema cada una, que se repite dos veces en cada parte. La forma en el arreglo se modificó a través de la adición de secciones como Introducción, Interludio y Coda. Los tres fragmentos añadidos (Introducción, Interludio y Coda) son similares, pues manejan la misma melodía y armonía, pero diferente instrumentación. Además, la Sección A se vuelve a presentar antes de la Coda.

La Introducción (Figura 83) es elaborada con Estilo Diferente al de la Melodía, porque la melodía presente en esta sección no tiene relación con los temas “a” ni “b”. Esta sección está conformada por el tema “c”, que se repite dos veces, mismo que está compuesto por dos motivos. Esta sección es presentada como Interludio (Figura 84) y Coda (Figura 85), en la cual se presenta dos veces.

Figura 83. Introducción Arreglo “El Masalla” (Autora).



Musical score for Figura 84. The score consists of five staves representing different instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The key signature is one sharp (F#). Measure 16 starts with a dynamic of **f**. The Flute and Oboe play eighth-note patterns. The Bassoon plays eighth notes. The Bass Clarinet and Horn play sixteenth-note patterns. Measures 17-18 show similar patterns. Measures 19-20 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 21-22 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 23-24 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 25-26 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 27-28 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 29-30 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 31-32 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 33-34 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 35-36 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 37-38 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 39-40 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 41-42 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 43-44 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 45-46 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 47-48 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 49-50 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 51-52 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 53-54 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 55-56 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 57-58 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 59-60 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 61-62 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 63-64 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 65-66 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 67-68 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 69-70 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 71-72 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 73-74 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 75-76 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 77-78 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 79-80 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 81-82 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 83-84 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 85-86 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 87-88 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 89-90 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 91-92 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 93-94 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 95-96 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns. Measures 97-98 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 99-100 show the Bassoon and Horn playing sixteenth-note patterns.

Figura 84. Interludio – Arreglo “El Masalla” (Autora).

Musical score for Figura 85. The score consists of five staves representing different instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The key signature is one sharp (F#). Measure 41 starts with a dynamic of **f**. The Flute and Oboe play eighth-note patterns. The Bassoon plays eighth notes. The Bass Clarinet and Horn play sixteenth-note patterns. Measures 42-43 show similar patterns. Measures 44-45 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 46-47 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 48-49 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 50-51 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 52-53 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 54-55 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 56-57 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 58-59 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 60-61 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 62-63 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 64-65 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 66-67 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 68-69 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 70-71 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 72-73 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 74-75 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 76-77 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 78-79 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 80-81 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 82-83 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 84-85 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 86-87 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 88-89 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 90-91 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 92-93 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 94-95 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 96-97 continue with the same instrumentation and dynamics. Measures 98-99 show the Bassoon and Horn playing eighth-note patterns. Measures 100-101 continue with the same instrumentation and dynamics.

Figura 85. Coda – Arreglo “El Masalla” (Autora).



La Sección A, está compuesta por el tema “a”, que se repite en la misma sección. De igual manera que en la Sección B, el tema “b” se repite dos veces. La Sección A se presenta nuevamente con distinta instrumentación como se observa en la Tabla 12.

Tabla 11. Estructura formal - “El Masalla” (J. A. Guerrero, 1993).

Sección A		Sección B	
a	a	b	b

Tabla 12. Estructura formal – Arreglo “El Masalla” (Autora).

Introducción	c	c.c. 1-2
	c	c.c. 3-6
Sección A	a	c.c. 6-10
	a	c.c. 11-15
Interludio	c	c.c. 16-21
Sección B	b	c.c. 22-25
	b	c.c. 27-31
Sección A	a	c.c. 32-36
	a	c.c. 37-40
Coda	c	c.c. 41-47
	c	c.c. 46-51

3.2.2. Análisis Armónico

La canción de “El Masalla” es un yaraví que se encuentra en la tonalidad de Em y durante la canción se mueve por tres acordes. El tema “a” tiene la progresión armónica de III-V7-i y el tema “b” se mueve a través de los grados i-V7-i. El arreglo también se desarrolla en la tonalidad de Mim, y a través de la modulación en la Sección B cambia la tonalidad a Do para luego volver a Mim, presentando nuevamente la Sección A.

La Introducción (Tabla 13) presenta el tema “c”, el cual se repite, la progresión que se desarrolla es: i-iv-i-iv-V7-i, la cual usa una cadencia Auténtica en la tonalidad menor para finalizar la frase.

Tabla 13. Estructura armónica de la introducción – Arreglo “El Masalla” (Autora).

Introducción



c	c
Mi menor	
Mim-Lam	Mim-Lam-Si7-Mim

La Sección A (Tabla 14), continua en la misma tonalidad de Mim, los acordes en el tema “a” son: IVmaj7-III-ii-V7-i y el ii (Fa#m7) se lo toma de la escala de Mi menor armónica. En la repetición del tema la progresión usada es: VImaj7-III-iiº-V7-i. Las cadencias que se presentan en cada progresión terminan en V7-i, que es una cadencia auténtica, propia de la armonía tonal. Le sigue el Interludio, el cual, como se explicó, es similar en armonía a la Introducción. Al terminar el Interludio, se usa un compás de transición (morado) para dirigirse a la Sección B, la progresión dentro de este compás es: Mim-Fa#º-Sol-Lam-Sol. El acorde de Sol (azul), se convierte en un acorde pivote, ya que a través de este se modula hacia la nueva tonalidad de Do.

Tabla 14. Estructura armónica Sección A, Interludio y Transición – Arreglo “El Masalla” (Autora).

Sección A	Interludio	Transición
Tema a	Tema a	
	Mi menor	Mim-Fa#º-Sol-
Domaj7-Sol- Fa#m-Si7-Mim	Domaj7-Sol-Fa#º- Si7-Mim	Mim-Lam-Mim- Lam-Sol Lam-Si7-Mim

En esta Sección B (Tabla 15), la progresión armónica del tema “b” es vi-ii-vi-V7-I, terminando en una cadencia auténtica y en la repetición del tema se presenta la progresión de: vi-iii-IV-V-I-Imaj7, que también termina en la misma cadencia. En el último compás de esta sección se presenta el acorde Si7, el cual sirve para realizar una modulación abrupta a través de una cadencia rota para nuevamente ir a la tonalidad de Mim.

Tabla 15. Estructura armónica Sección B – Arreglo “El Masalla” (Autora).

Sección B	
Tema b	Tema b

**Do****Lam7-Mim7-Lam-Sol7-Do****Lam7-Mim-Fa-Sol-Do-Domaj7-Si7**

La Sección A (Tabla 16), se presenta nuevamente y la armonía mantiene las mismas progresiones que cuando esta se presentó la primera vez. En la Coda, se presenta la misma frase que está en la Introducción e Interludio, solo que en esta parte final se repite dos veces. La Cadencia para terminar la canción es Auténtica y tiene los grados VI-V7-i.

Tabla 16. Estructura armónica Sección A y Coda – Arreglo “El Masalla” (Autora).

Sección A			Coda		
Tema a	Tema a	Tema c	Tema c	Tema c	Tema c
Mim					
Domaj7- Sol-Fa#m- Si7-Mim	Domaj7- Sol-Fa#º- Si7-Mim	Mim-Lam- Mim	Mim-Lam- Si7-Mim	Mim-Lam- Mim	Mim-Lam- Si7-Do- Si7-Mim

Tabla 17. Estructura armónica de “El Masalla” (J. A. Guerrero, 1993).

Sección A		Sección B	
a	a	b	b
Sol-Si7-Mim	Sol-Si7-Mim	Mim-Si7-Mim	Mim-Si7-Mim

Tabla 18. Tabla 8 Estructura armónica del arreglo “El Masalla” (Autora).

Introducción	c	c.c. 1-3	Mim	Mim-Lam- Mim
	c	c.c. 3-6	Mim	Mim-Lam-Si7-Mim
Sección A	a	c.c. 6-10	Mim	Domaj7-Sol-Fa#m-Si7-Mim
	a	c.c. 11-15		Domaj7-Sol-Fa#º-Si7-Mim
Interludio	c	c.c. 16-18	Mim	Mim-Lam- Mim
	c	c.c. 18-21		Mim-Lam-Si7-Mim
Transición		c.c. 21		Mim-Fa#º-Sol-Lam-Sol
Sección B	b	c.c. 22-25	Do	Lam7-Mim7-Lam-Sol7-Do



	b	c.c. 27-31	Lam7-Mim-Fa-Sol-Do-Domaj7-Si7
Sección A	a	c.c. 32-36	Mim Domaj7-Sol-Fa#m-Si7-Mim
	a	c.c. 37-40	Domaj7-Sol-Fa#o-Si7-Mim
Coda	c	c.c. 41-43	Mim-Lam-Mim
	c	c.c. 43-45	Mim-Lam-Si7-Mim
	c	c.c. 46-48	Mim-Lam- Mim
	c	c.c. 48-51	Mim-Lam-Si7-Do-Si7-Mim

3.2.3. Análisis Rítmico

La canción original de “El Masalla” está en un compás de 3/4, el acompañamiento que muestra es de tres negras por compás. En el arreglo, se cambia al compás de 6/8. El ritmo es presentado por varios instrumentos o por la combinación de estos, generalmente el corno, clarinete y fagot se encuentran interpretando el ritmo. Sin embargo, el oboe también lo hace. Durante el desarrollo del arreglo, se pueden observar variaciones del ritmo del yaraví.

En este primer ejemplo (Figura 86), el ritmo del yaraví es presentado por el corno y fagot, su sonido es homogéneo por lo que su combinación resulta efectiva. El patrón rítmico que se presentó es sencillo.

The musical score consists of five staves. From top to bottom: Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, and Bassoon. The time signature is 6/8 throughout. The key signature is one sharp. The tempo is indicated as quarter note = 45. The instruments play eighth-note patterns. A blue square highlights a specific rhythmic pattern in the Horn in F staff at the beginning of the score.

Figura 86. Figuración rítmica corno – fagot – Arreglo “El Masalla” (Autora).



En esta variación rítmica (Figura 87), el fagot se encuentra dictando el ritmo y se mueve a través de las notas del acorde. El fagot es bueno realizando la voz de bajo y el ritmo por lo que lo sostendrá muy bien en esta parte.

The musical score consists of five staves. The first four staves (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet) have measures 7 through 10. The Bassoon staff (Bsn.) has measures 7 through 10. A blue box highlights a rhythmic pattern in the Bassoon staff at measure 7. Measure 7 starts with a quarter note followed by an eighth note tied to another eighth note. Measures 8 and 9 show eighth-note patterns. Measure 10 ends with a dynamic *f*. The last measure is a rest. The fifth staff (Horn) starts at measure 8 with a quarter note followed by an eighth note tied to another eighth note. Measures 9 and 10 show eighth-note patterns. The last measure ends with a dynamic *mp*.

Figura 87. Figuración rítmica fagot – Arreglo “El Masalla” (Autora).

Una modificación rítmica (Figura 88) que se presenta es a través de la Disminución, este cambio produce un efecto de movimiento y rapidez dentro del arreglo, sin que el tempo varíe.

The musical score consists of five staves. The first four staves (Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet) have measures 12 through 15. The Bassoon staff (Bsn.) has measures 12 through 15. A blue box highlights a rhythmic pattern in the Bassoon staff at measure 12. Measure 12 starts with a quarter note followed by an eighth note tied to another eighth note. Measures 13 and 14 show eighth-note patterns. Measure 15 ends with a dynamic *mf*. The last measure is a rest. The fifth staff (Horn) starts at measure 13 with a quarter note followed by an eighth note tied to another eighth note. Measures 14 and 15 show eighth-note patterns. The last measure ends with a dynamic *mf*.

Figura 88. Figuración rítmica a través de la disminución – Arreglo “El Masalla” (Autora).



3.2.4. Análisis Melódico

La melodía se encuentra en la tonalidad de Mi menor, los yaravíes generalmente usan la escala pentáfona, la cual está conformada por Mi-Sol-La-Si-Do, pero al ser un yaraví mestizo, también usa el II y VII grados, que sería Fa# y Re. Para la elaboración del arreglo las melodías han sido modificadas en su figuración, que se encuentra en 6/8

La melodía en la Introducción (Figura 89) se desarrolla entre dos instrumentos, a modo de pregunta (azul) y respuesta (naranja), la figuración de los motivos es similar pero las alturas de las notas son diferentes.

The musical score consists of five staves, each representing a different instrument: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The time signature is 6/8, and the key signature has one sharp. The score is divided into measures by vertical bar lines. Two specific melodic motifs are highlighted with colored boxes: a blue box covers the first measure of the Flute and Oboe staves, and an orange box covers the first measure of the Clarinet and Horn staves. Dynamics such as *f*, *mf*, and *mp* are marked throughout the score.

Figura 89. Análisis melódico de la Introducción del arreglo de "El Masalla" (Autora).

La melodía “a” de la Sección A (Figura 90), es alterada en su figuración al cambiar de compás. A través de la “Disminución” (amarillo), “Adición de notas” (morado) y “Modificación Rítmica” (celeste), la melodía es transformada. Las articulaciones también son parte de este cambio; en este caso se usa el *stacatto* para separar las notas que se encuentran en la misma altura y para resaltar las notas largas. La flauta lleva la melodía principal y es doblada por el oboe (rosado) a una distancia de tercera generalmente, excepto en el acorde de Fa#m, ya que en este caso el oboe toca el La para formar el acorde en esta sección. El clarinete (verde) se encuentra haciendo contramelodías para darle movimiento a esta sección.



A musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp. Various melodic patterns are highlighted with colored boxes: yellow boxes around specific notes in the flute part; a pink box around a sustained note in the oboe part; a green box around a sequence of eighth-note chords in the bassoon part; and a purple box around a specific note in the clarinet part. Dynamics like *f*, *mp*, and *mf* are indicated throughout the score.

Figura 90. Análisis melódico de la Sección A – Arreglo “El Masalla” (Autora).

En la repetición del tema “a” (Figura 91), cambia el inicio, al adicionar una nota en la entrada de la frase (morado), pero mantiene los mismos cambios presentados anteriormente. El oboe se encarga de llevar la melodía y es doblado por el clarinete (rosado) a una distancia de tercera, con dos octavas hacia abajo. De esta manera existe un efecto de eco entre los dos instrumentos.

A musical score for the same five instruments. The instrumentation has changed to include the Clarinet (B♭ Cl.) along with the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), and Horn (Hn.). The score shows the continuation of the melody from Figure 90. A pink box highlights a specific note in the oboe's entry. A red box highlights a sustained note in the bassoon's part. The bassoon also features a dynamic marking of *mf*. The score continues with the established melodic patterns and dynamics from Figure 90.

Figura 91. Análisis melódico de la Sección A - Arreglo “El Masalla” (Autora).

El Interludio (Figura 92), similar a la Introducción, presenta los motivos en modo de pregunta y respuesta, con una variación en la articulación, la ligadura empieza en la segunda nota y la primera tiene *stacatto*. También tiene una distinta instrumentación, ya que el clarinete también realiza parte de la melodía. Durante

esta parte el corno se encuentra realizando notas del acorde en una variación rítmica del ritmo del yaraví, esta línea melódica genera movimiento en la sección. Seguido, se encuentra un compás de transición (verde), este no tiene una melodía, más cumple la función de dirigir hacia un cambio de tonalidad.

Musical score for orchestra, page 16, measures 16-17. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Bass Clarinet (Bb Cl.). The flute and oboe parts are highlighted with blue and orange boxes respectively. The bassoon part is highlighted with a red box. Measure 16 starts with a forte dynamic (f) for the flute and oboe. Measure 17 starts with a forte dynamic (f) for the bassoon. The bassoon part continues with a dynamic (f) through measure 17.

Figura 92. Análisis melódico del interludio - El Masalla (Autora).

La Sección B (Figura 93), en Do, mantiene la altura de las notas, el tema “b” presenta alteraciones como “Disminución” (amarillo) y “Adición de notas” (morado). La flauta en sus registros 3 y 4, interpretan la melodía con un sonido claro y brillante, el oboe (rosado) realiza la misma figuración que la melodía principal, pero se mueve dentro de las notas del acorde. En esta parte el clarinete realiza Fillers Dead Spot (verde), los cuales se derivan del motivo de la Introducción y se encuentran en zonas de descanso.



A musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp. Measure 21 starts with a dynamic of *sffz*. The flute has a sixteenth-note pattern with three notes highlighted in yellow boxes. The oboe has a eighth-note pattern with four notes highlighted in pink boxes. The bassoon has a eighth-note pattern with two notes highlighted in green boxes. The clarinet has a eighth-note pattern with four notes highlighted in green boxes. The horn has a eighth-note pattern with two notes highlighted in green boxes. Measures 22-23 show the continuation of these patterns with similar markings.

Figura 93. Análisis melódico de la Sección B – Arreglo “El Masalla” (Autora).

Para repetir la “b” (Figura 94), se usa un Lead In (verde), que a través de un motivo, guía e indica que la melodía principal está por venir. En la repetición del tema, la instrumentación cambia y el oboe interpreta el tema “b” junto con el clarinete que se encuentra haciendo la misma figuración, pero sus notas están en función del acorde en el que se encuentre. Las modificaciones realizadas fueron “Disminución” y “Adición de notas” y mientras se desarrolla esta sección el corno realiza Fillers Rítmicos, los cuales generan movimiento.

A musical score for the same five instruments. Measure 26 starts with a dynamic of *mf*. The flute has a sixteenth-note pattern with two notes highlighted in green boxes. The oboe has a eighth-note pattern with three notes highlighted in yellow boxes. The bassoon has a eighth-note pattern with two notes highlighted in green boxes. The clarinet has a eighth-note pattern with three notes highlighted in yellow boxes. The horn has a eighth-note pattern with three notes highlighted in red boxes. Measures 27-28 show the continuation of these patterns with similar markings.

Figura 94. Análisis melódico de la Sección B - Arreglo “El Masalla” (Autora).

La Sección A (Figura 95) se presenta nuevamente y es similar a la primera vez, las modificaciones que fueron realizadas se mantienen también en esta nueva



presentación. La instrumentación cambia, el clarinete lleva la melodía principal mientras que la flauta dobla a esta melodía con una tercera descendente, el clarinete resalta, ya que el sonido de la flauta en este registro no tiene mucha proyección, pero es dulce.

The musical score consists of five staves representing different instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (Bb Cl.), and Horn (Hn.). The score is in common time and uses a key signature of one sharp. Measure 31 starts with a rest followed by a dynamic 'mf'. Measures 32-33 show the flute and oboe playing eighth-note patterns. Measure 34 is highlighted with a red box, showing the flute and oboe continuing their eighth-note patterns. Measure 35 concludes the section with sustained notes from the bassoon and horn. Dynamics include 'p' (piano), 'f' (fortissimo), and 'mf' (mezzo-forte).

Figura 95. Análisis melódico de la Sección A - Arreglo “El Masalla” (Autora).

En la Coda (Figura 96), se usan los mismos motivos de la Introducción, organizados en pregunta (azul) y respuesta (naranja). Estos son interpretados por la flauta y el oboe. El clarinete está haciendo una melodía (celeste) que usa el ritmo del yaraví y se encuentra adornado con apoyaturas, también se usan Filler Rítmicos (verdes) y Fillers Melódicos (rojo).



41

El Masalla

Fl.

Ob.

B_b Cl.

Hn.

Bsn.

Fl.

Ob.

B_b Cl.

Hn.

Bsn.

Figura 96. Análisis melódico de la Coda - Arreglo “El Masalla” (Autora).



Capítulo 4

4. Conclusiones y recomendaciones

El libro “Yaravíes quiteños” es de gran importancia histórica, debido a que nos muestra el proceso musical que ha vivido Ecuador, así como también es un referente para la identidad musical. A través de sus canciones se puede conocer melodías autóctonas y reutilizarlas en arreglos musicales modernos. Este trabajo muestra una transformación de los yaravíes a través de los procesos arreglísticos, los cuales mantienen la esencia melódica de las obras originales. Por su parte, a través del tratamiento dado a la armonía, la estructura, el ritmo y la melodía, es notoria la diferencia estilística con las versiones originales de las canciones. Los cambios realizados se basaron también en la descripción inicial que aparece en cada partitura original, la cual sirvió de guía para estructurar los elementos rítmicos, melódicos, armónicos y formarles, por ejemplo, buscando la imitación de un silbato como en el arreglo de “El Yumbo” o a través de la armonía creando sensaciones como en el arreglo del “Yupaichisca”.

Como se sabe los yaravíes, son cantos indígenas y mestizos, y al ser transformados tanto armónicamente como en su instrumentación se alejan de sus características originales y se obtiene un resultado sonoro más cercano al occidental. El quinteto de vientos madera es un ensamble heterogéneo, es decir, tiene diferentes timbres los cuales combinados crean una sonoridad diferente. La combinación de sonidos al doblar las voces genera una paleta de colores sonoros amplia de la cual sirvió dentro de los arreglos, por ejemplo, al presentar la melodía en “El Masalla” primero en flauta y oboe y en la repetición interpretarla en el oboe y clarinete, aunque se presente la misma melodía el sonido no es igual.

En la elaboración de arreglos se buscó escribir sin jerarquías, es decir, evitando que la flauta lleve todo el tiempo la melodía mientras que el fagot realice la línea de bajo (Hecker, 2019), para esto se usó las distintas características de cada área del registro de los instrumento. Un ejemplo de esto es el usar la flauta en registro “claro y brillante” para la melodía principal ya que de esta forma resalta, y en su registro “débil pero seductor” se lo usa dentro de un acompañamiento o para



realizar melodías secundarias. Es decir, los instrumentos al contar con una variedad de características tímbricas, genera versatilidad en los arreglos.

La elaboración de los arreglos fue un proceso cercano a uno compositivo, porque las canciones fueron re-estructuradas tanto armónicamente como instrumentalmente. Los acordes de las canciones originales fueron re-definidos completamente con nuevas progresiones armónicas. En cuanto a la instrumentación, los cantos fueron registrados en piano así que al asignar las voces de melodía y acompañamiento fue un proceso que empezó desde cero, que estableció una nueva sonoridad.

Esta investigación tiene por objetivo la difusión de las canciones del libro “Yaravíes Quiteños”, con la generación de un repertorio para el ensamble de Quintero de vientos madera en favor de la recuperación del repertorio ecuatoriano. Los arreglos buscan ser incluídos en los ensambles contemporáneos, y con la integración de estos, fortalecer la identidad musical ecuatoriana.

Recomendaciones

Considerando que el propósito de este trabajo es la recuperación musicológica del repertorio ecuatoriano, la interpretación de los arreglos se considera oportuna para establecer en el ámbito musical contemporáneo las melodías ecuatorianas. La grabación de los arreglos sirve para dejar un registro de lo realizada para las nuevas generaciones, de este movimiento de recuperación musicológica.

Se recomienda continuar con la elaboración de arreglos de las canciones del libro “Yaravíes Quiteños” para este formato de quinteto de vientos madera, con diferentes concepciones técnicas de los instrumentos. También realizar arreglos para otros formatos, fuera del ensamble usado en este trabajo de investigación. Además, se puede seguir elaborando arreglos de canciones ecuatorianas distintas a las contenidas en el libro de usado en esta investigación, de esta forma se refuerza el movimiento de recuperación de música ecuatoriana.



Bibliografía

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*.
- Altozano, J. (2019). ¿Qué emociones producen las 7 escalas modales? Retrieved February 8, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=8i7K9GYzbIY&feature=youtu.be>
- Ann Shanley, H. (1969). *The Woodwind Quintet: Its Origin and Early Development*.
- Apel, W. (1970). Harvard Dictionary of Music. In *The Musical Times* (2nd ed.). Massachusetts.
- Benwards, B., & Saker, M. (2008). Music in Theory and Practice. In *Journal of Chemical Information and Modeling* (8th ed.). Boston.
- Blackwell, D. (2015). The art of musical arrangements. Retrieved February 6, 2020, from <https://blog.oup.com/2015/02/art-of-musical-arrangements/>
- Burns, M. (2001). The benefits of wind quintets for your band students. *North Carolina Music Educators Association*. Retrieved from https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/M_Burns_Benefits_2001.pdf
- Canales, F. H., Alvarado, E. L., & Pineda, E. B. (1994). Metodología de la investigación. Manual para el desarrollo de personal de salud. *Metodología de La Investigación*, 232.
- Chandler, B., Kirkdorffer, M., Minor, J. L., Barber, S. N., & Pack, A. (2003). The Quintessential Quintet: Using the Woodwind Quintet to Improve Your Instrumental Music Program. *Presented at The Midwest Clinic*. Retrieved from http://www.midwestclinic.org/clinicianmaterials/2003/montpelier_quintet.pdf
- Chávez, C. (1961). *Soli No. 2*. México.
- Colwell, R., & Hewitt, M. (2011). *The Teaching of Instrumental Music*. Retrieved from <https://books.google.com.ec/books?id=z-2NQQAACAAJ>
- Copland, A. (2006). Cómo escuchar la música. In *Breviarios del Fondo de cultura económica* (2nd ed.). México: Fondo de Cultura Económica México.
- Corozine, V. (2015). *Arranging Music for the Real World*. Retrieved from <https://books.google.com.ec/books?id=7cDREyKIQN4C>
- Fernandez, C., Skye Hart, D., Good-Castro, H., & Febre, L. (2018). *Writing for Woodwind Quintet*. ASMAC - Masterclass.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Buenos Aires, Argentina: Melos de Ricordi Americana.
- Godoy Aguirre, M. (2012). *Historia de la Música del Ecuador*. Quito.
- Guerrero G., F. P. (2012). Nuevos apuntes sobre los géneros musicales ecuatorianos. *El Diablo Ocio: Revista Musical Ecuatoriana*, 2012.
- Guerrero, J. A. (1993). *Yaravíes Quiteños, una publicación del Archivo Sonoro del Municipio de Quito* (Segunda Ed). Quito.
- Guerrero, P. (2005). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana - Tomo II*. Quito.
- Hecker, Z. (2019). On Composing for Woodwind Quintet. Retrieved February 15, 2020, from <http://kalvos.org/heckess1.html>
- Kawakami, G. (1975). *Arranging Popular Music: A Practical Guide*. Tokio, Japón: Yamaha Music Foundation.
- Latin American Classical Music. (2017). A Brief Overview of Latin American Chamber Music for Winds. Retrieved February 3, 2020, from



- <http://blog.cayambismusicpress.com/a-brief-overview-of-latin-american-chamber-music-for-winds/>
- Likar, A. (1999). *The New York Woodwind Quintet a Continuing Legacy*.
- Lorenzo, T. (2005). *El Arreglo: Un Puzzle de Expresión Musical*.
- Mas Devesa, M. (2009). *Fundamentos de Composición: Conceptos Básicos para Alumnos de Composición*. Valencia (España).
- Molero, G., & Maqui, F. (2017). Música de cámara: Quinteto de Vientos Mitad del Mundo — Casa de la Música. Retrieved February 5, 2020, from <https://casadelamusica.ec/obras/mitaddelmundo>
- Morocho Guamo, P. C. (2014). *Evolución de la música de cámara en Ecuador en el formato de quinteto de vientos madera durante el siglo XX*. Universidad de Cuenca.
- Nobre, M. (1939). *Quinteto de Sopros Op 29*. Brazil.
- Ortega Cedillo, N. D. (2017). *El nacionalismo a través del lenguaje musical del compositor ecuatoriano Leonardo Cárdenas Palacios. Análisis estilístico y compositivo de la Suite No1*. Universidad de Cuenca.
- Pease, T. (2003). *Jazz Composition: Theory and Practice*. Boston.
- Peters, J. E. (2014). *Music Composition* (2nd ed.). CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Piston, W. (1987). *Armonía* (5th ed.).
- Pitombeira, L. (1992). *Ajubete Jepê Amô Mbaê*. Retrieved from <https://www.pitombeira.com/#woodwind>
- Salgado, L. H. (1952). *Música Vernácula Ecuatoriana* (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Ed.). Quito.
- Sandoval Mullo, J. (2007). *Música popular tradicional del Ecuador*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural - IPANAC.
- Son, D. (2018). *Intercambio Modal*. Retrieved from <https://www.aunavoz.net/producto/armonia-moderna-simplificada/>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (1998). Arrangement. Retrieved February 6, 2020, from <https://www.britannica.com/art/arrangement>
- Two Minute Music Theory. (2017). Major Scale vs. Ionian Mode. Retrieved February 8, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=INRtqWa2gr4>
- Uyana G., D. (2016). OBRAS PARA VIENTOS MADERA DE COMPOSITORES ECUATORIANOS. Retrieved February 5, 2020, from <https://vientomaderaecuador.wordpress.com/2016/04/06/obras-para-vientos-madera-de-compositores-ecuatorianos/>
- Verdié, A. de V.-R. (2016). *Tangoescente*. Retrieved from <http://www.woodwind5.com/v/>
- Vergés, L. (2007). *El Lenguaje de la armonía: de los inicios a la actualidad*. España.
- Vienna Symphonic Library. (2020a). Sound Characteristics. Retrieved February 5, 2020, from https://www.vsl.co.at/en/Concert_flute/Sound_Characteristics
- Vienna Symphonic Library. (2020b). Sound Combinations. Retrieved February 13, 2020, from https://www.vsl.co.at/en/Sound_Combinations
- Wikipedia. (2019). Quinteto (em forma de chôros). Retrieved February 4, 2020, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Quinteto_\(em_forma_de_chôros\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Quinteto_(em_forma_de_chôros))



Wong Cruz, K. (2013). *La Música Nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Primera Ed). Quito.

Woodwind Quintets by Composer. (n.d.). Retrieved February 4, 2020, from
https://music.cmich.edu/about_the_school/ensembles/the_powers_woodwind_quintet/composer.html



5. ANEXOS

Anexo 5.1. Recursos usados dentro de los arreglos

Melodía principal	
Melodía secundaria	
Acompañamiento	
Filler melódico	
Filler rítmico	
Lead In	
Tail	
Contramelodía	
Acorde pivoté	
Transición	



Anexo 5.2. Análisis del “Yupaichisca”

Score

Yupaichisca

Con este yaraví cantan los indios de las haciendas inmediatas a Quito el "Al divino" todos los días de fiesta a las tres de la mañana

Anónimo
Arr: Erika Maza

Introducción (Sib jónico)

L. = 45

Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Horn in F
Bassoon

Sección A (Bb jónico)

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Hn.
Bsn.



Sección A (Mib)

2
13

Yupaichisca

(Mib)

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

20

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

27

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.



Yupaichisca
Sección B (Reb jónico)

3

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

**Sección A
(Lab)**

poco rit.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

The musical score consists of three sections: Sección B (Reb jónico), Sección A (Lab), and a final section. The instruments are Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet in B-flat, and Horn. Various musical phrases are highlighted with colored boxes (red, green, blue, pink) and dynamics like mp, mf, f, and poco rit. are indicated.

Sección B
(Lab jónico)

457 *a tempo*

Yupaichisca

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

64

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Coda (Lab)

71

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

**Anexo 5.3. Análisis de “El Masalla”**

Score

El Masalla*Acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos*Anónimo
Arr: Erika Maza**Em Introducción**

♩=45

The musical score for the introduction of "El Masalla" is shown in 6/8 time with a key signature of one sharp. It features five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, and Bassoon. The flute and oboe play eighth-note patterns. The clarinet, horn, and bassoon provide harmonic support. The bassoon's entry is highlighted with a blue box. The dynamic markings include *f*, *mf*, *mp*, and *mf*.

Sección A

The musical score for Section A of "El Masalla" is shown in 6/8 time with a key signature of one sharp. It features the same five instruments. The flute and oboe play eighth-note patterns. The bassoon's entry is highlighted with a blue box. The dynamic markings include *f*, *mf*, *mp*, and *f*.

©



2
12

El Masalla

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

Interludio

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn. *mp*

Bsn.

Sección B

C

Fl.

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.



El Masalla

3

26

Fl. *mf*

Ob. *mp* *f*

B♭ Cl. *mp* *mf*

Hn. *mp* *mf*

Bsn. *mf*

Sección A Em

31

Fl. *mf*

Ob. *p* *mf*

B♭ Cl. *p* *f* *mf*

Hn. *p* *mf*

Bsn. *p*

36

Fl.

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Hn.

Bsn. *mf*



Coda

El Masalla

47

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

48

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.



Anexo 5.4. Partituras de los arreglos del Score e instrumentos

Las partituras del score y cada instrumento de los arreglos están dadas en el siguiente orden:

El Llanto:

- Score
- Flauta
- Oboe
- Clarinete
- Corno
- Fagot

El Masalla:

- Score
- Flauta
- Oboe
- Clarinete
- Corno
- Fagot

El Mayordomo:

- Score
- Flauta
- Oboe
- Clarinete
- Corno
- Fagot

El Yumbo:

- Score
- Flauta
- Oboe
- Clarinete
- Corno
- Fagot

Yupaichisca:

- Score
- Flauta
- Oboe
- Clarinete
- Corno
- Fagot



Score

El Llanto

*Que expresa el tono y sentimiento con que lloran
las indias*

Anónimo
Arr. Erika Maza

$\text{♩} = 45$

The musical score consists of two systems of music. The first system starts with a flute part in measures 1-4, followed by oboe, clarinet, horn, and bassoon entries. The second system begins at measure 7, continuing with flute, oboe, clarinet, horn, and bassoon parts. The instrumentation includes Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, Bassoon, Flute, Oboe, B♭ Cl., Hn., and Bsn. Dynamics and performance instructions like *mp*, *mf*, and *f* are included.

©





El Llanto

3

Musical score for *El Llanto* featuring parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score consists of three staves, each with five measures. Measure 31 starts with a rest for Fl. and Ob., followed by a melodic line for B♭ Cl. and Hn. Measure 32 begins with a rhythmic pattern for Bsn. and Hn., followed by a melodic line for B♭ Cl. and Ob. Measures 33-34 show a continuation of the melodic lines for Fl., Ob., B♭ Cl., and Hn. Measure 35 features a rhythmic pattern for Bsn. and Hn., followed by a melodic line for B♭ Cl. and Ob. Measures 36-37 show a continuation of the melodic lines for Fl., Ob., B♭ Cl., and Hn. Measure 38 begins with a rhythmic pattern for Bsn. and Hn., followed by a melodic line for B♭ Cl. and Ob. Measures 39-40 show a continuation of the melodic lines for Fl., Ob., B♭ Cl., and Hn. Measure 41 features a rhythmic pattern for Bsn. and Hn., followed by a melodic line for B♭ Cl. and Ob. Measures 42-43 show a continuation of the melodic lines for Fl., Ob., B♭ Cl., and Hn.



4

El Llanto

49

Fl.

f

Ob.

f mf

B♭ Cl.

f mf mp

Hn.

f mf mp

Bsn.

f mf mp

55

Fl.

- - - - -

Ob.

- - - - - f > - - - - -

B♭ Cl.

- - - - -

Hn.

- - - - -

Bsn.

- - - - -

61

Fl.

- - - - -

Ob.

- - - - - f > - - - - -

B♭ Cl.

- - - - - f > - - - - -

Hn.

- - - - -

Bsn.

- - - - - mf



El Llanto

5

Musical score for 'El Llanto' featuring parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), and Bassoon/Clarinet (B♭ Cl.). The score is divided into three systems.

System 1 (Measures 67-72):

- Flute (Fl.): Dynamics f, mf, f.
- Oboe (Ob.): Dynamics mf, f.
- Bassoon (Bsn.): Dynamics mf, f.
- Bassoon/Clarinet (B♭ Cl.): Dynamics >mf, f.
- Horn (Hn.): Dynamics mf, f.

System 2 (Measures 73-78):

- Flute (Fl.): Dynamics f.
- Oboe (Ob.): Dynamics f.
- Bassoon/Clarinet (B♭ Cl.): Dynamics f.
- Horn (Hn.): Dynamics mf.
- Bassoon (Bsn.): Dynamics mf.

System 3 (Measures 79-84):

- Flute (Fl.): Dynamics -.
- Oboe (Ob.): Dynamics p.
- Bassoon/Clarinet (B♭ Cl.): Dynamics f.
- Horn (Hn.): Dynamics mf.
- Bassoon (Bsn.): Dynamics f.



6

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

El Llanto

85

mf

mf

f

mf

mf

mf

rall.

90

mf

mp

mp

mp

p

p

p

p



Flute

El Llanto

*Que expresa el tono y sentimiento con que lloran
las indias*

Anónimo
Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 45$

The sheet music consists of ten staves of musical notation for flute. The key signature is one flat, and the time signature varies between common time and measures marked with '3', '10', '5', '2', and '6'. The tempo is indicated as $\text{♩} = 45$. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, *rit.*, *a tempo*, and *rall.*. Measure numbers 5, 11, 21, 28, 42, 50, 67, 75, and 86 are marked above the staves. The music features various note heads, stems, and rests, with some notes having horizontal dashes below them.

©



Oboe

El Llanto

*Que expresa el tono y sentimiento con que lloran
las indias*

Anónimo

Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 45$

4

f

9

8

rit. **a tempo**

22

f

28

5

mp **mf**

38

44

mf

49

f **mf** **2** **4** **f**

59

f

65

mf

©

The musical score for 'El Llanto' is composed for Oboe. It consists of ten staves of music. The first staff starts with a dynamic of **f**. The second staff begins with a dynamic of **mf**. The third staff has dynamics **rit.** and **a tempo**. The fourth staff starts with **f**. The fifth staff has dynamics **mp** and **mf**. The sixth staff continues with **mf**. The seventh staff has dynamics **f**, **mf**, **2**, **4**, and **f**. The eighth staff starts with **f**. The ninth staff ends with **mf**. The tenth staff ends with **©**.



2

El Llanto

Musical score for 'El Llanto' page 2. The score consists of three staves of music. Staff 1 starts at measure 72, marked *f*, with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features eighth-note patterns and dynamic markings *f* and *p*. Staff 2 starts at measure 78, marked *p*, with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It includes sixteenth-note patterns and dynamic markings *rall.* and *p*. Staff 3 starts at measure 84, marked *mf*, with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features eighth-note patterns and dynamic markings *mp* and *p*. Measures 2 and 3 are indicated above the staff.

Clarinet in B \flat

El Llanto

*Que expresa el tono y sentimiento con que lloran
las indias*

Anónimo

Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 45$

10

17

23

30

36

43

49

55

Detailed description: The sheet music for 'El Llanto' is written for Clarinet in B-flat. It features eight staves of musical notation. The first staff begins with a dynamic of *mf*. The second staff starts with *f*. The third staff includes dynamics *mf*, *rit.*, *a tempo*, and *f*. The fourth staff starts with *f*. The fifth staff starts with *mp* and *mf*. The sixth staff starts with *mf*. The seventh staff starts with *f*, followed by *mf* and *mp*. The eighth staff starts with *mp*. Various performance instructions such as 'rit.', 'a tempo', and dynamics like *mf*, *f*, and *mp* are included throughout the piece.

©



2

El Llanto

The musical score consists of six staves of music. Staff 1 (measures 62-65) starts with a forte dynamic (f) and includes slurs and grace notes. Staff 2 (measures 66-70) begins with a dynamic of >*mf*, followed by a dynamic of *f*. Staff 3 (measures 71-75) starts with a dynamic of *f*. Staff 4 (measures 76-80) starts with a dynamic of *f*. Staff 5 (measures 81-85) shows two measures of silence (double bar lines) followed by dynamics of *mf*, *mp*, and *p*. Staff 6 (measures 86-87) shows two measures of silence.



Horn in F

El Llanto

*Que expresa el tono y sentimiento con que lloran
las indias*

♩ = 45

Anónimo
Arr: Erika Maza

The musical score consists of ten staves of music for Horn in F. The key signature varies throughout the piece, including B-flat major, A major, and G major. The time signature is mostly common time (indicated by a 'C'). The tempo is marked as ♩ = 45. The dynamics include *mp*, *mf*, *f*, and *rit.*. The score begins with a melodic line in B-flat major, transitions through various keys, and includes a section with sixteenth-note patterns. The piece concludes with a final dynamic marking of *mp*.

©



The musical score consists of six staves of music for a single instrument. The key signature is one flat, and the time signature varies between common time and 6/8. Measure 61 starts with eighth-note pairs followed by quarter notes. Measure 68 begins with eighth-note pairs, followed by a dynamic *mf*, a melodic line with grace notes, and a dynamic *f*. Measure 74 features eighth-note pairs with a dynamic *mf*. Measure 80 shows eighth-note pairs with a dynamic *mf*. Measure 86 consists of eighth-note pairs with a dynamic *mf*. Measure 91 concludes with eighth-note pairs and a dynamic *p*.



Bassoon

El Llanto

*Que expresa el tono y sentimiento con que lloran
las indias*

Anónimo

Arr: Erika Maza

The musical score for Bassoon consists of ten staves of music. Staff 1 starts at measure 1 with a tempo of $\text{♩} = 45$ and dynamic mf . Staff 2 begins at measure 7. Staff 3 begins at measure 14. Staff 4 begins at measure 20 with dynamic f and instruction *a tempo*. Staff 5 begins at measure 26. Staff 6 begins at measure 33. Staff 7 begins at measure 40. Staff 8 begins at measure 46 with dynamics f and mf . Staff 9 begins at measure 52 with dynamic mp . The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic changes.



58

65

71

76

83

90

rall.

p



Score

El Masalla

Acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos

Anónimo

Arr. Erika Maza

$\text{♩} = 45$

Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Horn in F
Bassoon

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Hn.
Bsn.



2
12

El Masalla

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.
mf

Bsn.
mf

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.
mp

Bsn.
mf

Fl.

Ob.
mf

B♭ Cl.
mf

Hn.
mf

Bsn.
mf

16

20

22



El Masalla

3

Musical score for measures 26-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bassoon (B. Cl.), and Horn (Hn.). Measure 26 starts with Flute (mf), followed by Oboe (mp) and Bassoon (mf). Measure 27 begins with Bassoon (f). Measures 28-30 feature rhythmic patterns with dynamic markings like > and >>.

Musical score for measures 31-35. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bassoon (B. Cl.), and Horn (Hn.). Measure 31 starts with Flute (mf). Measure 32 begins with Oboe (p) and Bassoon (mf). Measure 33 starts with Bassoon (f) and Bassoon (mf). Measures 34-35 feature rhythmic patterns with dynamic markings like > and >>.

Musical score for measures 36-40. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bassoon (B. Cl.), and Horn (Hn.). Measure 36 starts with Flute (p). Measure 37 begins with Oboe (f). Measure 38 starts with Bassoon (f). Measures 39-40 feature rhythmic patterns with dynamic markings like > and >>.



El Masalla

The musical score consists of two systems of five staves each. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The key signature is one sharp, and the time signature is common time (indicated by '4'). Measure 41 starts with a dynamic of **f**. The Flute and Oboe play eighth-note patterns. The Bassoon provides harmonic support with sustained notes. The Clarinet and Horn enter with eighth-note patterns. Measure 46 begins with a dynamic of **f**, followed by **mf** for the Oboe and **mp** for the Bassoon. The instruments continue their rhythmic patterns throughout the measures.



Flute

El Masalla

Acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos Anónimo

Arr. Erika Maza

.=45

16 f f mf

23 > f f sfz f

32 > > > 4

41 f f

47 mp

©



Oboe

El Masalla

Acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos Anónimo

Arr. Erika Maza

♩.=45

The musical score consists of ten staves of music for oboe. The key signature is one sharp (F#). The time signature varies between common time (indicated by '8') and 6/8. The tempo is marked as ♩.=45. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *mfz*, *p*, and *mp*. Articulation marks (>). Measure numbers are indicated at the beginning of each staff: 1, 7, 13, 19, 25, 30, 36, 41, and 46. The score concludes with a copyright symbol (©) centered below the final staff.

Clarinet in B^b

El Masalla

Acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos Anónimo

Arr. Erika Maza

J.=45

The sheet music consists of ten staves of musical notation for Clarinet in B^b. The key signature is G major (one sharp). The time signature varies between common time and 6/8. The tempo is marked J.=45. The music includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, *p*, *sffz*, and *tr*. Performance instructions like slurs, grace notes, and fingerings are also present. The lyrics mentioned in the header are not explicitly written below the staff.



Horn in F

El Masalla

Acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos Anónimo

Arr. Erika Maza

♩.=45

The musical score consists of ten staves of music for Horn in F. The key signature is one sharp (F#). The time signature varies throughout the piece, indicated by '6', '4', and '2'. The tempo is marked as ♩.=45. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *sffz*, and *p*. Measure numbers 1 through 47 are visible on the left side of the staves. The music features various note patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 42 contains a measure repeat sign (double bar line with '4') and a fermata over the first note of the next measure.

©



Bassoon

El Masalla

Acostumbran a cantarlo los indios en sus casamientos a manera de consejo a sus hijos Anónimo

Arr. Erika Maza

♩.=45

The musical score consists of ten staves of music for Bassoon. The key signature is one sharp (F#). The time signature varies: 6/8 for the first two staves, 4/4 for the next two, 6/8 again for the next two, 4/4 for the next two, and 6/8 for the final two. The tempo is indicated as ♩.=45. The dynamics include *mf*, *f*, *mf*, *sforzato* (*sforz.*), *p*, and *mp*. The score features various rhythmic patterns, including eighth-note pairs and sixteenth-note figures, with grace notes and slurs. Measure numbers 1 through 47 are marked above the staves.

©



Score

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr.:Erika Maza

$\text{♩} = 85$

The musical score consists of two systems of music. The first system (measures 1-5) features a bassoon line with eighth-note patterns and dynamic changes from *f* to *mp*. The other four instruments (Flute, Oboe, Clarinet in B♭, and Horn in F) have rests or simple harmonic patterns. The second system (measures 6-10) shows the bassoon continuing its eighth-note pattern with dynamics *f* and *p*, while the other instruments provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.

©



Mayordomo

2

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

12

mf

f

mp

mf

mp

mp

Allegro

18

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

f

mf

mf

f

24

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

f

mf

mp

mf

mf

mf



Mayordomo

3

Musical score for the piece "Mayordomo" (page 3). The score consists of three systems of music for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), and Trombone (Trom. B.).

System 1 (Measures 30-35):

- Flute (Fl.):** Playing eighth-note patterns.
- Oboe (Ob.):** Playing eighth-note patterns.
- Bassoon (Bsn.):** Playing eighth-note patterns.
- Trombone (Trom. B.):** Playing eighth-note patterns.

System 2 (Measures 36-41):

- Flute (Fl.):** Playing eighth-note patterns.
- Oboe (Ob.):** Playing eighth-note patterns.
- Bassoon (Bsn.):** Playing eighth-note patterns.
- Trombone (Trom. B.):** Playing eighth-note patterns.

System 3 (Measures 42-47):

- Flute (Fl.):** Playing eighth-note patterns.
- Oboe (Ob.):** Playing eighth-note patterns.
- Bassoon (Bsn.):** Playing eighth-note patterns.
- Trombone (Trom. B.):** Playing eighth-note patterns.



Mayordomo

48

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

54

60



Mayordomo

Adagietto

5

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

72

78

rit.



Mayordomo

6

Musical score for the piece "Mayordomo" featuring five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Horn (Hn.). The score consists of two systems of music.

Measure 84: All instruments play eighth-note patterns. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *mf*, *mf*, *mf*.

Measure 90: The instrumentation changes to Flute, Oboe, Bassoon, Bass Clarinet, and Horn. Dynamics: *rit.*, *mf*, *f*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*.



Flute

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr.:Erika Maza

$\text{♪} = 85$

7

f

16

Allegro

8

f

31

f

35

3

p < mf > p

45

f < >

55

mf < > < > < > < >

61

f

Adagietto

f

68

f <

rit.

a tempo

f

f

89

rit.

mf

p



Oboe

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr.:Erika Maza

$\text{♪} = 85$

11

f

Allegro

18

f

mf

26

mp *mf*

<<

33

mf

5

p <<

43

p

mf

> < > > *f* *f*

52

>

f

4

f

Adagietto

63

f

7

rit.

a tempo

76

f

mp

83

f

mf

rit.

90

f

p

©

The musical score for Oboe consists of ten staves of music. Staff 1 starts with a dynamic 'f' and a tempo of 85 BPM. Staff 2 begins at measure 18 with a dynamic 'f'. Staff 3 starts at measure 26 with dynamics 'mp' and 'mf'. Staff 4 begins at measure 33 with a dynamic 'mf'. Staff 5 starts at measure 43 with dynamics 'p' and 'mf'. Staff 6 begins at measure 52 with a dynamic 'f'. Staff 7 starts at measure 63 with a dynamic 'f'. Staff 8 begins at measure 76 with a dynamic 'f'. Staff 9 begins at measure 83 with dynamics 'f' and 'mf'. Staff 10 begins at measure 90 with dynamics 'f' and 'p'. Measure numbers 11, 18, 26, 33, 43, 52, 63, 76, 83, and 90 are indicated above the staves. Measure 90 ends with a copyright symbol (©).

Clarinet in B \flat

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr: Erika Maza

$\text{♪} = 85$

3

f

9

7

mf

Allegro

6

mf

23

f

29

mf

34

mf

40

mp

46

mf

52

2

mf

Adagietto

59

4

f_○

6

8



Mayordomo

2

Musical score for the piece "Mayordomo". The score consists of four staves of music. Measure 69 starts with a dynamic *mf*. Measure 78 begins with a dynamic *mp*, followed by *mf* and *f*. Measure 85 starts with *mf*. Measure 91 starts with *p*.



Horn in F

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr: Erika Maza

$\text{♪} = 85$

11

20 Allegro

27 9

42 4

55

62

69 3

77 rit.



Mayordomo

2

a tempo

84



rit.

91





Bassoon

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr: Erika Maza

The musical score for Bassoon consists of ten staves of music. Staff 1 starts at $\text{♪} = 85$, dynamic *f*, 2/4 time, and key signature of one flat. Staff 2 begins at measure 9, dynamic *p*, and includes a key change to *mp*. Staff 3 begins at measure 16, dynamic *mp*, with the tempo changing to **Allegro** and 2/4 time. Staff 4 begins at measure 25, dynamic *f*, and includes a key change to *f*. Staff 5 begins at measure 31, dynamic *f*. Staff 6 begins at measure 37, dynamic *mf*. Staff 7 begins at measure 43, dynamic *f*. Staff 8 begins at measure 50, dynamic *f*, and includes a key change to *mf*. Staff 9 begins at measure 56, dynamic *mp f*, and includes a key change to *mf*. The score concludes with a copyright symbol at the bottom center.



Mayordomo

2

Adagietto

63

Musical score for the piece "Mayordomo" in the "Adagietto" section. The score consists of four staves of music for bassoon. Measure 63 starts with a forte dynamic (f). Measures 64-65 show eighth-note patterns. Measure 66 begins with a measure of 4/4 time, indicated by a "4" above the staff. Measures 67-68 continue the melodic line.

69

Musical score for the piece "Mayordomo" in the "Adagietto" section. The score consists of four staves of music for bassoon. Measure 69 starts with a dynamic mf . Measures 70-71 show eighth-note patterns with slurs. Measure 72 begins with a dynamic f . Measure 73 ends with a dynamic $a tempo$.

79

Musical score for the piece "Mayordomo" in the "Adagietto" section. The score consists of four staves of music for bassoon. Measure 79 starts with a dynamic mf . Measures 80-81 show eighth-note patterns with slurs. Measure 82 begins with a dynamic f . Measure 83 ends with a dynamic $a tempo$.

86

Musical score for the piece "Mayordomo" in the "Adagietto" section. The score consists of four staves of music for bassoon. Measure 86 starts with a dynamic mf . Measures 87-88 show eighth-note patterns with slurs. Measure 89 begins with a dynamic mf . Measure 90 ends with a dynamic $rit.$

91

Musical score for the piece "Mayordomo" in the "Adagietto" section. The score consists of four staves of music for bassoon. Measure 91 starts with a dynamic p . Measures 92-95 show eighth-note patterns with slurs.



Score

El Yumbo

Antiguo yaraví que usan hasta hoy los indios en el baile de los "Danzantes", tocado con el pito y acompañamiento de tamboril

Anónimo

Arr. Erika Maza

Moderato $\text{♩} = 80$

Flute

Oboe

Clarinet in B♭

Horn in F

Bassoon

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.



El Yumbo

Musical score for "El Yumbo" featuring parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), and Bass Clarinet (B♭ Cl.). The score is divided into three systems.

System 1 (Measures 10-14):

- Flute: Rests until measure 11, then plays eighth-note pairs at **f**.
- Oboe: Plays eighth-note pairs at **f**.
- Bassoon: Plays eighth-note pairs at **mp**.
- Bass Clarinet: Plays eighth-note pairs at **mp**.

System 2 (Measures 15-19):

- Flute: Plays eighth-note pairs at **f**.
- Oboe: Plays eighth-note pairs at **mf**.
- Bassoon: Plays eighth-note pairs at **mf**.
- Bass Clarinet: Plays eighth-note pairs at **mf**.

System 3 (Measures 20-24):

- Flute: Plays eighth-note pairs at **mf**.
- Oboe: Plays eighth-note pairs at **f**.
- Bassoon: Plays eighth-note pairs at **ff**.
- Bass Clarinet: Plays eighth-note pairs at **mf**.



El Yumbo

Al Tambo

25

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

30

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

35

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.



El Yumbo

Fl. *mf*

Ob.

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

Fl. *mf* *tr mp* *mf*

Ob. *mf* *p*

B♭ Cl. *p*

Hn. *mp*

Bsn. *p*

Fl. *mf* *mp* *mp*

Ob.

B♭ Cl. *mp* *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*



El Yumbo

55

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

65

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.



El Yumbo

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.



El Yumbo

Fl. *mf*

Ob. *f*

B♭ Cl. *p*

Hn. *p*

Bsn. *p*

Fl.

Ob. *p f p f p f p f*

B♭ Cl. *p f p f p f p f*

Hn. *p f p f p f p f*

Bsn. *p f p f p f p f*

Fl. rit. *>*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Hn. *mp*

Bsn. *mp*

a tempo



Flute

El Yumbo

Antiguo yaraví que usan hasta hoy los indios en el baile de los "Danzantes", tocado con el pito y acompañamiento de tamboril

Moderato $\text{♩} = 80$

Anónimo

Arr: Erika Maza

The sheet music for 'El Yumbo' is a single staff of flute music. The key signature is one sharp (F#). The time signature starts at 6/8 and changes to 3/4 at measure 17. The tempo is Moderate (Moderato) with a tempo of $\text{♩} = 80$. The dynamic is **f** throughout. Measure numbers are indicated above the staff: 1, 2, 3, 17, 2, 27, 33, 38, 44, 51, and 58. Measure 1 consists of six eighth-note pairs. Measures 2 and 3 are rests. Measure 17 begins with a sixteenth-note pattern followed by eighth-note pairs. Measures 2 and 3 are rests. Measure 27 begins with a sixteenth-note pattern followed by eighth-note pairs. Measures 33 and 38 show eighth-note pairs with grace notes. Measure 44 shows eighth-note pairs with grace notes. Measures 51 and 58 show eighth-note pairs with grace notes.

©



El Yumbo

2

Musical score for 'El Yumbo' page 2, featuring a single melodic line on a treble clef staff. The score includes dynamic markings such as **f**, **mf**, **rit.**, **a tempo**, and **p**. Measure numbers 63, 76, 85, 89, and 93 are indicated. Measure 63 starts with a forte dynamic **f**. Measure 76 begins with a measure of common time (indicated by a '4') followed by a measure of 2/4 time. Measure 85 includes a dynamic marking **mf** and a tempo change to **a tempo**. Measure 89 ends with a dynamic marking **p**.



Oboe

El Yumbo

Antiguo yaraví que usan hasta hoy los indios en el baile de los "Danzantes", tocado con el pito y acompañamiento de tamboril

Moderato $\text{♩} = 80$

Anónimo

Arr: Erika Maza

The musical score for Oboe consists of twelve staves of music. Staff 1 starts with a dynamic *mf* and a tempo of $\text{♩} = 80$. Staff 2 begins with a dynamic *mf*. Staff 3 starts with a dynamic *f*. Staff 4 starts with a dynamic *f*. Staff 5 starts with a dynamic *f*. Staff 6 starts with a dynamic *p*. Staff 7 starts with a dynamic *mp*. Staff 8 starts with a dynamic *ff*. Staff 9 starts with a dynamic *ff*. Staff 10 starts with a dynamic *mp*. Staff 11 starts with a dynamic *mf*. Staff 12 ends with a dynamic *f*.



El Yumbo

2

Musical score for 'El Yumbo' page 2, featuring three staves of music. Measure 78 starts with a dynamic **f**. Measure 84 begins with a dynamic **f**, followed by **rit.** (ritardando) and **a tempo**. Measure 90 starts with **p**, followed by **f**, then **p**, then **f**, then **mp**, and ends with **p**.



Clarinet in B^b

El Yumbo

Antiguo yaraví que usan hasta hoy los indios en el baile de los "Danzantes", tocado con el pito y acompañamiento de tamboril

Moderato $\text{♩} = 80$

Anónimo

Arr. Erika Maza

The musical score consists of ten staves of music for Clarinet in B^b. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (indicated by a 'C'). The tempo is 'Moderato' with a tempo marking of $\text{♩} = 80$.

- Staff 1:** Starts with a dynamic **f**. Measures 1-5 show eighth-note patterns.
- Staff 2:** Measure 6 starts with a dynamic **mf**. Measures 7-12 show eighth-note patterns.
- Staff 3:** Measure 13 starts with a dynamic **mf**. Measures 14-18 show eighth-note patterns.
- Staff 4:** Measure 19 starts with a dynamic **mf**. Measures 20-25 show eighth-note patterns.
- Staff 5:** Measure 26 starts with a dynamic **f**. Measures 27-32 show eighth-note patterns.
- Staff 6:** Measures 33-38 show eighth-note patterns.
- Staff 7:** Measures 39-44 show eighth-note patterns.
- Staff 8:** Measures 45-50 show eighth-note patterns.
- Staff 9:** Measures 51-56 show eighth-note patterns.
- Staff 10:** Measures 57-62 show eighth-note patterns.

Dynamics include **f**, **mf**, **p**, **mp**, and **f**. Measure numbers are indicated above each staff: 1, 6, 13, 19, 26, 33, 39, 45, 51, and 57.



El Yumbo

2

Musical score for 'El Yumbo' page 2. The score consists of five staves of music for a single instrument. The key signature is one sharp (F#). The tempo markings are 60, 68, 75, 83, and 91. The dynamics include **ff**, **mf**, **mp**, **p**, **f**, **rit.**, **a tempo**, and **p**. The score includes various note heads, stems, and rests, with some notes having vertical stems and others horizontal stems. Measure 60 starts with a dynamic **ff** followed by **mf** and **mp**. Measure 68 starts with **mf** and ends with **mf**. Measure 75 starts with **mp** and ends with **mp**. Measure 83 starts with **p** and ends with **p**. Measure 91 starts with **p** and ends with **p**.



Horn in F

El Yumbo

Antiguo yaraví que usan hasta hoy los indios en el baile de los "Danzantes", tocado con el pito y acompañamiento de tamboril

Moderato $\text{♩} = 80$

Anónimo

Arr. Erika Maza

The musical score for "El Yumbo" is written for Horn in F. It features ten staves of music, each with a different dynamic marking such as *mf*, *f*, *mp*, and *ff*. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is arranged in measures numbered 8, 16, 24, 29, 34, 40, 49, and 57.



El Yumbo

2

Musical score for 'El Yumbo' page 2. The score consists of four staves of music.

- Staff 1:** Measures 65-68. Treble clef. Dynamics: *mf*. Measure 65: eighth note pairs. Measure 66: eighth note pairs. Measure 67: eighth note pairs. Measure 68: eighth note pairs.
- Staff 2:** Measures 73-76. Treble clef. Dynamics: *mf*, *mp*. Measure 73: eighth note pairs. Measure 74: eighth note pairs. Measure 75: eighth note pairs. Measure 76: eighth note pairs.
- Staff 3:** Measures 81-84. Treble clef. Dynamics: *mp*, *p*. Measure 81: eighth note pairs. Measure 82: eighth note pairs. Measure 83: eighth note pairs. Measure 84: eighth note pairs. Articulation: *rit.*
- Staff 4:** Measures 89-92. Treble clef. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *mp*, *p*. Measure 89: eighth note pairs. Measure 90: eighth note pairs. Measure 91: eighth note pairs. Measure 92: eighth note pairs. Articulation: *rit.*

a tempo



Bassoon

El Yumbo

Antiguo yaraví que usan hasta hoy los indios en el baile de los "Danzantes", tocado con el pito y acompañamiento de tamboril

Moderato $\text{♩} = 80$

Anónimo

Arr. Erika Maza

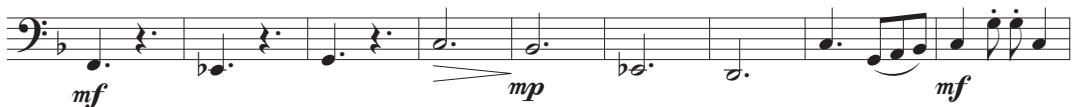
The musical score for Bassoon consists of ten staves of music. Staff 1 starts with a dynamic *mf*. Staff 2 starts with a dynamic *mf* followed by *mp*. Staff 3 starts with a dynamic *f*. Staff 4 starts with a dynamic *f*. Staff 5 starts with a dynamic *f*. Staff 6 starts with a dynamic *f*. Staff 7 starts with a dynamic *mf*. Staff 8 starts with a dynamic *p* followed by *mp*. Staff 9 starts with a dynamic *f*. Staff 10 ends with a dynamic *ff*.



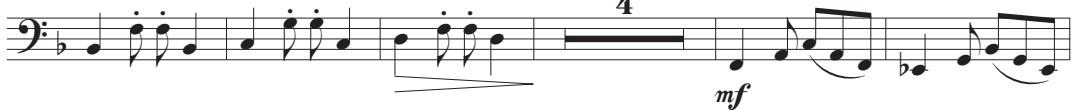
El Yumbo

2

61



70



79

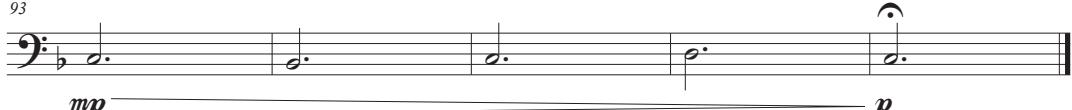


86

rit. *a tempo*

93

rit.





Score

Yupaichisca

*Con este yaraví cantan los indios de las haciendas
inmediatas a Quito el "Al divino" todos los días de fiesta a
las tres de la mañana*

Anónimo

Arr. Erika Maza

$\text{♩} = 45$

Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Horn in F
Bassoon

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Hn.
Bsn.



Yupaichisca

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.



Yupaichisca

3

The musical score consists of three systems of five staves each, representing the parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (B> Cl.), and Horn (Hn.).

System 1 (Measures 35-42):

- Measure 35:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet enter with eighth-note patterns. Horn enters with a sustained note.
- Measure 36:** Flute and Oboe continue eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 37:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 38:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 39:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 40:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 41:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 42:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.

System 2 (Measures 43-50):

- Measure 43:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 44:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 45:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 46:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 47:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 48:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 49:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 50:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.

System 3 (Measures 51-58):

- Measure 51:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 52:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 53:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 54:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 55:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 56:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 57:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.
- Measure 58:** Flute and Oboe play eighth-note patterns. Bassoon and Clarinet play eighth-note patterns. Horn plays eighth-note patterns.



4 57 *a tempo* Yupaichisca

Fl. Ob. B♭ Cl. Hn. Bsn.



Flute

Yupaichisca

*Con este yaraví cantan los indios de las haciendas
inmediatas a Quito el "Al divino" todos los días de fiesta a
las tres de la mañana*

Anónimo

Arr. Erika Maza

The musical score for Flute (Flute) of the Andean folk song *Yupaichisca*. The score is divided into eight staves, each starting with a different measure number (45, 6, 18, 28, 48, 54, 64, 73). The key signature changes frequently, indicating different sections or moods. The time signature is mostly common time (indicated by '8'). Various dynamics are used, including *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions include 'poco rit.' (slight retardation) at measure 54 and 'mf' (mezzo-forte) at measure 64. The lyrics mentioned in the header are not present in the musical score.

©



Oboe

Yupaichisca

*Con este yaraví cantan los indios de las haciendas
inmediatas a Quito el "Al divino" todos los días de fiesta a
las tres de la mañana*

Anónimo
Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 45$

The musical score for Oboe features ten staves of music. Staff 1 starts with a dynamic of *p* and ends with *f*. Staff 2 begins with *mf*, followed by *mp* and *mf*, ending with *f*. Staff 3 begins with *f*. Staff 4 begins with *mf*. Staff 5 begins with *f*. Staff 6 begins with *mf*. Staff 7 begins with *mp*. Staff 8 begins with *mp* and includes a performance instruction "poco rit." followed by "a tempo". Staff 9 begins with *f*. Staff 10 begins with *f*.

©

Clarinet in B \flat

Yupaichisca

*Con este yaraví cantan los indios de las haciendas
inmediatas a Quito el "Al divino" todos los días de fiesta a
las tres de la mañana*

Anónimo

Arr: Erika Maza

 $\text{♩} = 45$

The sheet music consists of 12 staves of musical notation for Clarinet in B-flat. The key signature varies throughout the piece, including G major, F major, D major, C major, B-flat major, A major, and G major. The time signature also changes frequently, including 6/8, 4/4, and 2/4. The tempo is indicated as $\text{♩} = 45$. Various dynamics are used, such as *mf*, *f*, *mp*, and *poco rit.*. Performance instructions include *a tempo* and *poco rit.*. The music is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 9, 18, 26, 34, 42, 50, 57, 64, and 70 explicitly labeled.



Horn in F

Yupaichisca

*Con este yaraví cantan los indios de las haciendas
inmediatas a Quito el "Al divino" todos los días de fiesta a
las tres de la mañana*

Anónimo

Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 45$

8

f *mp*

14

mp

22

mf *mf*

29

mp *mp*

37

mp

45

mp

53 *poco rit.* *a tempo*

mp *mf*

60

mp *mp* *mf*

67

mf *mf*

mp

74

p

©



Bassoon

Yupaichisca

*Con este yaraví cantan los indios de las haciendas
inmediatas a Quito el "Al divino" todos los días de fiesta a
las tres de la mañana*

Anónimo

Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 45$

2 4

mf f mf

11

mp

19

mf mf

26

f

33

mp mp

40

48 *poco rit.* *a tempo*

mp

58

mf p $> mp$ mf

66

mf mf mp

73

p \circ p