



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Elaboración de cinco arreglos de temas tomados del libro “Yaravies 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 "Yaravies Quiteños" for the woodwind quintet format. The work carries out a research about the yaravi genre, the book "Yaravies 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. Yaravies Quiteños por Juan Agustín Guerrero	17
Capítulo 2.....	19
2. El arreglo para el quinteto de vientos madera	19
2.1. Ensamble: Quinteto de vientos madera.....	19
2.2. Aspectos organológicos del Quinteto de Vientos Madera.....	20
2.2.1. Flauta traversa	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. Análisis comparativo	64
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 traversa (Adler, 2006).	22
Figura 5. Características del registro de la flauta traversa (Adler, 2006).	22
Figura 6. Registro de la flauta traversa - Arreglo “El Yumbo” (Autora).	23
Figura 7. Flauta traversa doblando – Arreglo “El Masalla” (Autora).	23
Figura 8. Acompañamiento de flauta traversa – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).	24
Figura 9. Recurso rítmico – melódico de flauta traversa – 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 "Yaravies 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 metales 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, conmueve 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 “harauí”, lo cual representa un canto de amor. Por su parte Diego González

Holguín lo escribe “haráhuy” y se refiere 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 “harawí”: “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: harawí=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 Mengal, 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 *Tangoescente* (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 traversa

La producción del sonido de la flauta traversa 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).

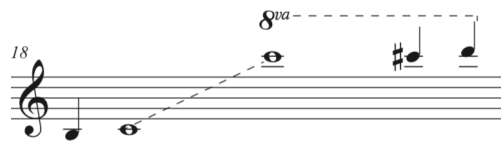


Figura 4. Registro de la flauta travesa (Adler, 2006).

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.



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.



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.



57 *a tempo* Yupaichisca

Fl. *p* *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *mp* *mf* *f* *mp*

Hn. *mp* *mf* *mp* *mp*

Bsn. *mf* *p* *mp*

Figura 8. Acompañamiento de flauta traversa – 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 ejemplifica en el arreglo de “El Yumbo” (Figura 9), para emular a un pito.



Flute *f*

Oboe

Clarinet in B♭ *f*

Horn in F *mf*

Bassoon *mf*

Figura 9. Recurso rítmico – melódico de flauta traversa – 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).

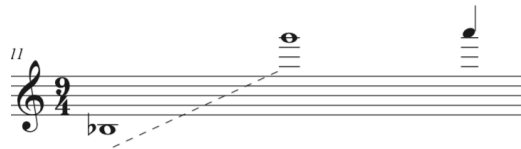


Figura 10. Registro del oboe (Adler, 2006).

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

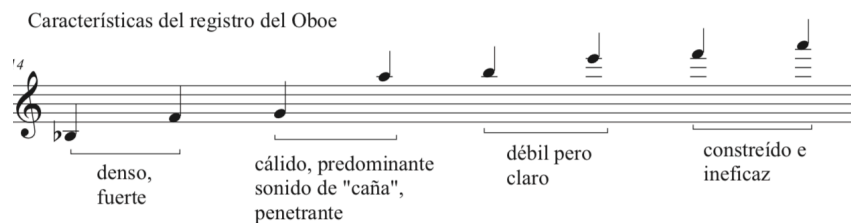


Figura 11. Características del registro del oboe (Adler, 2006).

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.



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 ejemplificar 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.



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.



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.



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

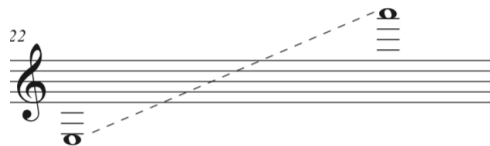


Figura 16. Registro del clarinete en Bb (Adler, 2006).

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

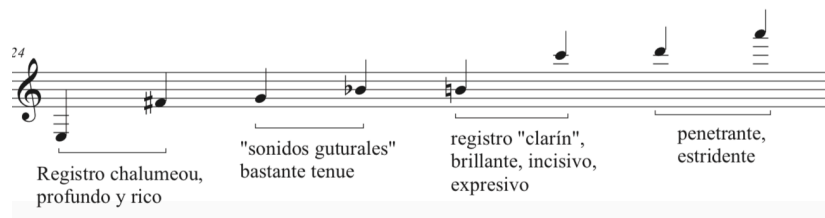


Figura 17. Características de registro del clarinete en Bb (Adler, 2006).

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.



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.



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.

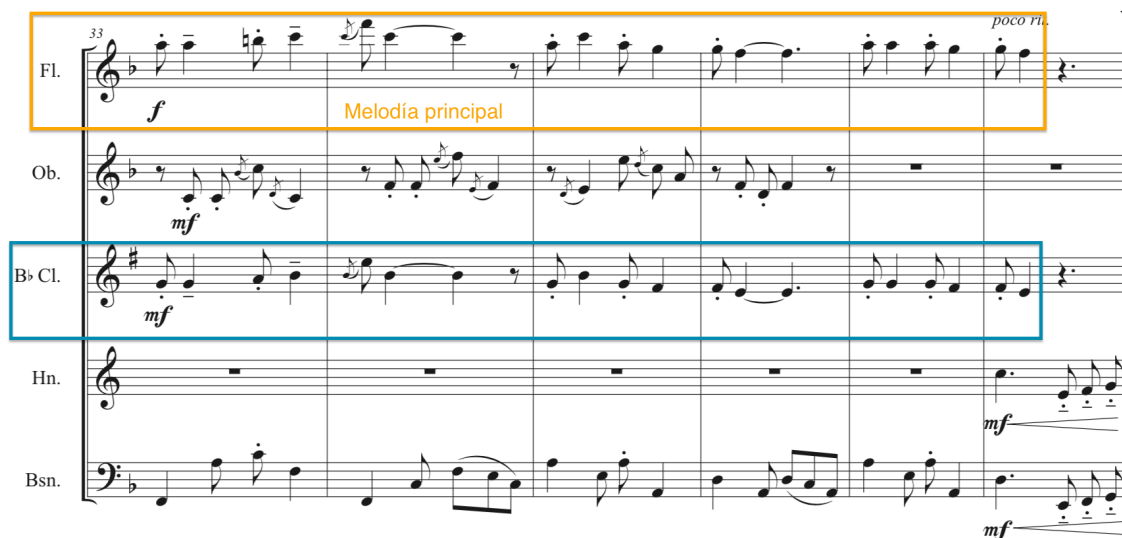


Figure 20 shows a musical score for the piece "El Mayordomo". The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute staff is highlighted with an orange box and labeled "Melodía principal". The Bass Clarinet staff is highlighted with a blue box. Dynamics include *f*, *mf*, and *poco m.*

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.



Figure 21 shows a musical score for the piece "El Yupaichisca". The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Bass Clarinet staff is highlighted with a blue box and labeled *f*. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.

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.

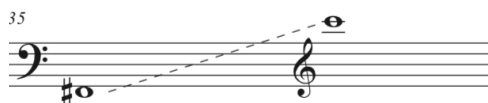


Figura 22. Registro del corno francés (Adler, 2006).

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 corno 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



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 staccatos, 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.

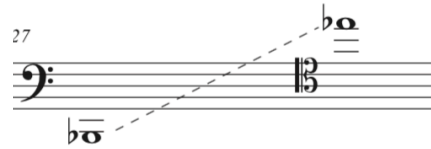


Figura 26. Registro del fagot (Adler, 2006).

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, constreñida

Características del registro del fagot

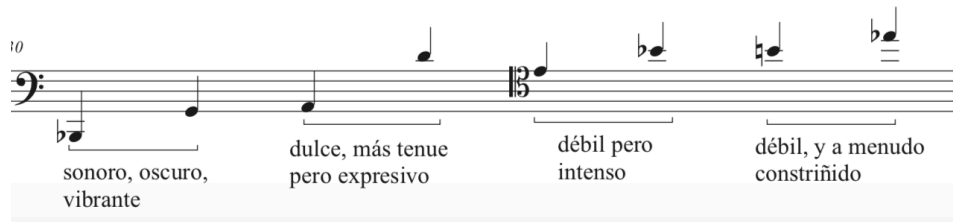


Figura 27. Características del registro de fagot (Adler, 2006).

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).



Figure 28 shows a musical score for the arrangement "El Mayordomo". The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The bassoon part is highlighted with a blue box. Dynamics include *mf*, *f*, 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.



Figure 29 shows a musical score for the arrangement "Yupaichisca". The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The bassoon part is highlighted with a blue box. Dynamics include *mp* and *f*.

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.



Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F

Bassoon

Introducción

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

Motivo de la melodía

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.



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



Figura 33. Introducción – Arreglo "El Yumbo" (A. Maza, 1975).

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 contruidos 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*.



El Yumbo

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Bb. Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

Final

Motivo tomado de la canción original

Melodías secundarias

Efecto dinámico de piano a forte

Disminución de dinámica a piano

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 codas. 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 cualidad 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 image displays a musical score for the piece "Yupaichisca". It features staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into two systems, starting at measures 19 and 27. The key signature has two flats (B♭ and E♭). The word "Transposición" is written in blue above the Oboe staff in the first system. In the first system, a blue box highlights a passage in the Oboe staff from measure 20 to 24, and another blue box highlights a passage in the Bass Clarinet staff from measure 24 to 28. In the second system, two orange boxes highlight passages in the Oboe staff: one from measure 27 to 31 and another from measure 35 to 39. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

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).



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



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).



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



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 arpeggios. 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).



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



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



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



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

viii) Articulaciones y dinámica

La melodía también puede ser modificada a través de articulaciones como staccatos, 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)



Figure 48 shows a musical score for the piece "El Yumbo". The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Oboe part is highlighted with a blue box, and a red arrow points to the word "staccato" above it. Another red arrow points to the dynamic marking "dinámica: forte" (forte) above the Oboe part. The Flute part has a "f" dynamic marking at the end. The B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon parts have "mp" dynamic markings.

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).



Figure 49 shows a musical score for the piece "El Mayordomo". The score is for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part has a "f" dynamic marking. The Oboe part has a "f" dynamic marking and a "Descanso" (Rest) marking. The B♭ Clarinet part has a "mf" dynamic marking. The Horn part has a "mf" dynamic marking. The Bassoon part has a "mf" dynamic marking. A blue box highlights the "Filler Dead Spot" in the Flute part.

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.



Figure 50 is a musical score for a five-piece woodwind ensemble (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon) in a key of B♭ major. The score is for measures 9 through 14. The Oboe part features four melodic filler phrases, each enclosed in a blue box and labeled 'Fillers melódicos'. The first filler is in measure 10, the second in measure 11, the third in measure 12, and the fourth in measure 13. The dynamic markings for the Oboe are *mp* (measures 9-10), *mf* (measures 10-11), *f* (measures 11-12), and *mp* (measures 12-13). The other instruments have various parts, with dynamics including *mp* and *f*.

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.



Figure 51 is a musical score for a five-piece woodwind ensemble (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon) in a key of B♭ major. The score is for measures 61 through 66. The Flute part features four rhythmic filler phrases, each enclosed in a blue box and labeled 'Fillers rítmicos'. The first filler is in measure 62, the second in measure 63, the third in measure 64, and the fourth in measure 65. The dynamic markings for the Flute are *mf* (measures 62-63), *f* (measures 63-64), *mf* (measures 64-65), and *f* (measures 65-66). The Oboe part has a dynamic marking of *f* in measure 62. The other instruments have various parts, with dynamics including *f* and *mf*.

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.

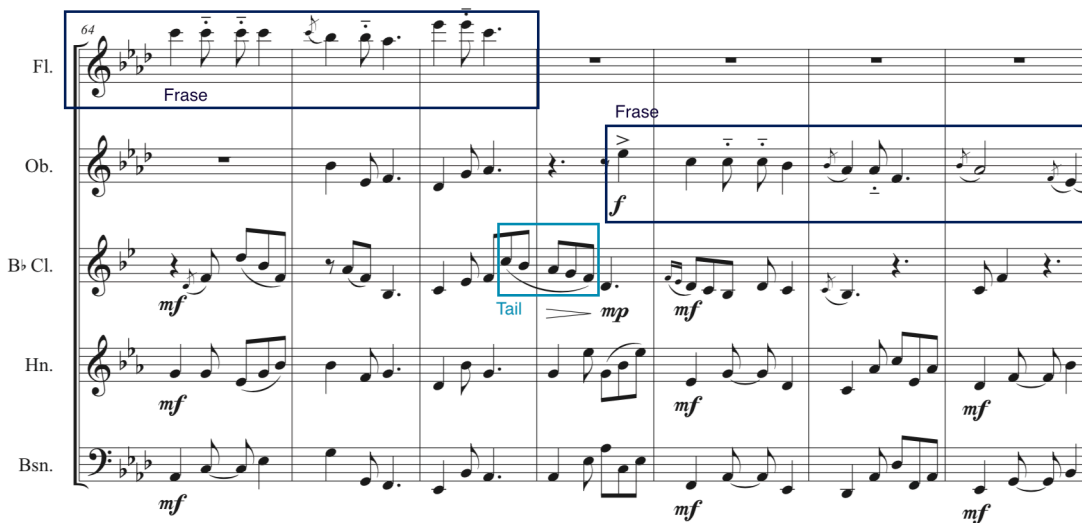


Figura 52. Tail – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

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).



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).



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 is for a piece titled "El Llanto". It features five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The time signature is 6/8. The Flute part starts with a melody marked *mp*. The Oboe part is mostly silent, with a few notes appearing later marked *f*. The Clarinet in Bb part has a melody marked *mf*. The Horn in F part has a melody marked *mp*. The Bassoon part has a repeating eighth-note pattern marked *mf*, which is highlighted with a blue box and labeled "Ostinato".

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 sustituto.

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.



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).



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).



Figura 58. Acorde pivate - 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.



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



Combinación de patrones rítmicos

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.



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 arpeggios 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.



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.



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

d) Homorítmica

La textura homorítmica está 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 las 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:

- Flauta y oboe: La flauta junto el oboe, al llevar la voz principal, tienen fuerza, realzando la melodía con un sonido dulce (Vienna Symphonic Library, 2020b)
- Flauta y clarinete: Al unísono, la combinación de los instrumentos resulta en un efecto sonoro suave y brillante; y cuando el clarinete está distanciados 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 la 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. 23-27
	a	c.c. 27-30
	b	c.c. 31-34
Puente		c.c. 35-38
Sección B	c	c.c. 38-41
	d	c.c. 42-45
	c	c.c. 46-49
	d	c.c. 50-53
Puente		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 Sib, 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-Doº- Sibm/Lab- Sibm-Mib
Reb Jónico				
Reb-Fam- Sibm	Sibm-Fam- Mibm-Reb	Reb-Fam- Sibm	Sibm-Fam- Mibm-Reb	

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 jónico	Solm
	e'	c.c. 6-9		Mib
Sección A	a	c.c. 9-12	Mib	Sib-Rem-Solm
	b	c.c. 12-15		Rem-Dom-Sib
Transición		c.c. 16-19		Mib-Fa-Solm/Solm-Lab-Sib
Sección A	a	c.c. 19-23	Reb jónico	Mib-Fam- Sib-Mib
	b	c.c. 23-17		Dom-Lab-Mib
	a'	c.c. 27-30		Lab-Fam-Solm-Dom
	b'	c.c. 31-34		Mib-Lab-Sib-Mib
Transición		c.c. 35-38		Fam-Solm-Lab/Lab-Reb-Fam-Sibm
Sección B	c	c.c. 38-41	Lab	Reb-Fam-Sibm
	d	c.c. 42-45		Sibm-Fam-Mibm-Reb
	c'	c.c. 46-49		Reb-Fam-Sibm
	d'	c.c. 50-53		Sibm-Fam-Mibm-Reb
Transición		c.c. 53-55		Reb-Do ^o -Sibm/Lab-Sibm-Mib
Sección A	a	c.c. 55-59	Lab jónico	Dom-Fa-Dom ⁷ -Lab-Lab-Reb-Mib-Lab
	b	c.c. 59-63		Reb-Dom-Sibm-Lab-Sibm-Lab
Sección B	c''	c.c. 63-66	Lab 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 $\text{♩} = 60$ 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.



Figure 67 shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. The B♭ Clarinet staff is highlighted with a blue box, and the Bassoon staff is highlighted with an orange box. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.

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.



Figure 68 shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. The B♭ Clarinet staff is highlighted with a blue box, and the Bassoon staff is highlighted with an orange box. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*.

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



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.

Yupaichisca



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

Andante $\text{♩} = 60$

a

Erika Maza

Piano

b

Pno.

c

d

c

d

©



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.



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” (celeste), “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.

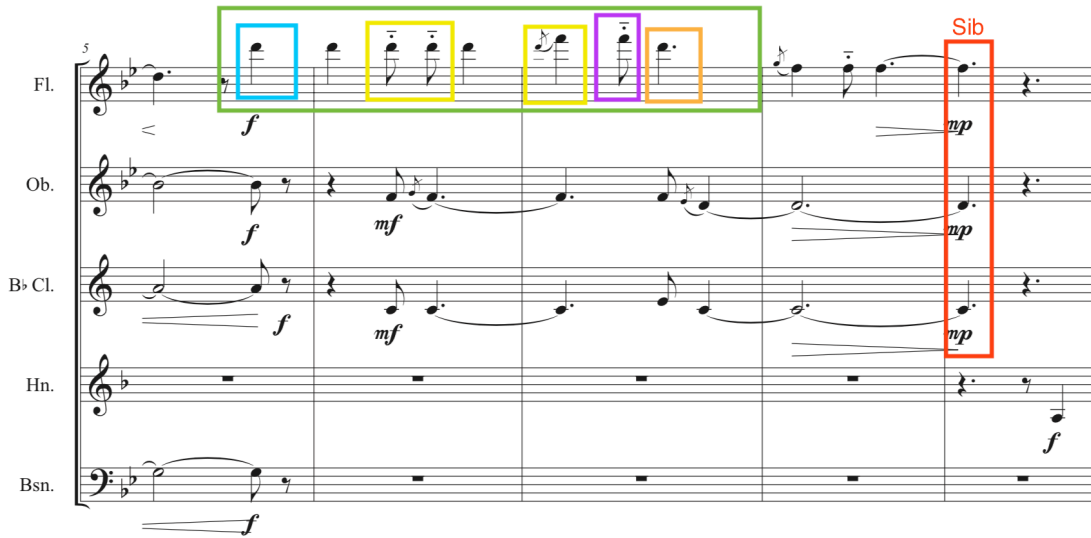


Figura 73. Análisis melódico de la Introducción – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

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).

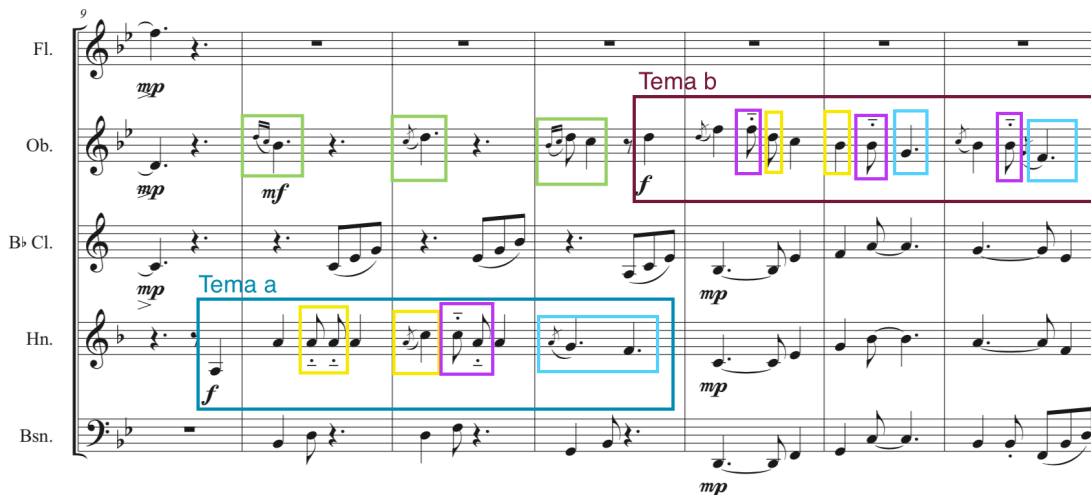


Figura 74. Análisis rítmico de la Sección A – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

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 image displays two staves of musical notation for Section A of the piece "Yupaichisca". The top staff (measures 19-23) features the Oboe (Ob.) and Bass Clarinet (B. Cl.) parts. The Oboe part is marked with a blue box labeled "Tema a" and contains several measures with yellow, purple, and blue highlights. The Bass Clarinet part is marked with a red box labeled "Tema b" and contains a measure with a red highlight. The bottom staff (measures 24-28) features the Bass Clarinet (B. Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts. The Bass Clarinet part is marked with a red box and contains several measures with yellow, purple, and blue highlights. The Bassoon part is marked with a green box labeled "Contramelodía" and contains several measures with green highlights. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *f*.

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 Re♭ 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, éstas están sobre la voz principal, mas no restan importancia sonora a la melodía.

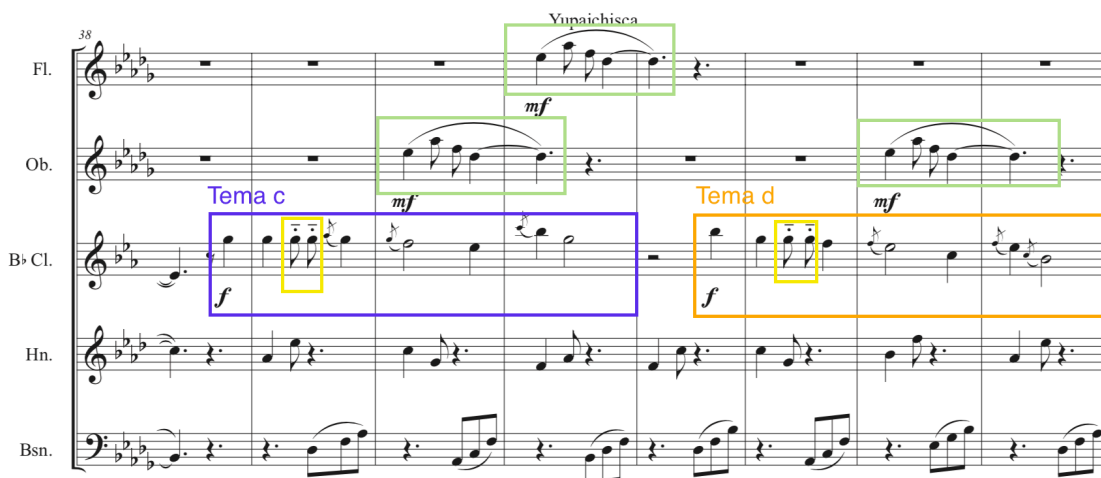


Figura 77. Análisis rítmico de la sección B - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

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.

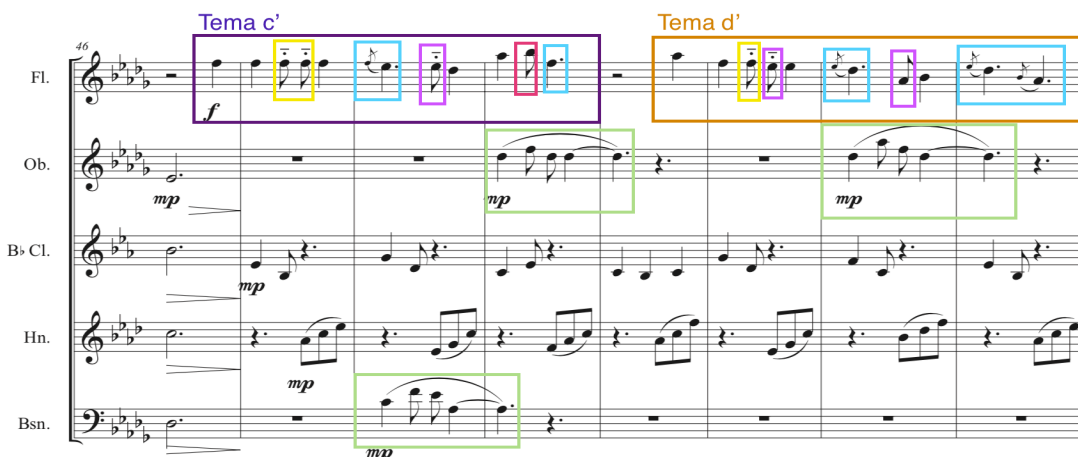


Figura 78. Análisis de la segunda parte de la sección B del arreglo del "Yupaichisca" (Autora).

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.

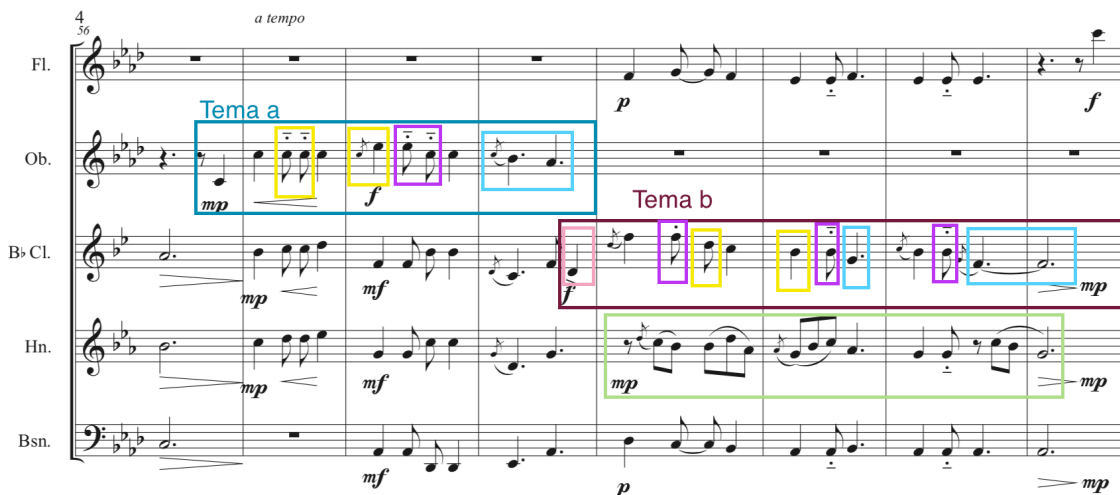


Figura 79. Análisis Sección A – Arreglo “Yupaichisca” (Autora).

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.

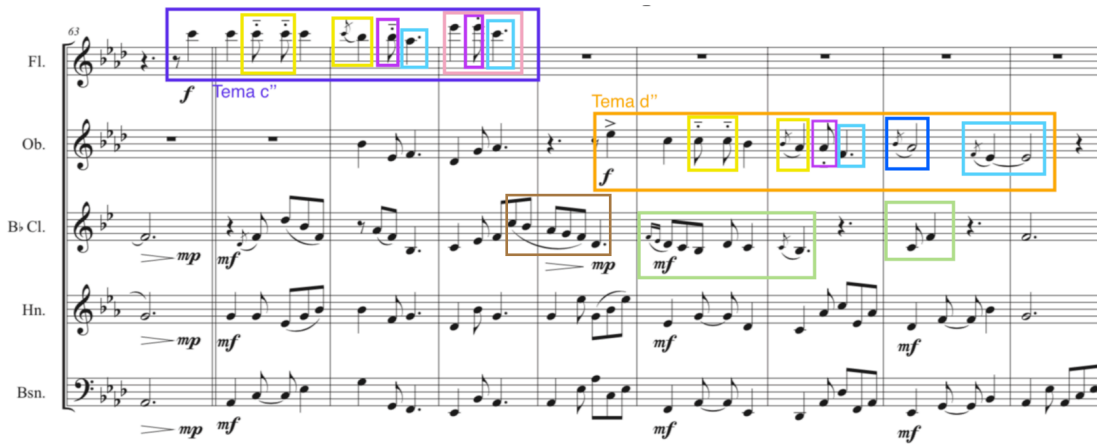


Figura 80. Análisis de la sección B - Arreglo "Yupaichisca" (Autora).

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.



The musical score for the Introduction of "El Masalla" is written for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Horn in F, and Bassoon. The tempo is marked as ♩ = 45. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score consists of five measures. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with dynamic markings of *f* (forte) in measures 1, 2, and 3, and *mf* (mezzo-forte) in measures 4 and 5. The Clarinet in B♭, Horn in F, and Bassoon parts provide harmonic support with dynamic markings of *mf* in measures 1, 2, and 3, and *mp* (mezzo-piano) in measures 4 and 5. The Bassoon part has a crescendo hairpin in measure 5.

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



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



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-ii°-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#°-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#°-Sol-
Domaj7-Sol-	Domaj7-Sol-Fa#°-	Mim-Lam-Mim-	Lam-Sol
Fa#m-Si7-Mim	Si7-Mim	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#°-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#°-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#°-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	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.



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.



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.



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.



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.



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.



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.



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.



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.



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.



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 (celestes) que usa el ritmo del yaraví y se encuentra adornado con apoyaturas, también se usan Filler Rítmicos (verdes) y Fillers Melódicos (rojo).

El Masalla



The musical score for 'El Masalla' is presented in two systems, measures 41-45 and 46-50. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings (f, mf, mp) and various melodic phrases highlighted with colored boxes (blue, yellow, green, red) for analysis.

System 1 (Measures 41-45):

- Fl.: Measures 41-42 (f), 43-44 (f), 45 (f).
- Ob.: Measures 42-43 (f), 44 (f), 45 (f).
- B♭ Cl.: Measures 41-45 (mf).
- Hn.: Measures 41-45 (mp).
- Bsn.: Measures 41-45 (mf).

System 2 (Measures 46-50):

- Fl.: Measures 46-50 (f), 50 (mp).
- Ob.: Measures 47-48 (mf), 49-50 (mp).
- B♭ Cl.: Measures 48-49 (mf), 50 (mp).
- Hn.: Measures 46-50 (mf).
- Bsn.: Measures 46-50 (mf).

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 instrumentos. 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 “Yaravies 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 incluidos 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 “Yaravies 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=8i7K9GYzblY&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). *Solí No. 2*. México.
- Colwell, R., & Hewitt, M. (2011). *The Teaching of Instrumental Music*. Retrieved from <https://books.google.com.ec/books?id=z-2NQQAAACAAJ>
- Copland, A. (2006). Cómo escuchar la música. In *Breviarios del Fondo de cultura económica* (2nd ed.). México: Fondo de Cultura Económica Méxio.
- 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 Ocioso: Revista Musical Ecuatoriana*, 2012.
- Guerrero, J. A. (1993). *Yaravies 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))


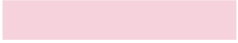










Wong Cruz, K. (2013). *La Música Nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* (Primera Ed). Quito.

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 pivote	
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)
♩ = 45



Sección A (Bb jónico)



Sección A
(Mib)

Yupaichisca

Measures 13-29 of the musical score for Yupaichisca. The score is for a woodwind ensemble (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn, Bassoon) and includes dynamic markings (mp, mf, f) and color-coded boxes (pink, blue, green, orange) highlighting specific musical phrases or sections.

Measures 13-19: Flute (Fl.) and Bassoon (Bsn.) play a melodic line marked *mp*. Oboe (Ob.) and Clarinet in Bb (Cl.) play a rhythmic pattern marked *mp*. Horn (Hn.) plays a melodic line marked *mp*. A pink box highlights the Oboe part, a blue box highlights the Clarinet and Bassoon parts, and an orange box highlights the Flute and Horn parts.

Measures 20-26: Flute (Fl.) plays a melodic line marked *mf*. Oboe (Ob.) plays a rhythmic pattern marked *f*. Clarinet in Bb (Cl.) plays a melodic line marked *mp*. Horn (Hn.) plays a melodic line marked *mp*. Bassoon (Bsn.) plays a melodic line marked *mf*. A pink box highlights the Oboe part, a blue box highlights the Clarinet and Bassoon parts, and a green box highlights the Horn part.

Measures 27-29: Flute (Fl.) plays a melodic line marked *f*. Oboe (Ob.) plays a rhythmic pattern marked *f*. Clarinet in Bb (Cl.) plays a melodic line marked *mf*. Horn (Hn.) plays a melodic line marked *mf*. Bassoon (Bsn.) plays a melodic line marked *f*. A pink box highlights the Oboe part, a blue box highlights the Clarinet and Bassoon parts, and a green box highlights the Horn part.

Yupaichisca
Sección B (Reb jónico)

35

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

mp *mf* *f* *f*

43

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

mf *mp* *mp* *mp*

51

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

poco rit. *mp* *mp*

Sección A (Lab)



Sección B
(Lab jónico)

4 *a tempo* Yupaichisca

Fl. *p* *f*

Ob. *f*

B \flat Cl. *mp* *mf* *mp*

Hn. *mp* *mf* *mp* *mp*

Bsn. *mf* *p* *mp*

64

Fl. *f*

Ob. *f*

B \flat Cl. *mf* *mp* *mf*

Hn. *mf* *mf* *mf*

Bsn. *mf* *mf* *mf*

71 Coda (Lab)

Fl. *mf* *mf* *p*

Ob.

B \flat Cl. *p*

Hn. *mp* *p*

Bsn. *mp* *p*



Anexo 5.3. Análisis de “El Masalla”

Score

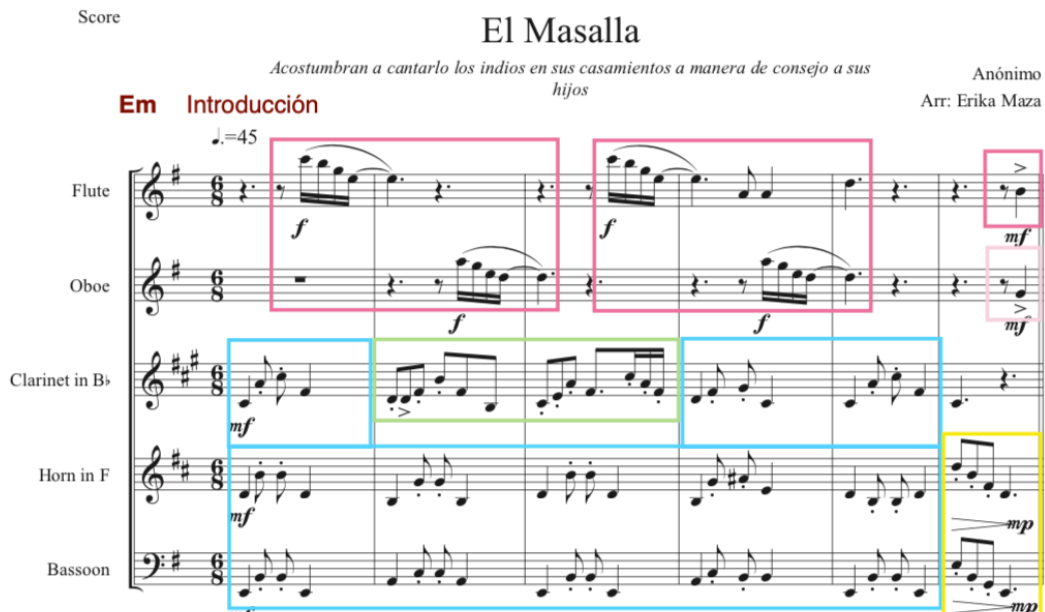
El Masalla

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

Anónimo
Arr: Erika Maza

Em Introducción

♩ = 45



Sección A



2
12 El Masalla

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

mf

16 Interludio

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

f

sfz

mp

mf

f

sfz

Sección B

C

22

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

f

mf

mf

mf

El Masalla

3

26

Fl. *mf*

Ob. *mp* *f*

B \flat Cl. *mp* *mf*

Hn. *mp* *mf*

Bsn. *mf*

31

Fl. *mf*

Ob. *p* *mf*

B \flat Cl. *p* *f* *mf*

Hn. *p* *mf*

Bsn. *p*

36

Fl.

Ob. *f*

B \flat Cl. *f*

Hn.

Bsn. *mf*

Sección A Em



Página 106

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

$\text{♩} = 45$



Flute *mp*

Oboe *f*

Clarinet in B \flat *mf*

Horn in F *mp*

Bassoon *mf*

Fl. *f*

Ob. *f*

B \flat Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

©

2 El Llanto

13

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

19

Fl. *mf* *f* *rit.*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Hn. *f*

Bsn. *f*

25 *a tempo*

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*



El Llanto

3



31

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

mp

mp

mp

mp

mp

mf

37

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

mf

mf

mf

mf

mf

43

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

mf

mf

mf

f

mf

4 El Llanto

49

Fl. *f*

Ob. *f* *mf*

B \flat Cl. *f* *mf* *mp*

Hn. *f* *mf* *mp*

Bsn. *f* *mf* *mp*

55

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

61

Fl. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Ob. *f*

B \flat Cl. *f*

Hn.

Bsn. *mf*



El Llanto 5



The musical score is for a piece titled "El Llanto". It is arranged for five woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is presented in three systems, each beginning with a measure number: 67, 73, and 79. The key signature is one flat (Bb). The dynamics are marked as follows:
 - System 1 (measures 67-72): Flute starts with *f*, then *mf* and *f*. Oboe, B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon all have *mf* markings.
 - System 2 (measures 73-78): Flute, Oboe, and B♭ Clarinet have *f* markings. Horn and Bassoon have *mf* markings.
 - System 3 (measures 79-84): Flute has a *p* marking. Oboe, B♭ Clarinet, Horn, and Bassoon have *f* markings.
 The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

6 El Llanto

85

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

mf

f

mf

mf

mf

90

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

mf

mp

mp

p

p

p

p

rall.

Flute

El Llanto

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

Anónimo
Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 45$



11 *mp* *f*

21 *f* *mf* *rit.* *a tempo*

28 *f* *mp* *mf*

42 *mf* *f*

50 *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

67 *f* *mf* *f*

75 *f*

86 *mf* *mf* *p* *rall.*

Oboe

El Llanto

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

Anónimo
Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 45$



4

f

9

8

mf

f

22

rit.

a tempo

f

28

5

mp

mf

38

44

mf

49

2

4

f

mf

f

59

f

65

mf

©

2

El Llanto



72 *f*

78 *p*

84 *mf* *mp* *p* *rall.*

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

mf

f

rit.

a tempo

f

mp

mf

f

mf

mp

2

El Llanto



62

f

69

>mf

f

74

f

80

f

87

mf

mf

mp

p

Horn in F

El Llanto

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

Anónimo
Arr: Erika Maza

♩. = 45



6

13

20

26 *a tempo*

33

41

47

54

2

El Llanto

61

68

mf

f

74

mf

80

mf

86

mf

rall.

91

p



Bassoon

El Llanto

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

Anónimo
Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 45$



mf

7

14

mf

rit.

20

f

a tempo

26

mf

33

mp

mf

40

mf

46

f

mf

52

mp

©

2

El Llanto

58



65



71



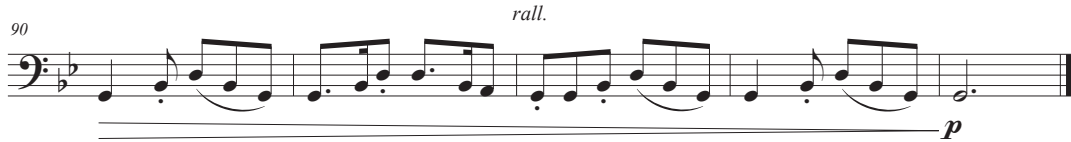
76



83



90



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 \flat

Horn in F

Bassoon

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

El Masalla



The musical score is for a piece titled "El Masalla". It is arranged for five woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is presented in three systems, each containing five staves. The first system begins at measure 12, the second at measure 16, and the third at measure 22. The key signature is one sharp (F#). The first system shows the instruments entering with various rhythmic patterns, with dynamics like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The second system features more complex rhythmic figures and dynamic markings such as *f*, *sfz* (sforzando), and *mp* (mezzo-piano). The third system continues the development of the themes, with *mf* and *f* dynamics. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

El Masalla

3

26

Fl. *mf*

Ob. *mp* *f*

B♭ Cl. *mp* *mf*

Hn. *mp* *mf*

Bsn. *mf* *mf*

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*



El Masalla



41

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mp*

Bsn. *mf*

46

Fl. *f*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mf*

Bsn. *mf*

mp

Flute

El Masalla

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

Arr: Erika Maza

♩.=45



7 16 23 32 41 47

f f mf

f f sfz f

mf mf

f f

mf mp

Oboe

El Masalla

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

Arr: Erika Maza

♩.=45



7

13

19

25

30

36

41

46

©

Clarinet in B \flat

El Masalla

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

Anónimo

Arr: Erika Maza

 $\text{♩} = 45$ 

6

13

20

24

29

34

41

47

©

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



mf mp

7 mf mp <mf

14 mp

20 mf sfz mf

26 mp mf p

32 mf mp

42 mf

47 mp

Bassoon

El Masalla

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

Arr: Erika Maza

♩.=45



7

14

20

26

32

41

47

mf

f

tr

mf

mf

sfz

mf

mf

p

mf

mf

mp

Score

El Mayordomo

Yaravi Antiguo

Anónimo

Arr: Erika Maza

$\text{♩} = 85$



Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F

Bassoon

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

Mayordomo

2

12

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

f

mf

mp

18

Allegro

6/8

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

f

mf

mf

f

24

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

mf

f

mf

mf

f

mf

f

Mayordomo

Adagietto

5



Fl. 66 *f*

Ob.

B♭ Cl. *mf*

Hn.

Bsn.

Fl. 72 *f*

Ob.

B♭ Cl. *mf*

Hn. *f*

Bsn. *mf*

Fl. 78 *p*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Hn. *f*

Bsn. *mf*

rit.

Mayordomo

6

84 *a tempo*

Fl. *f* *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

B♭ Cl. *f* *mf*

Hn. *f* *mf*

Bsn. *f* *mf*

90 *rit.*

Fl. *mf* *p*

Ob. *f* *p*

B♭ Cl. *p*

Hn. *p*

Bsn. *p*



Flute

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr:Erika Maza

♩ = 85

7

f

3

16

mf

f

Allegro 8

31

f

35

p *mf* *p*

45

f

55

mf

61

f

f

Adagietto

68

f

82

rit. *a tempo*

p *f* *f*

89

rit.

mf *p*

©

Oboe

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr:Erika Maza

♩ = 85

11

f

f

Allegro

18

f

mf

26

mp *mf*

33

mf

5

p

43

2

p

mf

f *f*

52

4

f

Adagietto

63

f

7

76

f

mp

83

rit. *a tempo*

f

mf

90

rit.

f

p

©

Clarinet in B \flat

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr:Erika Maza

$\text{♩} = 85$

3

f

9

7

mf

Allegro

mf

23

f

29

mf

mf

34

mf

40

mp

46

mf

mf

52

2

mf

Adagietto

59

4

f



Mayordomo

2



69 *mf* *rit.* *mf* *a tempo*

78 *mp* *f*

85 *mf* *rit.*

91 *p*

The musical score is written on four staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *p* (piano). Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *a tempo*. A measure rest for 4 measures is indicated at measure 74. The score ends with a double bar line at measure 91.

Horn in F

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr:Erika Maza

♩ = 85



4

mp *p*

11

mp *mp*

20 **Allegro**

mf

27

9

mf *f*

42

4

f

4

55

mf *mp* *f* *mf*

Adagietto

62

f

69

3

f

77

mf *f* *rit.*

©

Mayordomo

2

a tempo

84

f *mf*

rit.

91

p



Bassoon

El Mayordomo

Yaraví Antiguo

Anónimo

Arr:Erika Maza

♩ = 85

f

9 *p* *mp*

16 *mp* *f* *mf* **Allegro 2**

25 *f*

31 *mf* *f*

37 *mf* *f*

43 *f* *f*

50 *f* *mf*

56 *mp* *f* *mf*

©

Mayordomo

2

Adagietto

63



69

79

86

91

f

mf

mf

f

mf

p

rit.

a tempo

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 $\text{♩} = 80$ 

The musical score for "El Yumbo" is written for a woodwind ensemble. It begins with a tempo marking of Moderato and a metronome indication of 80 beats per minute. The time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The Flute part starts with a forte (f) dynamic. The Clarinet in Bb and Bassoon parts start with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system includes parts for Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Bb Cl. (Clarinet in Bb), Hn. (Horn), and Bsn. (Bassoon). The Fl. part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Ob. part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Bb Cl. part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Hn. part starts with a forte (f) dynamic. The Bsn. part starts with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

El Yumbo

2
10

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

f

mp

mp

mp

15

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

mf

mf

f

20

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

mf

f

mf

ff

f



El Yumbo



The musical score is for a piece titled "El Yumbo". It is written for a woodwind ensemble consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (40, 45, 50). The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The dynamics are marked as follows:

- System 1 (Measures 40-44): Flute (mf), Oboe (mf), B♭ Clarinet (mf), Horn (mf), Bassoon (mf).
- System 2 (Measures 45-49): Flute (mf), Oboe (mf, p), B♭ Clarinet (p), Horn (mp), Bassoon (p).
- System 3 (Measures 50-54): Flute (mf), Oboe (mp), B♭ Clarinet (mp), Horn (mp), Bassoon (mp).

El Yumbo

55

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

5

60

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

65

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Hn.

Bsn.

f

ff

mf

mp

El Yumbo



The musical score is for a piece titled "El Yumbo". It is written for a woodwind ensemble consisting of Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into three systems, each starting with a rehearsal mark (6, 70, 75, 80). The key signature is one flat (Bb). The dynamics are marked as follows: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

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

Anónimo

Arr: Erika Maza

Moderato ♩. = 80



f

f

mf

f

mf

mf

mf

f

ff

f

El Yumbo

2



63 *f*

76 *mf*

85 *mf* *rit.* *a tempo* *mf*

89

93 *rit.* *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

Anónimo

Arr: Erika Maza

Moderato $\text{♩} = 80$ 

11

19

29

35

41

50

57

63

71

©

El Yumbo

2

78



84

90

f

rit. *a tempo*

p *f*

rit.

p *f* *p* *f* *mp* *p*

Clarinet in B \flat

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 $\text{♩} = 80$ 

6

13

21

28

34

40

47

54

©

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

Anónimo

Arr: Erika Maza

Moderato ♩ = 80



8

16

24

29

34

40

49

57

©

El Yumbo

2

65



mf

73



mf *mp*

81



mp *p* *p* *rit. a tempo*

89



p < f *p < f* *p < f* *p < f* *mp* *p*

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

Anónimo

Arr: Erika Maza

Moderato $\text{♩} = 80$ 

8

17

24

31

36

41

49

55

mf *f* *mf* *mp* *f* *f* *mf* *p* *mp* *f* *ff*

©

El Yumbo

2

61

mf *mp* *mf*

70

mf

79

mp *p*

86

rit. *a tempo*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

93

rit.

mp *p*

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

♩. = 45



Flute *mp* *f*

Oboe *p* *f*

Clarinet in B \flat *mf* *f*

Horn in F

Bassoon *mf* *f*

6



Fl. *mp*

Ob. *mf* *mp* *mf* *f*

B \flat Cl. *mf* *mp* *mf*

Hn. *f*

Bsn. *mf*

Yupaichisca

3

35

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

mp

mf

f

mp

mp

43

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

f

mp

mp

mp

mp

mp

51

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Hn.

Bsn.

poco rit.

mp

mp

4 *a tempo* Yupaichisca

Fl. *p* *f*

Ob. *f*

B \flat Cl. *mp* *mf* *f* *mp*

Hn. *mp* *mf* *mp* *mp*

Bsn. *mf* *p* *mp*

64

Fl. *f*

Ob. *f*

B \flat Cl. *mf* *f* *mp* *mf*

Hn. *mf* *mf* *mf*

Bsn. *mf* *mf* *mf*

71

Fl. *mf* *p*

Ob. *p*

B \flat Cl. *p*

Hn. *mp* *p*

Bsn. *mp* *p*



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

♩. = 45



6

18

28

48

54 *poco rit.*

64

73

Oboe

Yupaichisca

Con este yaravi 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

$\text{♩} = 45$



p *f*

mf *mp* *mf* *f*

f

f

mf *mp* *mf* *mp*

mp *mp* *mp*

f

f

Clarinet in B \flat

Yupaichisca

Con este yaravi 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

 $\text{♩} = 45$ 

9

18

26

34

42

50

57

64

70

4

p

©

Horn in F

Yupaichisca

Con este yaravi 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

♩ = 45



8

f *mp*

14 *mp*

22 *mf* *mf*

29 *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 yaravi 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

♩. = 45



The musical score is written for Bassoon in 6/8 time. It consists of nine staves of music. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various dynamic markings: *mf*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *mp*, *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*, *mp*, *mf*, *mp*, *p*. There are also markings for *poco rit.* and *a tempo*. The score includes measures 11, 19, 26, 33, 40, 48, 58, 66, and 73. The piece ends with a double bar line and a copyright symbol (©).