

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

Arreglos musicales de temas populares ecuatorianos para cuarteto de zampoñas andinas en los géneros: Fox incaico, Danzante y San Juanito

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales mención Instrucción Musical

Autor:

Galo Hernán Pacheco Astudillo

Tutora:

Sandra Patricia Fernández Vizcaíno

ORCID:  0009-0007-9230-7702

Cuenca, Ecuador

2024-06-18

Resumen

El presente trabajo de titulación consiste en la elaboración de tres arreglos musicales de temas populares ecuatorianos para el formato de cuarteto de zampoñas andinas en los géneros: Fox incaico, Danzante y San Juanito. Para llevar esto a cabo, el autor profundiza en la importancia de los instrumentos de viento andinos, así como en su historia. En primera instancia se destaca la presencia de culturas aborígenes que inicialmente utilizaron los instrumentos de origen precolombino, los cuales han evolucionado a lo largo del tiempo. Además, se habla de los géneros musicales ecuatorianos mencionados, detallando sus características, origen, antecedentes históricos y particularidades técnicas. Previo a la elaboración de arreglos, se indaga sobre la zampoña modelo, su construcción, su clasificación instrumental y los recursos interpretativos disponibles en su ejecución. Finalmente, se explica el proceso de elaboración de los arreglos, justificando la implementación de elementos arreglísticos en fragmentos de las obras realizadas, basados en las teorías de Kawakami y Lorenzo de Reizábal, las cuales han servido de referencia para la realización del presente trabajo.

Palabras clave del autor: Zampoña, Cuarteto, Arreglos, Fox Incaico, Danzante, San Juanito



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

The present work focuses on the creation of three musical arrangements of popular Ecuadorian themes for the Andean Panpipe quartet format in the genres: Fox incaico, Danzante, and San Juanito. The author delves into the importance of Andean wind instruments, as well as their history. In addition, the aforementioned Ecuadorian musical genres are discussed, detailing their characteristics, origin, historical antecedents, and technical peculiarities. Prior to the arrangement elaboration, research is conducted on the model Panpipe, its construction, instrumental classification, and interpretive resources available in its performance. Finally, the process of arrangement elaboration is explained, justifying the implementation of arranging elements in fragments of the works performed, based on the theories of Kawakami and Lorenzo de Reizábal, which have served as a reference.

Author Keywords: Panpipe, Quartet, Arrangements, Fox Incaico, Danzante, San Juanito



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Resumen	2
Abstract	3
Dedicatoria	12
Agradecimiento.....	13
Introducción	14
Capítulo 1. La zampoña Andina	15
1.1 Definición etimológica y concepto	15
1.2 Partes de la zampoña	15
1.3 Contexto historico de la zampoña: Conexión de culturas aborígenes con las flautas de pan.....	127
1.4 La zampoña en Sudamerica: Flautas de pan en los Andes	128
1.5 La Zampoña en el Ecuador: Vestigios encontrados en el territorio ecuatoriano	19
Capitulo 2. Géneros musicales ecuatorianos y Análisis de tres temas populares ecuatorianos	203
2.1 Géneros musicales ecuatorianos.....	23
2.2 Descripción de los géneros musicales ecuatorianos presentes en los temas seleccionados para la elaboración de arreglos	214
Fox incaico	214
Danzante.....	25
San Juanito	247
2.3 Análisis de tres temas populares ecuatorianos	248

Análisis del Fox Incaico “La Bocina”	258
Análisis del Danzante “Vasija de Barro”	30
Análisis del San Juanito "Pobre Corazón"	32
Capitulo 3. Proceso de elaboración de los arreglos musicales	35
3.1 ¿Que es un arreglo musical?	35
3.2 Metodología para la elaboración de un arreglo musical	35
3.3 La zampoña modeño; Tonalidad - Afinacion - Disposición Interválica - Pentagrama (Disposición de notas referente al piano)	35
3.4 Clasificación instrumental para los arreglos; Descripción - Tesitura - Registro	37
3.5 Recursos interpretativos o “Efectos” en la zampoña	41
3.6 Elaboración de arreglos de 3 temas populares ecuatorianos para cuarteto de zampoñas andinas.....	41
Arreglo musical - Pobre Corazón	42
Arreglo musical - La Bocina.....	46
Arreglo musical - Vasija de Barro.....	51
Conclusiones y Recomendaciones	60
Referencias Bibliográficas	61
ANEXOS - Partituras de referencias y arreglos musicales para cuarteto de vientos andinos	
A - Enlace para carpeta de drive	63
B - Pobre Corazón.....	64
C - La Bocina.....	65
D - Vasija de Barro.....	73

Índice de figuras

Figura 1	12
Figura 2	17
Figura 3	17
Figura 4	21
Figura 5	21
Figura 6	22
Figura 7	23
Figura 8	24
Figura 9	24
Figura 10	25
Figura 11	28
Figura 12	30
Figura 13	33
Figura 14	34
Figura 15	36
Figura 16	37
Figura 17	38
Figura 18	40
Figura 19	42

Figura 20	42
Figura 21	43
Figura 22	44
Figura 23	45
Figura 24	46
Figura 25	46
Figura 26	47
Figura 27	48
Figura 28	48
Figura 29	49
Figura 30	50
Figura 31	51
Figura 32	52
Figura 33	52
Figura 34	53
Figura 35	53
Figura 36	54
Figura 37	55
Figura 38	55

Índice de tablas

Tabla 1..... 21

Tabla 2..... 22

Tabla 3..... 23

Agradecimiento

Agradezco este trabajo, primeramente; al creador por todas las bendiciones, segundo a mi familia, mi papa Galo Pacheco y a mi madre Esther Astudillo y mi hermano mayor Andrei Pacheco, que estuvieron cerca apoyándome desde los inicios de mi carrera profesional y siempre estaré muy agradecido por sus enseñanzas que guardo y atesoro. Tercero, a mi más cercana compañera de vida que estuvo siempre sin dejar de alentarme, mi esposa Su Murillo, que ella sabe cuánto le estimo de corazón y por su gran fortaleza y coraje de apoyarme desde el primer día para finalizar el proyecto de tesis. A mis gatitos hermosos: uhh Koala y Ña Oden, mis consentidos eternos. Por último, a todas las personas que se han esforzado por mantener y posicionar a la música popular y folclórica tradicional ecuatoriana en todas sus instancias, por lo que es imprescindible abordar y realizar este trabajo como una forma de honrar a los actores culturales que mantienen viva la recuperación de las memorias de los Pueblos Andinos.

Introducción

En la ciudad de Cuenca, en la región Interandina o Sierra del Ecuador, la utilización de los instrumentos de viento o aerófonos llamados *zampoñas*, ha llegado a ser referente para las conformaciones de solistas, bandas, ensambles y los conjuntos *sikuris* provenientes de regiones cercanas al territorio ecuatoriano, mayormente del Perú. Por la relevancia de este instrumento, el presente trabajo consiste en la realización de arreglos musicales de temas populares ecuatorianos para cuarteto de zampoñas andinas con el propósito de enriquecer el repertorio existente para esta instrumentación. Para esto, el autor considera necesario indagar sobre el origen de la zampoña, los tipos de instrumentos existentes, el contexto histórico de su creación, conocer sobre la música prehispánica del Ecuador, los avances de la música académica ecuatoriana, reconocer distintos géneros musicales populares ecuatorianos y familiarizarse con el proceso de elaboración de arreglos musicales.

El capítulo 1 trata sobre la zampoña andina. Se aborda su concepto, la estructura del instrumento, sus vestigios arqueológicos, los asentamientos que demostraban el desarrollo y evolución de los instrumentos aerófonos, las dualidades en la estructura del instrumento en conexión con las dualidades o la mística dual del mundo andino. En este capítulo se incluyen también los tipos de zampoñas existentes, los cuales presentan diferentes tesituras, y una breve introducción a la técnica de ejecución del instrumento.

En el siguiente capítulo, se habla de los géneros musicales ecuatorianos, su definición y descripción de los elementos que componen cada uno de ellos, asimismo, las referencias bibliográficas de las cuales se obtuvo la información relevante para el entendimiento de estos géneros populares ecuatorianos.

En el capítulo 3 se describe el proceso de elaboración de arreglos musicales para el formato de cuarteto de zampoñas de tres temas populares ecuatorianos en los géneros fox incaico, danzante y sanjuanito: *La Bocina*, con letra y música de Rudecindo Inga Vélez; *Vasija de Barro* en versos de Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia, Jorge Enrique Adoum y música de Benítez y Valencia; y *Pobre Corazón*, de Guillermo Garzón Ubidia.

Capítulo 1

1.1 La Zampoña Andina

Dentro del mundo andino, el instrumento más representativo es la zampoña. Como un eje de las culturas prehispánicas que ha evolucionado con el tiempo, la zampoña se mantiene relevante hasta la actualidad, tanto en agrupaciones de música folclórica popular, como en el campo de la música clásica a través de la orquesta de instrumentos andinos, de la cual se hablará más adelante.

Definición etimológica y concepto

En el *Método de Zampoña: Aerófono Boliviano* (1974) de Ernesto Cavour, el autor brinda un acercamiento a los diferentes nombres que puede tener la zampoña: “Entre los instrumentos que nos han dejado nuestros antepasados está la zampoña, que en lengua aymara se conoce con el nombre de siku y en la lengua quechua con el nombre de antara” (p.1).

La palabra zampoña proviene del latín *zapogna*, *sumponía*, *symphonia*, que se usaba para referirse “a las flautas pastoriles de las campiñas griegas asociadas a la mitología del dios pan (flautas de pan) conocidas también como siringa (del griego siringos, syrx).” Esta denominación también se ha utilizado para los aerófonos de filo andinos que constituyen las lacas, sikus, antaras, entre otras (Días y Mondaca, 1998, p. 35).

Se conoce que la zampoña es considerada un instrumento de viento que nace de la región altiplánica andina, conformada por los países de Perú, Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y Colombia. En estas regiones sudamericanas, la zampoña es de gran importancia para las culturas y pueblos ancestrales, presentándose diversas versiones del instrumento en dependencia de sus culturas (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú, 2021).

1.2 Partes de la Zampoña

Según Diego Coronado Aymara, en su *Método Práctico de Zampoña* (s.f.), entre las partes que conforman la zampoña están los amarros y los tubos. A continuación, se detallan las características de ambas partes:

Amarros

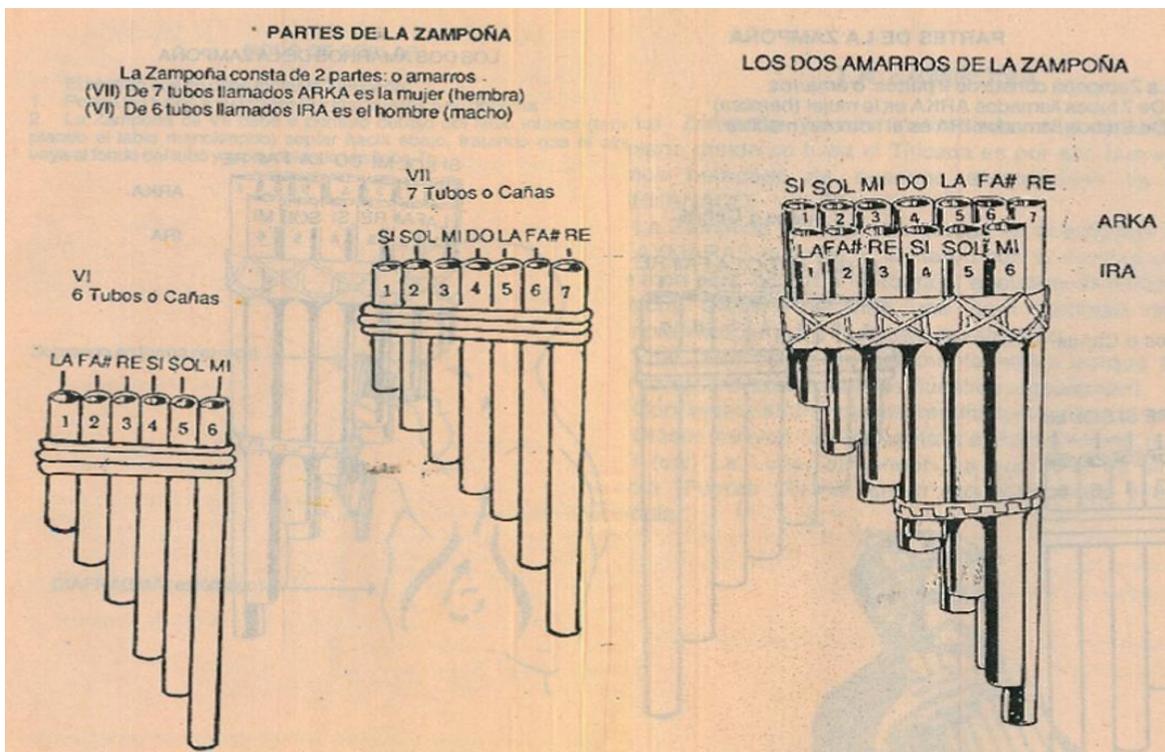
La construcción tradicional de la zampoña presenta dos amarros o hileras que conforman el cuerpo del instrumento, cada hilera siendo independiente de la otra, diferenciándose de la siguiente manera: La parte inferior o segunda hilera, que consta de seis tubos, se conoce con el nombre de *ira-macho*; mientras que la parte superior o primera hilera, que consta de siete a ocho tubos, se denomina *arka-hembra* (Coronado, s.f.).

Tubos

Los seis o siete tubos que conforman cada hilera de la zampoña constan de un extremo abierto y de uno cerrado, presentando variadas dimensiones para la ejecución de la sucesión de notas de la escala diatónica. Estos tubos se colocan de forma vertical y se mantienen unidos por los amarros. Existen diferentes materiales para la construcción de los tubos, siendo la caña el material más común (Coronado, s.f.).

Figura 1

Partes de la Zampoña



Nota. Tomado de *Método Práctico de Zampoña* (pp.5-6), por Diego Coronado, s.f., Edigraber.

1.3 Contexto histórico de la Zampoña: Conexión de las culturas aborígenes con las flautas de pan

Las culturas aborígenes que establecieron un vínculo con las flautas de pan, precursor de la zampoña, no sólo pertenecen al continente americano, sino que también se han encontrado similitudes con los instrumentos utilizados en Europa, Asia, África y Oceanía. Para hablar sobre esta relación histórica y las conexiones con las flautas de pan a nivel mundial, se ha consultado el artículo *Flautas de Pan*, publicado en la *Revista del Folklore* (Anuario 2012) por Edgardo Civallero.

En Europa, los yacimientos del período Paleolítico Superior datan de los años 30.000 - 10.000 a.C., y entre las evidencias existen conjuntos de tubos de huesos de mamut y de ciertas aves, encontrados en territorios de la República Checa, Rusia y Francia. En el periodo Neolítico (7.000 - 3.600 a.C.) se han hallado evidencias de tubos de huesos de aves más grandes (buitres y águilas) utilizados con fines musicales en Alicante, España. En la edad de bronce europea (3.600 - 1.200 a.C.), se encuentran representaciones hechas por la civilización cicládica del Mar Egeo (Islas Cícladas, Grecia; 2.500 a.C.) de flautas de pan con forma rectangular en figurillas de mármol, así como otras evidencias de flautas de huesos de aves en Ucrania y Rusia. Durante este mismo tiempo, en la costa oriental de Irlanda se han encontrado flautas de pan que consistían de 6 tubos de manera de tejo, tallado a mano, de 30 y 60 cm de largo y 2 cm de diámetro y abierto por ambos extremos. Este último ejemplar de tubos de flautas de pan se considera uno de los instrumentos musicales más antiguos de la región europea (Civallero, 2012, p. 41).

De la Edad de hierro europea (1.200 - 400 a.C.), se han encontrado evidencias de flautas de pan de 9 tubos de óvulo o cáprido en la tumba de un chamán de 60 años de edad en el sur de Polonia; por otro lado, todavía se descubren flautas de pan de 5 tubos de la cultura Hallstatt en el área de la actual Eslovenia. Instrumentos similares se descubrieron más adelante al norte de Europa, vinculados a la cultura La Tene.

Muchos de los instrumentos que continuaron desarrollándose en Europa, presentaban un antepasado común con la cultura Hallstatt, así como su contemporánea, la civilización griega arcaica (800-480 a.C.). En esta última, se hace mención a la flauta de Pan conocida como *syrinx*. Civallero menciona que ese término hace referencia a una pieza de caña en general, y se utilizaba tanto para designar un silbato de un solo tubo, (*syrinx monokalamos*)

como de varios tubos unidos con hilos (*syrinx polykala-mos*) o adheridos con cera (*syrinx kerodetos*) (p. 42).

La leyenda del dios Pan

En la Grecia antigua, se conocía a la zampoña como *syrinx*, *siringa* o *flauta de pan*, en honor a la náyade Siringe, un personaje de la famosa leyenda del dios Pan. Según la leyenda, el dios Pan se enamora profundamente de la náyade o ninfa Siringe, en griego *syrinx*, y decide perseguirla un día que ella se encontraba danzando por los bosques y cazando con su arco. A orillas del río Ladón, Pan se interpone en su camino. La ninfa, sintiéndose amenazada, pide socorro a las náyades, quienes optan por transformarla en caña. El desconsolado Pan se percata de que el viento producía un silbido a través de su paso por las cañas y se imagina que es el lamento de su amada ninfa. Acto seguido, Pan corta cada una de las cañas, las une con cera de la vegetación y construye una flauta con el fin de poder tocarla para expresar sus sentimientos de pasión y deseo (Rebolledo, 2008).

Edgardo Civallero comparte también detalles sobre la evolución de las flautas de pan en Asia, África, Oceanía y América. Sin embargo, para continuar con el objetivo del presente trabajo de investigación, se ha propuesto un enfoque en las evidencias encontradas de los instrumentos que corresponden al área de Sudamérica. De manera general, las flautas de Pan sudamericanas se dividen en: Instrumentos andinos (correspondientes a los utilizados en el antiguo territorio del Tahuantinsuyo o “Imperio Inca”) y los instrumentos de las tierras bajas (pertenecientes a los pueblos indígenas y mestizos de la Amazonia, la Orinoquia y el Chaco) y la Patagonia austral (Civallero, 2012, p.62).

1.4 La Zampoña en Sudamérica: Flautas de pan en los Andes

En el área cultural de los Andes, que abarca los territorios de Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina, abundan las evidencias de flautas de pan, las cuales reciben diferentes nombres, como: *Siku*, *antara*, *phuku*, *phukuna*, *laka*, y el término castellano “zampoña” que utilizamos actualmente (Civallero, 2012, p.66).

Para un mejor entendimiento del desarrollo del instrumento, Civallero divide el territorio de los Andes en tres secciones: Andes centrales, Andes meridionales y Andes septentrionales. En los andes centrales, que corresponden al territorio peruano, las flautas de Pan que persisten se denominan *antaras*, *andarás* o *andaritas*, y poseen una sola hilera de 6 a 8 tubos de caña, alcanzando un máximo de 24 (p.67). En cuanto a los Andes meridionales, Ernesto Cavour señala la existencia de restos arqueológicos de flautas de Pan líticas en Bolivia y se identifican instrumentos tanto de una hilera, como de dos hileras, con la particularidad de que eran elaboradas con otros materiales además de la caña (Cavour, 1994).

Finalmente, en los Andes septentrionales, considerado como el actual territorio ecuatoriano, se han presentado evidencias de flautas de Pan de arcilla, piedra y materiales vegetales (incluyendo grandes cañas) en las culturas Los Tayos y Chorrera (Formativo Tardío, 1.200 a.C.). Igualmente se han encontrado flautas de Pan en culturas de los Desarrollos Regionales (500a.c. - 500 d.c.), como la Guangala, la Bahía y la Jama Coaque. También existen evidencias de que la cultura Cañari - Tacalshapa - Cashaloma (1.000 d.C.) de las provincias de Azuay y Cañar, fabricó rondadores, como los hallados en la tumba de Sígsig (Civallero, 2012, p.68).

1.5. La Zampoña en el Ecuador: Vestigios encontrados en el territorio ecuatoriano

El siguiente relato histórico se detalla en el libro *Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador* (1987) de Jaime Idrovo Urigüen, y en el libro *Historia de la Música del Ecuador* (2012) de Mario Godoy Aguirre. Ambas fuentes proporcionan datos de las culturas aborígenes ecuatorianas y sobre las evidencias de los instrumentos o flautas de pan que han existido en el territorio ecuatoriano.

En primer lugar, se ha realizado una indagación sobre el uso de la flauta de pan en la sierra y la costa ecuatoriana, así como de las diferencias entre ambas regiones. Jaime Idrovo explica que en la sierra ecuatoriana el número de flautas de pan era limitado, es decir eran menos numerosas que en el litoral. Esto se debía a la falta de materia para su construcción, ya que en las montañas son escasos los carrizos, mientras que en la Costa podían conseguirse distintos grupos de bambú. Los artesanos que construían flautas de pan, payas o rondadores en la sierra, tenían la necesidad de comprar el material procedente de la Costa. Como resultado de esto, el bambú se convierte en un nuevo producto en la actividad

comercial que existía en la época prehispánica y forma parte del intercambio entre las dos regiones (Idrovo, 1987).

Entre las culturas de la Costa ecuatoriana que presentaron avances para el desarrollo de la flauta de pan andina, están: La Tolita, Capulí, Bahía, Guangala, Chorrera, Jama Coaque y Negativo del Carchi. Los vestigios de flautas de pan encontrados en estas culturas varían según el tipo de material, el tamaño y la construcción del instrumento. En algunos casos, se han encontrado imágenes o representaciones de instrumentistas o tocadores que demuestran la relevancia del instrumento para las culturas mencionadas (Idrovo, 1987, pp.166-167).

En la cultura La Tolita (Esmeraldas: Isla La Tolita, delta del río Santiago), Godoy menciona que se encontraron representaciones arqueológicas de numerosos individuos tocando rondadores. Estas piezas, elaboradas tanto en hueso como en cerámica, eran miniaturas de apenas 7 cm que representaban un personaje hierático, rígido, adornado con un alto penacho, en donde destaca una figura del tipo zoomorfa tocando un gran rondador (Godoy, 2012, p.27).

En cuanto a la cultura Capulí (Carchi, Negativo del Carchi), se han encontrado flautas de pan líticas o rondadores, pallas de piedra de basalto, de cuatro orificios, con un asa para llevarlo colgado. Godoy menciona también la existencia de evidencias de otros instrumentos aerófonos, como el rondador de piedra, una ocarina zoomorfa de cerámica (Godoy, 2012, p.28). Jaime Idrovo Urigüen en el libro *Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador* (1987) también menciona entre los vestigios de la cultura Negativo del Carchi, un pequeño rondador de piedra (p. 109).

Por otro lado, Idrovo Urigüen describe una figurilla de la cultura Bahía, la cual no presenta un acabado regular ni atributos complejos, pero presenta un instrumento de cinco tubos con tamaños irregulares (Idrovo, 1987, p. 108). Godoy menciona al historiador Jorge Salvador Lara indicando que las figuras “son generalmente femeninas, sin ropaje, pero con collares, orejas y adornos y miden de 5 a 18 cm y a veces llevan un rondador o flauta de pan” (Godoy, 2012 p. 30).

Figura 2

Figurilla de la Cultura Bahía: Personaje tocando una flauta de pan



Nota. Tomado de *Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador* (p.108), por Jaime Idrovo, 1987.

De la cultura Guangala, cabe mencionar una representación en cerámica de una flauta de pan, tamaño pequeño (Godoy, 2012, pág.32). En cuanto a la cultura Chorrera, se evidencia la representación de un músico de flauta de pan de una escultura de material hecho de cerámica, lo que indica que el instrumento musical trabajado es de 5 canutos de caña y que va de sentido ascendente (Idrovo, 1987).

Figura 3

Figurilla de la Cultura Chorrera: Representación del músico con flauta de pan



Nota. Tomado de *Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador* (p.101), por Jaime Idrovo, 1987.

Provenientes de la cultura Jama Coaque, también se encontraron muchas evidencias de personajes en representaciones de cerámica con flautas de pan de diferentes tipos, de tamaños pequeño, medio y gigante, de escalas ascendente y descendente. Entre estas figuras se destacan: un instrumento de 16 canutos en escala ascendente hacia ambos lados; un rondador de 7 tubos; un músico con una flauta de pan de 8 tubos que sobrepasa 1 metro de altura; un instrumento de 7 cañas de un tamaño de 1.20 metros de altura; así como numerosas flautas de pan de 4, 5, 6, 8, 10, 11 tubos o canutos de diversos tamaños y escalas (Idrovo, 1987, pp.102-107).

Capítulo 2

Géneros Musicales Ecuatorianos y Análisis de tres temas populares ecuatorianos

2.1 Géneros Musicales Ecuatorianos

Los géneros musicales que acompañan en las fiestas populares y tradiciones del Ecuador han trascendido el pasar de los tiempos, ya que van desde la época prehispánica, es decir, desde la época colonial hasta la actualidad. Juan Mullo Sandoval en *Música Patrimonial del Ecuador* (2009), hace un recorrido por el desarrollo de los géneros musicales populares, haciendo mención de cantos presentes desde antes de la conquista española, hasta las hibridaciones entre lo europeo y lo indígena que han generado el mestizaje de géneros ecuatorianos que conocemos actualmente. Este mestizaje se percibe en diferentes ámbitos como, por ejemplo: la instrumentación, ritmos, armonía, etc. (Juan Mullo Sandoval, 2009).

Sandoval menciona también al compositor quiteño Enrique Sánchez, quien en su monografía “Estudio e investigación en la música mestiza popular ecuatoriana” (2001) establece una clasificación de los géneros según su ascendencia europea, la presencia armónico-melódica europea o indígena, y los géneros indígenas ordenados por familias. En el género indígena se incluyen: el Yumbo, Danzante, Yaraví, San Juan (sanjuanito), Albazo, Tonada, Capishca, Bomba. En el género europeo, se menciona el Pasodoble (ecuatoriano), Pasillo, Pasacalle, Alza, Aire Típico, Albazo (Juan Mullo Sandoval, 2009, pp.57-58).

Además de la mencionada clasificación, Sandoval indaga sobre ciertos géneros musicales que resultaron de la influencia que ejercieron ritmos del extranjero sobre la música tradicional ya existente en el territorio ecuatoriano. Un claro ejemplo de esta fusión es el Fox Incaico, género que apareció con la llegada del *fox trot* de Estados Unidos (Mullo Sandoval, 2009, p.36).

En preparación para la elaboración de tres arreglos musicales, el autor considera necesario indagar sobre los géneros musicales presentes en los temas seleccionados, es decir, el Fox Incaico, el Danzante y el Sanjuanito.

2.2 Descripción de los géneros musicales ecuatorianos presentes en los temas seleccionados para la elaboración de arreglos

Para describir estos géneros hemos de citar los libros: *La Música en el Ecuador* (2012) de Mario Godoy y *Música Patrimonial del Ecuador* (2009) de Juan Mullo Sandoval; así como varios artículos de revistas especializadas en el tema, como: *Música etnográfica y popular y el aporte de Imbabura a la historia de la música* (2021) por Carlos Coba Andrade en la revista del Instituto Otavaleño de Antropología, *Nuevos apuntes sobre los géneros musicales ecuatorianos* (2012) de Fidel Pablo Guerrero en la revista musical ecuatoriana EDO, *Sanjuanitos indigenistas de mediados del siglo XX* (2020) por Jefferson Flores Guagcha, y *Miskilla : Síntesis y Análisis de las etapas históricas de la música ecuatoriana* (2020) por Enrique Sánchez de la Vega en la revista *Traversari No. 8* de investigación sonora y musicológica de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

El yaraví

El origen del yaraví remonta a los tiempos de las culturas precolombinas. El cronista Fray Bartolomé de las Casas en *Apologética Historia* relata que “los ministros, los sacerdotes, comenzaban a tañer unos tambores muy roncós y tristes y otros ministros a cantar, con voces bajas y llorosas alaban al gran dios y a los otros dioses” (Coba, 2021, pg.45). Esta música era triste y dolorosa, por lo cual era utilizada en los ritos de sacrificio. Según relatos de los cronistas, por el colorido de las canciones el origen del yaraví está en las raíces de los pueblos indios, en la tristeza de la cultura de Los Andes (Coba, 2021).

Si bien no se ha contemplado el yaraví entre los géneros musicales de los arreglos del presente proyecto, se lo ha incluido en este listado debido a que se trata de un antecesor del género Fox incaico, el cual surgió como resultado de la unión del yaraví ecuatoriano y el Fox americano (Mullo Sandoval, 2009).

Fox Incaico

Su nombre está relacionado con el *fox trot* americano, que significa “el trote del zorro”. Este género se originó al comienzo del siglo XX, difundiéndose por el mundo desde el año 1910. El Fox era un “baile negro norteamericano” que fue conocido en el Ecuador por el año 1930. Al combinarse con características del yaraví, es decir fusionando escalas y modalidades pentatónicas, los compositores ecuatorianos le pusieron a este ritmo el nombre de Fox

incaico (Mullo Sandoval, 2009, p.36).

Tabla 1

Características del Fox Incaico

	Cultura/ Época/ Región	Metro/ Compás	Filiación/ Influencia	Función	Tonalidad	Forma
FOX INCAICO	Mestiza/Sigl o xx/Andina	Binario, cuaternario: 2/4, 4/4	<i>Fox trot</i> americano, yaráv	Baile, canción mestiza	Menor	Intro/A-A/B- B/A-B

Nota. Tabla elaborada por el autor con información tomada de Guerrero (2012) y Sánchez de la Vega (2020).

Figura 4

Figura Rítmica del Fox Incaico

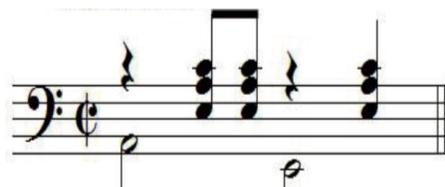
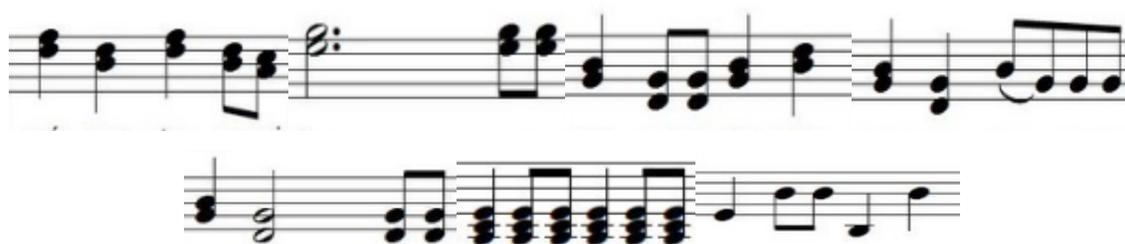


Figura 5

Variaciones de la Figura Rítmica del Fox Incaico



Danzante

El danzante es un género musical que se conoce como la “danza” o “baile” del danzante, siendo el “danzante” un personaje u “hombre que danza” (Mullo Sandoval, 2009, p. 54). Se ha practicado en todos los grupos etnoculturales tanto en la Sierra, la Costa y Oriente ecuatorianos y tiene orígenes prehispánicos. En la actualidad se utiliza con más frecuencia en la Sierra, en las provincias de Loja, Cañar, Cotopaxi, Chimborazo, Pichincha e Imbabura,

entre otras (Coba Andrade, 2021, p.152). Gerardo Guevara hace una diferenciación entre dos danzas de la época prehispánica, las cuales describe como “la base rítmico-melódica de nuestra tradición musical, el yumbo y el danzante”. Ambos géneros presentan un tiempo similar, con el ritmo siendo marcado por el tambor o el bombo (Mullo Sandoval, 2009, p.54).

Pablo Guerrero, en su trabajo *Tonos y Bailes del Ecuador*, muestra algunos ejemplos musicales por el musicólogo Segundo Luis Moreno de danzantes en compás binario compuesto. En ciertos casos, estos ejemplos presentan la rítmica de yumbo, o también están transcritos en compás binario simple, lo cual pareciera indicar que en la música indígena el danzante no tenía una rítmica única, sino que se definía como “danzante”, a más de los bailarines, a las piezas musicales que se interpretaban en las fiestas indígenas. Moreno añade que los españoles y criollos llamaban “danzante” a todas las danzas rituales de los indígenas (Coba Andrade, 2021, p.157).

Tabla 2

Características del Danzante

	Cultura/ Época/ Región	Metro/ Compás	Filiación/ Influencia	Función	Tonalidad	Forma
DANZANTE	Indígena/ Precolombi no Mestiza // Colonia- hasta nuestros días// Andina	Binario compuesto 6/8	Autóctono ritmo propio de la región andina ecuatoriana	Danza Ritual indígena . Baile mestizo	Menor	Forma Musical A-A/ B-B/ A-B

Nota. Tabla elaborada por el autor con información tomada de Guerrero (2012) y Sánchez de la Vega (2020).

Figura 6

Fórmula Rítmica del Danzante



Figura 7

Variaciones de la Figura Rítmica del Danzante



San Juanito

Según el musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno en la *Historia de la música en el Ecuador*, al hablar de las fiestas de San Juan y San Pedro, afirma que “los españoles han denominado ‘San Juan’ a tales piezas, sin duda porque las ejecutaban al final del Inti Raymi, coincidiendo con el natalicio del Bautista; y así, desde entonces, tales danzas han sido conocidas con dicho nombre en todo el país” (Coba Andrade, 2009, p.186).

Flores Guagcha se refiere al sanjuanito como un “referente en lo bailable”, acotando que sus letras abordan diferentes temáticas, entre éstas las festividades, el sentido de pertenencia a un lugar, el cortejo amoroso y los oficios. El autor considera que el sanjuanito, así como los demás géneros musicales ecuatorianos, “escenifican a la sociedad y sus aspectos cotidianos. De igual manera, muestra una visión hacia el indio, desde una perspectiva indigenista y romántica” (Flores Guagcha, 2020, p.110).

Tabla 3

Características del San Juanito

	Cultura/ Época/ Región	Metro/ Compás	Filiación/ Influencia	Función	Tonalidad	Forma
SAN JUANITO	Mestiza/ s.XIX - s.XX //Andina.	Binario simple: 2/4	Huaynito	Baile suelto indígena. Baile suelto mestizo	Menor	Forma Musical A/A - B/B - A/B

Nota. Tabla elaborada por el autor con información tomada de Guerrero (2012) y Sánchez de la Vega (2020).

Introducción. El compás 1 presenta un comienzo en estado tético y desde el compás 2 al 50 tenemos una introducción con periodos de 8 compases, cada uno con repetición.

Parte A. La parte A del tema, la cual corresponde a la primera sección cantada o primera estrofa, va del compás 50 al 54 con repetición.

Parte B. La parte B o segunda estrofa va desde el compás 55 al 63 con repetición, al igual que la parte A.

Parte A-B (final). En esta sección se vuelve a la estrofa A, luego a la parte B. Ambas secciones se repiten y de esta manera finaliza la canción.

Sonido. La instrumentación de la partitura de referencia corresponde al piano. En la grabación de Benítez y Valencia el formato es de dos voces, dos guitarras y bajo. En cuanto a las dinámicas, se percibe un mayor volumen en la sección B que corresponde al coro de la canción.

Figura 10

Partitura de piano de *La Bocina*

La Bocina
Fox incaico

José R. Inga Vélez
(Cañar, 1901 - Cuenca, 1984)

Moderato

Nota. Tomado de CONMUSICA (1999)

Armonía:

Introducción. *La Bocina* se encuentra en la tonalidad de mi menor, empezando el primer compás con una introducción tética en el grado del bIII/G que corresponde al acorde de Sol mayor, seguido del bVIIM/D o Re Mayor, enlazando con el V7/B7, regresando al primer grado Im/Em y culminando en el Vm/Bm. Después, hay una repetición con los grados V7/B7 con el grado I/Em y se genera la conclusión de la introducción con la progresión armónica

bIII/G - V7/B7 - Im. Los grados de esta sección son: bIIIM - bVIIM - V7 - Im - Vm - / V7 - Im (bis) / - bIIIM - V7 - Im / Vm - Im

Parte A. En la primera estrofa o parte A tenemos al grado V7 o acorde de B7, seguido del primer grado menor en Em. Este segmento se repite con la misma armonía. Los grados de esta sección son: /V7 - Im (bis) /

Parte B. En la segunda estrofa, parte B o coro, se encuentran los siguientes acordes que componen su progresión armónica: G - B7 y Em. Los grados de esta sección son: / bIII - V7 - Im /

Parte A-B (final). La parte A-B presenta la misma armonía descrita en las secciones anteriores, sólo que no presenta repetición de sus partes individuales. Los últimos tres compases de la canción presentan los grados bVIM - Vm, que corresponden a los acordes de C - Bm.

Melodía. La melodía de la canción se desarrolla en la escala menor natural y en la escala pentatónica menor. Claudio Gabis en el libro *Armonía Funcional* (2006) indica que la escala menor natural se construye a partir del sexto grado de la escala mayor diatónica (Gabis, 2006, p.207). Por otra parte, la escala pentatónica menor, según indican Raoul y Marguerite Dharcourt en *La Música de los Incas y su supervivencia* se compone de un conjunto de 5 sonidos en la octava, saltándose los semitonos (Sánchez, 1990, p.130).

Las modulaciones que presenta la melodía son diatónicas. En cuanto a la tesitura, se maneja un registro que va desde un B3 a E5. El perfil melódico es heterogéneo o mixto ya que presenta una combinación de intervalos conjuntos y disjuntos. En cuanto a la organización de la melodía en relación al texto, *La Bocina* presenta una melodía silábica, ya que a cada sílaba le corresponde una nota.

Ritmo. Hay que considerar que el fox incaico es un género lento por la influencia del yaraví. La métrica consiste en compás cuaternario de marcación 4/4, en ritmo con acento fuerte en su primer tiempo con una nota larga que corresponde a una negra, seguida de dos corcheas (tiempo débil), una negra (tiempo semifuerte), y finalizando con negra (tiempo débil). *La Bocina* presenta diferentes figuraciones a partir de este ritmo sin variar el tiempo.

2.3.2 Análisis del Danzante “Vasija de Barro”

Estructura Formal. La forma de la canción del género Danzante, *Vasija de Barro*, es la siguiente: Intro / Parte A / Parte B / A-B /

Introducción. Se extiende del compás del 1 al 6 de la canción.

Parte A. Del compás del 7 al 10 está la parte A, la cual tiene una repetición. La parte A2 que va del compás 11 al 15 también se repite. Finalmente, se presenta un reposo del 16 al 17 con el acento del danzante.

Parte B. La parte B del compás 18 al 22 se repite, luego pasa a la parte B2 del 23 al 27, también con repetición. La finalización del compás 28 al 31 se complementa con la estrofa de la parte A de la canción.

Parte A-B (final). Vuelve a la estrofa A, seguida por la B. Se repiten ambas melodías con las anteriores secuencias y finalizaciones.

Sonido. La instrumentación de la partitura de referencia corresponde a voz y guitarra. En la grabación de Benítez y Valencia el formato es de dos voces, guitarras, órgano e instrumentos de vientos como la flauta y el clarinete. En cuanto a las dinámicas, ésta se intensifica en el coro (*forte*) y disminuye progresivamente, tanto en la dinámica vocal como instrumental, hasta finalizar la canción.

Figura 11

Partitura de referencia de la Vasija de Barro

Vasija de barro
danzante

Texto: Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán,
Jaime Valencia, Jorge Enrique Adoum.

Música atribuida a:
Dúo Benítez Valencia

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a Bm chord and the word 'Yo'. The second staff includes lyrics: 'quie-ro que a mi me en-tien-nen como mis an-te-pa-sa-dos en el vien-treos cu-roy fres-co deu-na ci-lla co-ci-day du-ra al-ma de ver-des co-lla-dos luz y san-gre de mis hom-bres sol de'. The third staff includes lyrics: 'va-si-ja de ba-rro en el ba-rro Cuan-do la vi-da se mis an-te-pa-sa-dos luz y ti na-ci-ya ti'. Chords are indicated above the notes: Em, G, B7, Em, G, G, B7, Em, Em, Em, C.

Nota. Tomado de *Archivo Sonoro* (pp.57-58), por Pablo Guerrero, 1996.

Armonía.

Introducción. La canción de *La Vasija de Barro* se encuentra en la tonalidad de mi menor, empezando con una introducción en el acorde Vm/Bm, es decir, sobre el quinto grado dominante de la escala menor natural.

Parte A. En la primera estrofa se retoma el primer grado I/Em, siendo su fundamental o tónica, seguido de su relativa mayor en el grado bIII/G, después un V7/B7 y regresa a Im/Em. Esta progresión armónica se repite.

Parte B. En la segunda parte que concierne a la parte B de la canción, nos vamos a un bVI/C, el sexto grado mayor de subdominante, al siguiente acorde del tercer grado mayor bIII/G. En su reposo se mantiene el bIII/G para ir a la cadencia final de Vm/Em al primer grado I/Em.

Parte A - B (final). El final de la canción contiene los siguientes grados Im/Em - bIII/G - Vm7/Bm7 y finaliza en la tónica o Im/Em.

Melodía. La melodía de la canción está basada en la escala menor natural y escala pentatónica menor. En cuanto a la tesitura, se maneja un registro que va desde un B2 a D6. El perfil melódico es de perfil ondulado ya que presenta intervalos conjuntos en su melodía con saltos de intervalos menores. En cuanto a la organización de la melodía en relación al texto, *La Vasija de Barro* presenta una melodía silábica, ya que a cada sílaba le corresponde una nota de la canción.

Ritmo. La métrica del danzante que se encuentra en compás compuesto de marcación 6/8, se ejecuta en ritmo trocaico de larga y corta duración del acento. La figuración que predomina en la introducción es: negra - corchea - corchea - negra. En la sección intermedia se realiza la repetición de tresillo y al final se retoma el ritmo característico del danzante.

2.3.3 Análisis del San Juanito “Pobre Corazón”

Estructura Formal. La forma de la canción del género San Juanito, *Pobre Corazón*, es la siguiente: Intro / Parte A / Parte B /

Introducción. Del compás 1 al 4 tenemos la introducción de 4 compases.

Parte A. Del compás 5 al 8 tenemos la parte A, la cual consta de un primer periodo de 4 compases con repetición, seguida de una parte A2 que va del compás 10 al 13, también con repetición.

Parte B. En la parte B, con repetición del compás 14 al 17, se encuentra el coro de un periodo de 4 compases. Luego se presenta la parte B2 del compás 18 - 19, también con repetición.

Sonido. La instrumentación de la partitura corresponde a una melodía instrumental para quena. La canción presenta dinámicas fuertes y débiles, manteniendo una dinámica fuerte al inicio de la melodía.

Figura 12

Partitura de referencia de *Pobre Corazón*

Nota. Tomado de *El arte de la Quena* (p.55), por J. Alba y L. Vásquez, 1994.

Armonía.

Introducción. La canción *Pobre Corazón* se encuentra en la escala pentatónica de menor y su introducción empieza con el primer grado o tónica Im/Em con repetición.

Parte A. En esta sección pasa a la relativa mayor que es el tercer grado en Sol mayor III/G, luego al V7/B7 y regresa a la tónica del principio del intro.

Parte B. En esta sección se dirige al sexto grado mayor que corresponde a Do mayor VI/C, el cual queda levitando para luego caer a Sol mayor, quedando entonces en VI - III. Para finalizar, pasa al quinto grado V7/B7 que resuelve en Im/ Em como cadencia conclusiva. Los grados de esta sección son: (VI - III) (VI - III - V7 - Im).

Melodía. La melodía se desarrolla sobre la escala menor natural y la pentatónica menor. Los primeros compases de introducción realizan un arpeggio menor a partir de la tónica, luego en la parte A se encuentra con la cohesión de estas dos escalas presentes continuamente. La parte B, también sigue presente la función de escalas compartidas, seguida de notas acordales. En cuanto a la tesitura, se maneja un registro que va desde un C4 a D5. El perfil melódico es heterogéneo o mixto ya que presenta una combinación de

intervalos conjuntos y disjuntos. En cuanto a la organización de la melodía en relación al texto, *Pobre Corazón* presenta una melodía silábica, ya que a cada sílaba le corresponde una nota.

Ritmo. La fórmula rítmica del san juanito está presente a lo largo de la obra con la figuración de corcheas, semicorcheas y negra, marcando la diferenciación entre tiempos fuertes y débiles desde el primer compás.

Capítulo 3

Proceso de Elaboración de los Arreglos Musicales

3.1 El arreglo musical

El autor Thomas Lorenzo en su libro *El Arreglo: Un puzzle de Expresión Musical* (2005) habla sobre lo que significa un arreglo musical: “Es una interpretación personal de un tema musical previamente compuesto. En dicha interpretación se adapta el tema, su melodía y armonía, a un estilo e instrumentación” (Lorenzo, 2005, p.153).

3.2 Metodología para la elaboración de un arreglo musical

A partir de este concepto, se inicia el desarrollo de los arreglos de las obras seleccionadas, siguiendo las metodologías propuestas por Thomas Lorenzo y Genichi Kawakami. Lorenzo afirma que para empezar un arreglo se deben considerar los siguientes parámetros: Tonalidad, estilo, tempo, instrumentación y forma. Sugiere además que se consideren otros aspectos como el perfil emocional, lo económico, no tener miedo a cometer errores, restringir el número de ideas melódicas nuevas, el enfoque, y la variedad en el timbre (p.15).

Por otro lado, en su *Guía Práctica para Arreglos de la Música Popular*, Genichi Kawakami menciona que “el arreglo de una selección musical obliga una construcción que esté de acuerdo con el propósito del mismo” (Kawakami, 1975, p.169) y propone los siguientes elementos para la construcción de un arreglo: Introducción, coro, interludio, final y vamps (p.269). En el proceso de elaboración de arreglos de música popular ecuatoriana para cuarteto de vientos andinos, se han considerado criterios seleccionados de ambos autores.

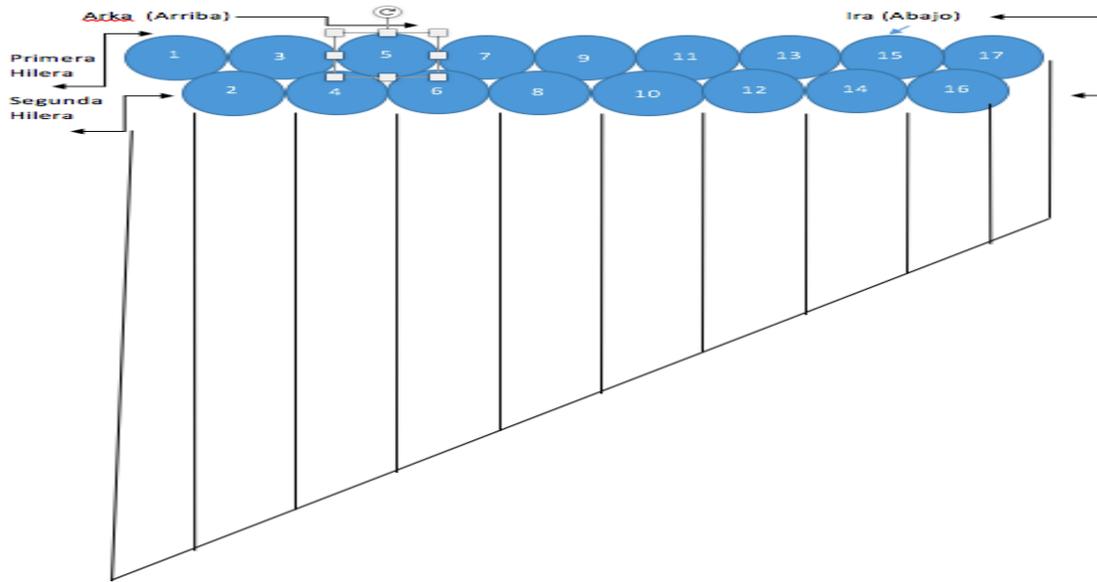
3.3 La zampoña modelo

Como se mencionó en el capítulo 1, Cavour designa como zampoña modelo a un instrumento que presenta una estructura de dos hileras con cierto número de tubos, y cada uno de ellos produce una nota musical. El número de tubos y por ende el registro de la zampoña puede variar, es por esto que a continuación se describen las características específicas de la zampoña utilizada por el autor para el desarrollo de los arreglos de música ecuatoriana.

La primera hilera (Arka) está compuesta de 9 tubos y por debajo, es decir, la segunda hilera (Ira) consta de 8 tubos, dando un total de 17 tubos en este instrumento.

Figura 13

Vista general horizontal de la zampoña utilizada en los arreglos

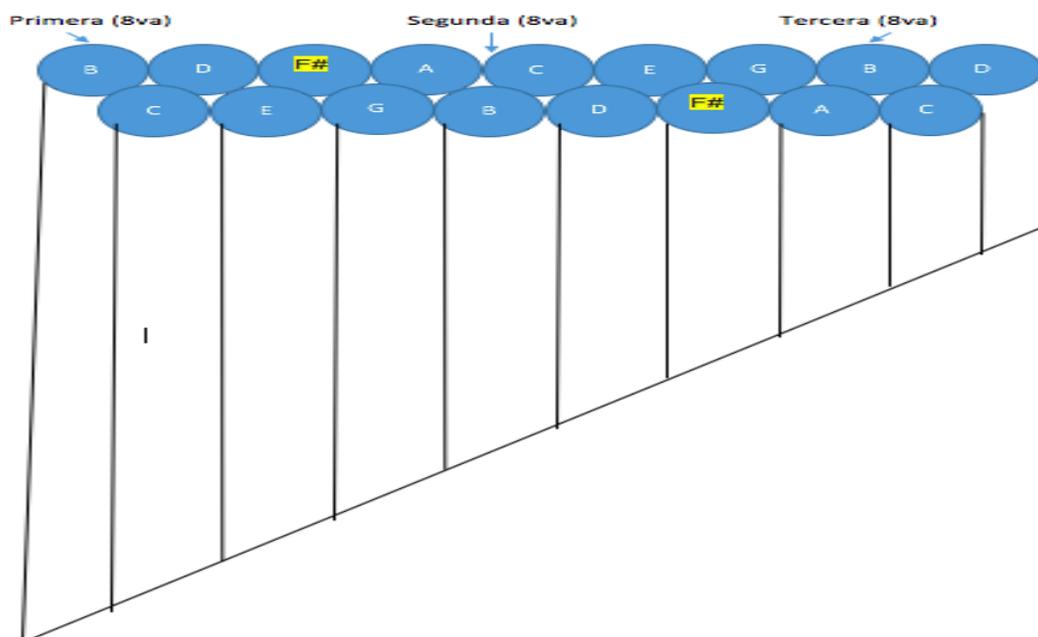


Nota. Figura elaborada por el autor.

En cuanto a la distribución de las notas de la zampoña, la primera hilera comienza desde la nota B4, mientras que la segunda hilera comienza con el tubo que corresponde a la nota C4. La sucesión ascendente de la escala resulta de la alternancia de notas entre ambas hileras y se extiende por un registro de tres octavas. De esta manera, si se contempla el B4 como el tercer grado, al ejecutar la secuencia de notas, el resultado es una escala de Sol Mayor. Por otro lado, si se piensa el B4 como el quinto grado de una escala, la sucesión da como resultado una escala de Mi menor. Es por esta razón que las canciones ecuatorianas seleccionadas para la elaboración de arreglos corresponden únicamente a las tonalidades de Sol Mayor o Mi menor.

Figura 14

Tonalidad y registro de la zampoña modelo.



Nota. Figura elaborada por el autor.

3.4 Clasificación Instrumental para los arreglos

En el libro titulado *Música y sonidos en el mundo andino: Flauta de pan, zampoñas, antaras, sikus y ayarachis*, Sánchez Guaringa se refiere a la distribución de las voces en la familia de la zampoña con sus diferentes nombres y características, respectivamente. Esta manera de agrupar los instrumentos viene dada por los llamados tropas o conjunto de sikuris andinos, de tocadores de siku, que utilizan diferentes tipos de zampoñas, que van de la más pequeña a la más grande, en vista de que los distintos tamaños se ocupan para producir distintos tonos. Al tener una agrupación con una variedad de zampoñas, lo que se genera en el sonido del conjunto es un efecto de coro con distintas voces. Sánchez Guaringa cita también a Thomas Turino, “quien identificó varias de estas voces y afirma que fueron introducidas en la década de los años veinte por la influencia de la música mestiza” (Huaranga, 2018, pág. 519).

Para la elaboración de arreglos del presente proyecto, se utilizaron cuatro instrumentos de la familia de la tropa o conjunto de Zampoña Andina, los cuales se detallan a continuación:

Chuli

También llamado *chili* o *suli*, es el más pequeño de los distintos cortes de zampoña. Su tamaño y afinación puede variar dependiendo de cómo esté afinada el resto de la tropa de zampoñas. Su sonido es intensamente agudo y, en cuanto a la forma en que se ejecuta, el Chuli puede tocarse con soplidos largos y continuos, o con pequeños golpes de sonidos cortos.

Malta

También conocida como *siku* o zampoña modelo, es el segundo instrumento por el orden de tamaño creciente y es el tipo de zampoña más común. Corresponde a la voz principal del conjunto y es la que lleva usualmente la melodía principal.

Sanja

Llamada también *basto*, estas zampoñas son las más grandes del grupo. Su sonido es el más grave ya que utiliza una octava más baja que las maltas. Su ejecución es realizada por músicos más experimentados, debido a la dificultad de hacer que el instrumento suene, ya que requiere más aire y, por lo tanto, un mayor entrenamiento.

Toyo

Denominado también *tayka*, es el instrumento más pesado de la familia con una octava más baja que la *sanja* y produce un sonido profundamente grave. Para su ejecución, al igual que la *sanja*, se requiere de mucho más aire para sacar el sonido del instrumento. La cualidad del *toyo* es que necesita de la experiencia del tocador para ejecutarlo, ya que por su tamaño es la zampoña más pesada de ejecutar (Huaranga, 2018, pp. 520-522).

Figura 15

Organización de la Familia de Zampoñas



Nota. Foto tomada por el autor.

Cada uno de los instrumentos de la familia de zampoñas tiene su carácter propio, su timbre y color. Para conformar un cuarteto de vientos andinos, es importante analizar las características organológicas y las distinciones presentes en cuanto a las claves que ocupan, su tesitura o registro.

Disposición de Claves

En los arreglos para cuarteto de zampoñas, las obras presentan la siguiente organización según las claves: Las partes de primera y segunda voz, es decir, la *chuli* y la *malta*, están escritas en la clave de Sol, mientras que la *sanja* y *toyo*, en la clave de Fa.

Gráfica instrumental de la Tesitura

Para la descripción de la tesitura o registro de los instrumentos musicales utilizados en los arreglos, se indaga en la información proporcionada por el taller de luthería de Oswaldo Morocho en la ciudad de Cuenca, quien facilitó la descripción del estándar de los elementos que distinguen las 4 voces que conforman el cuarteto de vientos andinos. En las siguientes gráficas se detallan las tesituras de cada voz.

Figura 16

Registro de los Vientos Andinos

Chuli



Musical notation for Chuli, a wind instrument. The notation is in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. It features a melodic line with a green '8va' marking above the staff, indicating an octave shift. The melody consists of a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, followed by a quarter rest and a whole rest.

Malta



Musical notation for Malta, a wind instrument. The notation is in treble clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. The melody consists of a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, followed by a quarter rest and a whole rest.

Sanja



Musical notation for Sanja, a wind instrument. The notation is in bass clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. The melody consists of a series of eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, followed by a quarter rest and a whole rest.

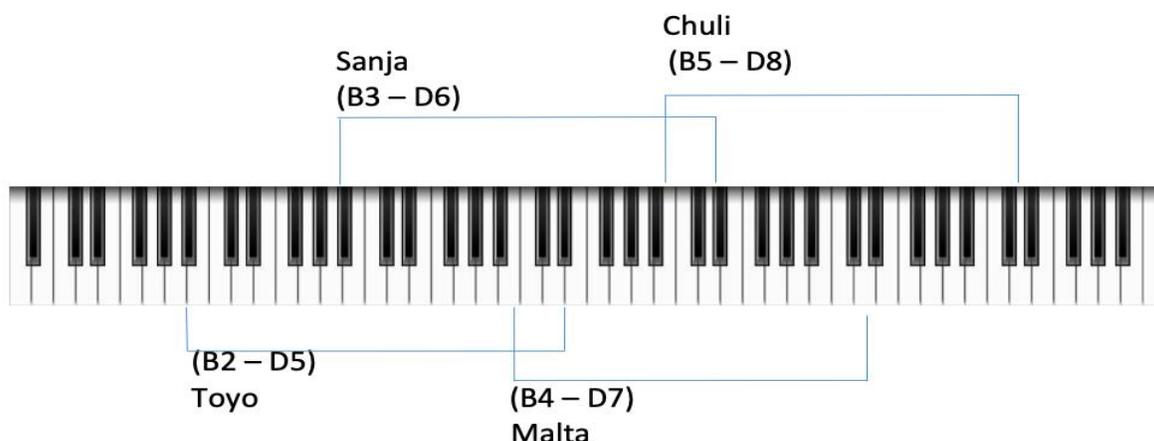
Toyo



Musical notation for Toyo, a wind instrument. The notation is in bass clef, key of D major (one sharp), and 4/4 time. The melody consists of a series of eighth notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, followed by a quarter rest and a whole rest.

Figura 17

Registro de los Vientos Andinos en el piano



Nota. Figura elaborada por el autor.

Para facilitar la descripción de la función de las voces en los arreglos, se utiliza la siguiente organización según el registro de las voces:

Chuli - Agudo / Soprano

Malta - Medio / Contralto

Sanja - Grave / Tenor

Toyo - Bajo / Bajo

3.5 Recursos interpretativos o “efectos” en la Zampoña

Para las obras seleccionadas, se han aplicado en las melodías de cada instrumento efectos que se pueden realizar para dar variedad a la sonoridad de las zampoñas. Según el libro *Proyecciones técnicas del siku, quena y charango en la música actual* (2021) de Félix Cárdenas Vargas (2021), se denominan como “técnicas extendidas del siku” a las posibilidades que nos otorga la realización de estos efectos instrumentales. A continuación, mencionaremos dos efectos del instrumento que son el *vibrato* y el *frullato*.

Vibrato

El recurso del vibrato en las zampoñas se refiere a vibraciones o pulsaciones del aire y puede ser de dos tipos:

Vibrato de Siku (vib. Sik). Vibrato producido por el movimiento del instrumento.

Vibrato con dedo (vib. Dd). Movimiento rápido de dedo con utilización de la mano derecha e izquierda.

Frullato

El recurso del *frullato* implica la intervención de la lengua mediante la producción de la consonante “rrr”. El término *frullato* significa “ligero temblor de lengua”.

3.6 Elaboración de arreglos de 3 temas populares ecuatorianos para cuarteto de zampoñas andinas.

Para describir el proceso de la elaboración de arreglos, en primer lugar, se identifican aspectos generales de la armonía, melodía y ritmo, los cuales presentan características comunes en los tres temas ecuatorianos planteados. Luego, se procede a describir los elementos específicos, siguiendo la estructura formal de cada tema.

Características Generales: Armonía, Melodía y Ritmo

En los arreglos de *La Bocina* y *Vasija de Barro* se mantiene la tonalidad original de Mi menor y los acordes de la armonía tradicional presentes en la partitura que se utilizó de referencia. Para *Pobre Corazón* se cambió la tonalidad de La menor a la de Mi menor, con el propósito de ajustarse a la escala sobre la cual están contruidos los instrumentos que conforman el ensamble.

Los tres temas presentan una textura homofónica, ya que su melodía se mueve simultáneamente con el acompañamiento. En la melodía se puede percibir la cohesión de la escala pentátona y la escala diatónica menor a lo largo de la obra musical. En términos generales, la melodía principal la lleva la voz de la Malta o Zampoña modelo. Entre los

elementos melódicos que se utilizan están: arpeggios, intervalos de 4tas y 5tas paralelas, secuencias tanto melódicas como rítmicas, repeticiones y giros melódicos.

Los ritmos del fox incaico, danzante y san juanito se mantienen presentes como base principal, aunque pueden presentar ciertas variantes rítmicas. Entre los elementos rítmicos presentes están el ostinato y secuencias rítmicas. En el caso de *La Bocina*, también se ha incluido un elemento conocido como *sikuriado*, que consiste en parear ambos instrumentos o, como lo establece Valencia: “comprende una escala musical completa que está compartida entre ambos; para tocar una melodía deben intercalar sus sonidos mediante un método llamado diálogo musical” (Valencia, 1982, pág. 59).

Arreglo Musical de Pobre Corazón

Introducción. Desde el compás 1 empezamos con la primera aparición de la voz del bajo (Toyo) con el carácter rítmico - melódico de la figuración del san juanito. Empieza en Mi menor y abarca dos compases con las figuraciones de dos corcheas, una corchea con dos semicorcheas, dos corcheas y una negra. Esto se repite hasta el compás 4 culminando en una blanca.

Seguido de esto, aparece una melodía en la voz del tenor (Sanja), haciendo una respuesta de contramelodía que abarca del compás 5 al 8. Después vamos sumando los demás instrumentos, agregando la voz de contralto (Malta) que empieza en el compás 9, siguiendo con respuestas de contramelodía en la voz soprano (Chuli) a partir del compás 12. Ya para el compás 13 se puede apreciar toda la introducción en lo que Kawakami denomina *Effect-in* (pirámide) hasta el compás 16. Este efecto pirámide se utiliza para una introducción efectiva y se consigue montando paulatinamente las entradas de las melodías de cada instrumento.

Figura 18

Introducción del arreglo Pobre Corazón - compases 1 -16

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four staves. The top two staves are for Soprano (Chuli) and Alto (Malta). The bottom two staves are for Bass (Sanja) and Piano. The score is in 3/4 time and the key signature is E minor (Em). The score includes annotations for 'Contra melodía' (contramelody), 'Vib. Sik' (vibrato), 'Frullato' (trill), and 'Effect - In (Piramide)'. The piano part features a 'mf' dynamic marking and a 'Frullato' annotation. The score is marked with a '1' at the end, indicating a first ending.

Parte A. En esta sección, se evidencia en el compás 17 y 18 que la melodía se va desarrollando de manera más activa, a través del uso de una figuración más rápida en Movimiento Paralelo por 3ras de corcheas y semicorcheas en las voces soprano (Chuli) y contralto (Malta). Para el compás 19, en cambio se juntan la Malta y Sanja, conformando una respuesta con combinación de negras y semicorcheas igual con movimiento paralelo en 3ras, para luego en el compás 20 tener la combinación de las 4 voces con la figuración de corchea, dos semicorcheas y negra en movimiento paralelo de 3ras.

En el compás 21, se presenta un arpeggio de Mi menor en la Malta con contra melodía en la voz de la Sanja. Por otro lado, en el compás 23, toma presencia el arpeggio de Sol mayor invertido en la voz de la Sanja y en el compás 24 nuevamente se juntan las voces en el mismo patrón rítmico en movimiento paralelo en bloque del compás 20. En el compás 25 se realiza una variación rítmica - melódica en la voz de la Malta con la figuración de semicorcheas - corchea - semicorchea.

Figura 19

Parte A del arreglo Pobre Corazón - compases 17 al 25

Em G B7 Em G B7 Em

17 1. 1.

Mov. Paralelo 3ras

Arpeggio (Em)

Arpeggio (G - B7) Desc - Asc

Mov. Paralelo en bloque

Mov. Paralelo 3ras

Mov. Paralelo en bloque

Vib.Sik

Vib.Sik

Vib.Sik

Vib.Sik

Vib.Sik

Vib.Sik

f

Desde el compás 26 al compás 30, existe repetición de la sección de introducción en bloque en la tonalidad de Mi menor con el ritmo del sanjuanito.

Figura 20

Repetición de la introducción en el arreglo de Pobre Corazón - compases 26-30

Em Rep. Sección de Introducción - Patrón San Juanito

26 1. Frullato 2.

Frullato

Frullato

Frullato

f

Parte B. Empieza en el compás 31, realizando una escala ascendente en la voz de la Chuli con la Sanja, mientras que la voz de la Malta y del bajo desciende usando la escala menor

diatónica. En el compás 35 presenta nuevamente una repetición de figuración en corcheas y semicorcheas, pero compartiendo desde su 3ra en C mayor su relativa mayor. Luego, en el compás 36 al 39 la voz de la Sanja realiza un bajo caminante descendente y ascendente en negras, mientras que la Chuli realiza un movimiento contrario en la voz soprano con la misma figuración y todas se juntan con las voces de la malta y el toyo que descienden. En el compás 40 y 41 todas las voces ejecutan el mismo patrón rítmico acordal en bloque de dos corcheas, corchea y negra con punto.

En el compás 42, en la voz de la Malta se presentan 4 corcheas en sentido ascendente en el arpegio de mi menor. Se realiza un intervalo de 5ta conjuntamente con la Chuli, mientras que la voz de la Sanja y Toyo realizan un reposo en blanca en intervalo de distancia de octava. A partir del compás 43 al 46, las 3 voces superiores presentan una textura homorítmica mientras el Toyo realiza un ostinato en negras y dos corcheas en los acordes de sol mayor y mi menor, al final un arpeggio de mi menor en 4 corcheas.

Figura 21

Parte B del arreglo Pobre Corazón - compases 31-46

Final. Para el compás 47 o final del tema, se ha incluido nuevamente el efecto en pirámide, siendo la diferencia en esta ocasión que cada nueva voz va entrando de compás en compás. El toyo empieza con la figuración rítmica de 2 corcheas, corchea y 2 semicorcheas. Las voces superiores responden con la misma secuencia rítmica hasta el compás 50, en el compás 51 en el cual se encuentran en el primer tiempo en desenlace de patrón final con la figuración de corchea, silencio de negra y corchea en el acorde de B7 hasta desembocar al 52 que se realiza en el acorde de mi menor, su terminación final en corcheas con silencio

de negra con punto y para el compás 53, en blancas que forman el acorde de mi menor. Con el cierre total de esta sección se obtiene con un ictus final masculino.

Figura 22

Parte final del arreglo *Pobre Corazón* - compases 47-55

Arreglo Musical de La Bocina

Introducción. Con un comienzo tético y fuerte, todas las voces forman un bloque acordal de mi menor, el cual se extiende hasta el compás 3 y finaliza en negra con silencio de negra. Luego, en la voz del bajo se genera un arpeggio en semicorcheas y para el compás 4 retomar el ictus fuerte con las 3 voces y dar inicio a la melodía de la introducción en las que se encuentra sus voces en un perfil de textura homorítmica. Simultáneamente, en la voz del bajo (Toyo) se presenta un ostinato rítmico, en el que se ha modificado la figuración tradicional del fox incaico de (negra, dos corcheas y dos negras), acortando las duraciones para volverlo un poco más saltado y ligero, aunque manteniendo el pulso y tiempo característico de *La Bocina* en (negra, semicorchea, silencio de semicorchea, semicorchea y silencio de semicorchea).

Figura 23

Introducción de La Bocina - compases 1-10

The musical score for the introduction of 'La Bocina' (measures 1-10) is presented in four staves. The top two staves are for vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom two are for piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as chords (Em, G), vibrato (vib. Dd.), and dynamic markings (f). Specific textures are highlighted with orange boxes and labels: 'Comienzo Tético en Bloque Acordal (Em)' in the vocal staves, 'Arpeggio (Em)' in the piano accompaniment, 'Textura Homoritmica' in the vocal staves, and 'Ostinato Rítmico (Modificado)' in the piano accompaniment.

En el compás 11, se realiza un giro melódico de movimiento retrógrado, el cual es similar al efecto pirámide por el movimiento ascendente, con la diferencia de que se regresa de manera descendente al motivo principal, mediante un efecto espejo. Como se puede apreciar en la voz de la Sanja, empieza con una entrada ascendente de dos semicorcheas, seguida por la voz de la Malta y la Chuli siguiendo el mismo movimiento ascendente y figuración de semicorcheas. Al descender, los intervalos son invertidos y pasan por la voz de la Malta hasta llegar nuevamente a la Sanja.

El mismo efecto de giro melódico de movimiento retrógrado se ha aplicado a los compases 12 al 15. En este caso, la voz del bajo (Toyo) empieza el efecto con una tríada menor con la figuración de semicorchea, corchea y semicorchea. Este mismo motivo va ingresando de manera concatenada en las voces superiores hasta llegar a la Chuli y descende con el efecto espejo hasta la Sanja. En la segunda mitad del compás 15, el Toyo presenta la misma figuración rítmica del giro, pero de manera ascendente para dar paso al cierre de la frase.

Figura 24

Introducción de La Bocina - compases 11-17

Musical score for measures 11-17. The score is in G major (one sharp). Chords are B7, Em, C, and Em. The word "Frullato" is written in green above the treble staves. A blue box highlights a section of the music with the label "Mov. Retrogrado (Efecto Espejo invertido) Asc - Desc".

En la siguiente sección de la introducción, comprendida entre los compases 18 y 25, la melodía pasa a la voz de la Sanja, mientras el Toyo hace un contracanto. Para el acompañamiento, a partir del compás 19 al 21 se ha incorporado un diálogo musical entre la Malta y la Chuli mediante un recurso llamado *sikuriado*, en el que ambas voces generan una escala diatónica descendente y ascendente de mi menor, intercalando nota por nota.

Figura 25

Introducción de La Bocina - compases 18-25

Musical score for measures 18-25. The score is in G major (one sharp). Chords are B7 and Em. The word "vib. Dd." is written in green above the treble staves. A blue box highlights a section of the music with the label "Sikuriado - Esc. Diatónica Asc - Desc (Dialogo musical)". Another blue box highlights a section of the bass line with the label "Contracanto melódico".

Desde el compás 26, la introducción culmina con todas las voces realizando una textura homorítmica en bloque con la misma figuración, para el compás 27 todas juntas desembocan en semicorcheas con distancia de intervalos de 3ra, en la que presenta una escala descendente que llega al acorde final de Si menor. Para los compases 31 y 32, se realiza una entrada de llamada de arpeggios en semicorchea, que desemboca en una figuración de semicorchea, corchea, semicorchea.

Figura 26

Introducción de La Bocina - compases 26-32

The musical score shows four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Above the first staff, chords G, C, and Bm are marked. The first two measures (26-27) are highlighted with a blue box and labeled 'Textura Homoritmica'. The next two measures (27-28) are highlighted with a red box and labeled 'Mov. Paralelo en 3ras'. The final two measures (31-32) are highlighted with a blue box and labeled 'Arpeggio Bm'. Green markings 'vib. Dd.' are placed above several notes in measures 27, 28, 31, and 32.

Parte A. En el compás 33, el tema principal se encuentra en la voz de la Sanja y en el Toyo se presenta una segunda voz con una figuración más activa con variación ornamentada que comprende arpeggios y movimiento escalar diatónico. Del compás 34 al 39, en la voz de la Malta se utiliza el recurso de giro melódico de contorno ascendente y descendente con una figuración de negra, dos semicorcheas, corcheas y blanca, el cual es reproducido inmediatamente por la Sanja y finalmente por la Chuli, a modo de secuencia melódica.

Figura 27

Parte A / La Bocina - compases 33-40

Del compás 45 al 47 se presentan 4tas paralelas en Bm y del compás 50 al 52, que corresponde a la parte B, de 5tas paralelas en Mi menor.

Figura 28

Parte A y B / La Bocina - compases 41-52

Parte B. En el compás 53 se prepara el desenlace de la canción. La melodía va en descenso, mientras el Toyo retoma el ostinato rítmico del principio. A partir del compás 61 se aplica el efecto pirámide desde la voz más grave en escala ascendente hasta la voz más

alta. Finaliza en ictus masculino con el acorde final de mi menor y se completa todo el final en bloque acordal en negra, corchea y dos corcheas.

Figura 29

Parte B (final) La Bocina - compases 53-66

Arreglo Musical Vasija de Barro

Introducción. La versión que se utilizó de referencia de la Vasija de Barro tiene una introducción de seis compases. Sin embargo, en el arreglo para cuarteto de zampoñas se han agregado algunos recursos, quedando una introducción de catorce compases. La obra empieza con un motivo melódico de pregunta y respuesta que se va alternando de compás a compás entre la voz de la Chuli y el Toyo. A partir del compás 5 se pasa por motivos de seis corcheas, los cuales se doblan en el compás 6 en la voz del Toyo, hasta llegar a la blanca con punto del compás 7, formando el acorde de Si menor. Inmediatamente en el compás 8, en la parte del Toyo se presenta una llamada de 6 semicorcheas que se ejecutan con fuerza y que resuelven en Mi menor en el siguiente compás.

Figura 30

Introducción / Vasija de Barro - compases 1-8

En el compás 9, todas las voces realizan simultáneamente el ritmo propio del danzante en negras y corcheas, seguido de una variación rítmica en semicorcheas en las voces de la Malta y la Sanja. La Chuli y el Toyo, por otro lado, realizan un mayor movimiento melódico y rítmico con motivos de semicorcheas que presentan en alternancia un contorno ascendente y descendente de la escala menor. En el compás del 12 se realiza un descenso en escalas continuas de 4 semicorcheas en las tres voces superiores, las cuales van ingresando o respondiendo hasta finalizar en un pasaje de intervalos repetitivos de movimiento paralelo de 3ras que resuelven en un acorde de Mi menor.

Figura 31

Introducción / Vasija de Barro - compases 9-14

Parte A. Desde el compás 15 al 18, se presentan diferentes figuras de variaciones rítmicas con repeticiones, siguiendo la base del ritmo del danzante. La melodía principal la lleva la voz de la Chuli y en la voz del Toyo recae el soporte de la melodía con movimientos ascendentes y descendentes en arpegios de Mi menor y Sol mayor, en figuraciones de corcheas y semicorcheas. En el compás 18, las tres voces superiores realizan un bloque acordal de mi menor con la figuración simultánea de corcheas y blancas, mientras que el Toyo realiza arpeggios ascendente y descendente en Em. Luego de la repetición, en la segunda casilla o compás 19, se realiza nuevamente un bloque homorítmico de Mi menor seguido de una escala ascendente con figuración de semicorcheas en la voz del Toyo, la cual comienza en el quinto grado de la escala para desembocar en el siguiente compás en Sol Mayor.

Figura 32

Parte A / Vasija de Barro - compases 15-19

Del compás 20 al 23, las voces superiores mantienen una factura homorítmica con la figuración del danzante, moviendo la melodía principal simultáneamente con notas acordales, mientras que el Toyo tiene una participación más activa con el uso de arpeggios en dirección ascendente y figuración de corcheas y semicorcheas, hasta el compás 23 en el cual se unifica su figura rítmica con las demás voces, realizando una nota pedal de Mi.

Figura 33

Parte A / Vasija de Barro - compases 20-24

Del compás 25 al 26, se ha incluido una especie de transición con un aire ceremonial o de relajación, en el cual descansa la melodía a través de figuras ligadas y notas repetitivas en todas las voces.

Figura 34

Parte A (final) / Vasija de Barro - compases 25-26

Melodia de transición (Ceremonial)

p

Parte B. En esta sección existen variaciones y repeticiones en la voz del Toyo que generan un ostinato rítmico de corcheas y semicorcheas en los compases 27 al 29. Entre la Malta y la Sanja se ha incluido una secuencia en la cual se intercalan escalas diatónicas ascendentes y descendentes sobre el acorde de Do mayor en figuración de semicorcheas.

Figura 35

Parte B / Vasija de Barro - compases 27-31

Escalas Diatónicas / Secuencia intercaladas (C)
Asc - Desc

Variaciones y repeticiones (Ostinato Rítmico)

f

Del compás del 32 al 36, en la parte del Toyo se utiliza como recurso de pedal armónico en los acordes de G mayor y Mi menor, mientras que en las voces de la Malta y la Sanja se emplean notas acordales con la figuración de blancas con punto y negra con punto. La melodía se mantiene en la voz de la Chuli.

Figura 36

Parte B / Vasija de Barro - compases 32-36

The musical score for Figure 36 consists of four staves. The top staff is the vocal line for Chuli, starting at measure 32 with a melody in G major. It includes a repeat sign and two endings. The second staff shows chordal notes for the voices of Malta and Sanja, with notes marked as half notes with a dot and quarter notes with a dot. The third staff is the bass line, featuring a harmonic pedal point in G (Em) marked with a forte (f) dynamic. The bottom staff shows the harmonic pedal point for the Toyo part, marked with a forte (f) dynamic. Chords indicated above the staff are G, G, B7, Em, and Em.

Parte A (repetición). Del compás 37 al 45 regresa a la parte A. De los compases 37 al 40, las tres voces superiores siguen la línea de la melodía principal en textura homorítmica, mientras que el Toyo realiza arpeggios y una escala diatónica unida con arpeggios todo este fragmento realiza movimientos ascendentes y descendentes. Luego en el compás 41, las voces superiores e inferiores desde el toyo a la chuli, se realiza una escala ascendente en semicorcheas en mi menor en bloque acordal. A partir del compás 42 al 45, se juntan todas las voces realizando una variación ornamentada en que se realiza ligeros adornos desde la melodía original de la voz de la chuli y, a su vez, acompañan el resto de las demás voces en la melodía principal.

Figura 37

Parte A (repetición) / Vasija de Barro - compases 37-45

Final. En la versión original, en este punto se realiza una repetición de la parte B. Sin embargo, en el presente arreglo se ha optado por prescindir de esta repetición y en su lugar incluir una sección final de 8 compases. Del compás 47 al 50, en la voz de la Chuli se mantiene la esencia original del inicio de la canción, con figuración de negras y corcheas. En la voz del Toyo se realiza un pedal armónico en Mi menor, el cual finaliza en el compás 49 cuando, junto con la Chuli, realizan bordaduras simultáneas en unísono. Para el compás 50, las voces de la Malta y Sanja realizan un *effect-in* (pirámide) con escalas descendentes en semicorcheas, mientras que las otras voces soportan esta melodía con negras con punto. Los últimos tres compases presentan una última factura homorítmica de las cuatro voces, cerrando con un ictus masculino en Mi menor.

Figura 38

Final / Vasija de Barro - compases 46-54

Conclusiones y recomendaciones

Mediante la realización del presente proyecto, se logró constatar que, en el proceso de elaboración de arreglos para el formato de cuarteto de zampoñas andinas, además de creatividad y el dominio de técnicas arreglísticas, se requiere una investigación previa y profunda sobre el origen y características de los instrumentos, así como un amplio conocimiento sobre los géneros musicales ecuatorianos seleccionados.

Cada uno de los temas investigados sirvió para tomar decisiones informadas al momento de realizar los arreglos. Al indagar sobre los efectos sonoros de la zampoña, por ejemplo, fue posible proponer la aplicación de los mismos en las partituras presentadas. Conociendo las características musicales y aplicaciones de los distintos géneros musicales ecuatorianos, fue posible producir un material para cuarteto de zampoñas que mantiene la esencia y espíritu del fox incaico, danzante y san juanito. El análisis musical de los tres temas seleccionados permitió realizar un trabajo organizado que observa la misma estructura de las obras originales, adaptándose a las necesidades propias de los instrumentos, como es el caso de la tonalidad, registro, etc.

El autor aspira a que la información recopilada represente un aporte significativo y motivacional para la composición y elaboración de arreglos de más obras musicales para cuartetos andinos, con la intención de que estas creaciones no permanezcan “en el olvido” sino que sirvan de apoyo para la difusión, promoción e interpretación de la zampoña, instrumento que forma parte de nuestra identidad musical.

Referencias

- Aguirre, M. G. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Blog de Instrumentos Musicales. (s.f.). *Zampoña - Historia, clasificación, ejecución, venta y precios*. <https://www.instrumentosmusicales10.net/zampona/>
- Carrión, C. d. (2020). *Traversari*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Cavour, E. (1974). *La zampoña Aerófono Boliviano*. La Paz: Campo Fiel En Sonido LPC. 018.
- Civallero, Edgardo. (2012). Flautas de Pan. *Fundación Joaquín Díaz: Revista de Folklore*, 40-79.
- Coba Andrade, Carlos. (2020). *Música Etnográfica y Popular*. Otavalo: Biblioteca Cincuentenario IOA.
- Coronado Aymara, Diego A. (s.f.). *Método Práctico de Zampoña: Teoría y Práctica*. Perú: Editora Gráfica Bernilla.
- D'Harcourt, R. (1990). *La Música de los Incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Perú.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Argentina: Melos de Ricordi Americana S.A.E.C.
- Guerrero, F. P. (2012). *El Diablo Ocioso*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA.
- Huaranga, C. S. (2018). *Música y Sonidos en el Mundo Andino*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Kawakami, G. (1975). *Guía Práctica para Arreglos de la Música Popular*. Tokyo: Yamaha Music Foundation.
- La Rue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor S.A. Calabria.
- Lorenzo, T. (2005). *Un puzzle de Expresión Musical*. Barcelona: J.M. Bosch Editor.
- Lorenzo de Reizabal, Margarita y Arantza. (2004). *Análisis Musical: Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Editorial de Música Boileau.
- L. Vásquez, J. Alba (1994). *El Arte De La Quena - Música Básica y Folklor Latinoamericano*. Machala: Los Autores.
- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú. (22 de noviembre de 2021). *La zampoña, el instrumento de viento que llena de orgullo nuestra música*.

<https://peru.info/es-pe/talento/noticias/6/24/la-zampona--el-instrumento-de-viento-que-llena-de-orgullo-nuestra-música>

Musical, D. d. (1996). *Archivo Sonoro*. Quito: Publicación de Música Ecuatoriana del Departamento de Desarrollo y Difusión Musical.

Rebolledo, Patricio (2008). *Leyendas sobre la Zampoña*. Musicatercerocps.

<http://musicatercerocps.blogspot.com/2008/04/leyendas-sobre-la-zampo.html>

Sandoval, J. M. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.

Urigüen, J. I. (1987). *Instrumentos Musicales Prehispánicos del Ecuador*. Cuenca: Museo del Banco Central - Cuenca.

Vargas, F. C. (2021). *Proyecciones Técnicas del Siku, Quena y Charango en la música actual*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Anexos

Anexo A – Enlace para carpeta de drive con archivos en formato MUSX y audios en formato MP3:

https://drive.google.com/drive/folders/12IXLgHaFQPuyBAEAXa6esHzfDtYI_8no?usp=sharing

Anexo B - Partitura de referencia: Pobre Corazón para quena, tomado de *El arte de la quena* (1994) - Partitura (Cuarteto de vientos andinos)

The image shows a musical score for the piece "POBRE CORAZON (Sanjuanito)". The score is written on five staves of music. The title "POBRE CORAZON (Sanjuanito)" is centered at the top. Below the title, the tempo is indicated as "♩ = 104 aprox.". The music is in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some annotations like "MI7" and "FA" above certain notes. The lyrics are: "Po bre co ra zón en tris te vi da ya no pue do más so por ti ar ya no pue do al de cir tes días yo ne des pi do con el con la al ma con el co ra zón en tris te ci do ya no pue do más no por ti ar ya no pue do". The score ends with a double bar line and a repeat sign.

2 **Pobre Corazón**

Em G B7 Em

15 Frullato Vib.Sik

Em Vib.Sik

15 Frullato Vib.Sik

Frullato *f*

22 G Vib.Sik B7 Em 1. Em

Vib.Sik

22 Vib.Sik

The image shows a musical score for the piece 'Pobre Corazón'. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 15 and ends at measure 21. The second system starts at measure 22 and ends at measure 28. Chord symbols are placed above the staves: Em, G, B7, and Em. Performance instructions include 'Frullato' (trills) and 'Vib.Sik' (vibrato). A dynamic marking of 'f' (forte) is present in the third staff. A first ending bracket is shown in the first staff of the second system, starting at measure 24 and ending at measure 25.

Pobre Corazón 3

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 29-35) includes a guitar part with a first ending (1.) and a second ending (2.), and a bass part. The guitar part features techniques like 'Frullato' and 'Vib. Sik', with dynamics of *mf* and *ff*. The bass part includes 'Vib. Sik' and 'ff' dynamics. The second system (measures 36-42) includes a guitar part with a second ending (2.) and a bass part. The guitar part features 'Vib. Dd' and 'mf' dynamics. The bass part includes 'Vib. Dd' and 'mf' dynamics. Chord changes are indicated above the staves: Em, C, G, B7, and Em.

4 Em Em Pobre Corazón B7 Em

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 4-12) features a guitar melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The guitar part includes a first ending bracket over measures 6-7. The bass part includes a dynamic marking 'f' (forte) under a slur in measure 10. The second system (measures 13-14) features three staves of vibraphone (Vib. Dd) playing sustained chords, with a dynamic marking 'f' (forte) under a slur in measure 13.

Anexo C - Partitura de referencia: La Bocina (para piano), tomado de *Conmusica* (1999) - Partitura (Cuarteto de vientos andinos)

La Bocina
Fox incaico

José R. Inga Vélez
(Cañar, 1901- Cuenca, 1984)

Moderato

©Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
CONMUSICA Editores. Quito - Ecuador, 1999. Correos electrónicos: conmusica@hotmail.com // musicaecuatoriana@yahoo.com

Musical score for piano, measures 22-40. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The piece features a mix of chords and melodic lines. Chord markings above the staff include B7, Em, Bm, and G. The piece concludes with a forte (f) dynamic marking.

Measures 22-25: Chords B7 and Em. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a bass line with quarter notes and eighth notes.

Measures 26-29: Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a bass line with quarter notes and eighth notes.

Measures 30-33: Chords Bm, B7, and Em. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a bass line with quarter notes and eighth notes.

Measures 34-37: Chords B7 and Em. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a bass line with quarter notes and eighth notes.

Measures 38-40: Chord G. Treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. Bass clef has a bass line with quarter notes and eighth notes. The piece ends with a forte (f) dynamic marking.

44

Em Bm

49

Bm Em B7 Em B7 Em

Vi-vir

en el cam - po en el cam - po tris - te
 nan bo - ci - nas que las to - co yo.
 so via - je - ro sia - ca so la en - cuen - tras
 que sin e - lla ya noe kis - to yo.

54

G

do sue Qué di as tan be - llos pa - sa - ba con e - lla por que
 di - le Por que pa - rael in - dio bas - ta su bo - ci - na que to -

59

B7 Em

yo lan - ma - ba coa to - da ter - nu - ra por e - lla llo - ré
 cae su tun - ba al - mo - rir el sol, al mo - rir el sol.

64

C Bm

Que di por e - lla llo - ré. For e
 Por que al mo - rir el sol.
rall. para Fine Fine

D.S. al Fine

Score

La Bocina

Fox Incaico

Rudecindo Inga Vélez

Galo Pacheco

8^{va} Em G vib. Dd. f

8 Em G Em B7 Em

©2023

2 La Bocina

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 14-19) features a guitar part with a melody of eighth and quarter notes, and a bass part with a steady eighth-note accompaniment. Chords C, Em, and B7 are indicated above the guitar staff. The word 'Frullato' is written above the guitar staff in measures 14, 15, and 16. The second system (measures 20-25) continues the melody and accompaniment. Chords Em and G are indicated above the guitar staff. The word 'vib. Dd.' is written above the guitar staff in measures 20, 21, and 22. A first ending bracket spans measures 23 and 24, and a second ending bracket spans measures 25 and 26.

La Bocina 3

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 27-33) includes a guitar part and a bass part. The guitar part has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass part has a bass clef and the same key signature. Chords are indicated above the guitar staff: C (measure 27), Bm (measure 28), and B7 (measure 33). The instruction 'vib. Dd.' is written above the guitar staff in measures 27, 28, and 33. The bass part features a rhythmic pattern of eighth notes in measures 27 and 28, followed by a melodic line in measures 29-33. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the bass staff in measure 33. The second system (measures 34-39) includes a guitar part and a bass part. The guitar part has a treble clef and a key signature of one sharp. The bass part has a bass clef and the same key signature. Chords are indicated below the bass staff: Em (measures 34 and 38), and B7 (measure 35). The instruction 'vib. Dd.' is written above the bass staff in measure 35. A dynamic marking of *f* is placed below the bass staff in measure 38.

4 **La Bocina**

B7 Em Frullato B7 Em

40 Frullato

40 Frullato

47 4ta Em G 5ta Em Em B7

1. 5ta 2.

The image shows a musical score for a piece titled "La Bocina". It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 4 and ends at measure 46. The second system starts at measure 47 and ends at measure 52. Chord symbols are placed above the staves: B7, Em, B7, Em in the first system; and 4ta, Em, G, 5ta, Em, Em, B7 in the second system. The word "Frullato" is written above the first two staves in the first system and above the first staff in the second system. Measure numbers 4, 40, and 47 are indicated at the beginning of their respective staves. A first and second ending bracket is shown above the first staff in the second system, with "1. 5ta" and "2." written below it.

La Bocina 5

Em C Bm

55 vib. Dd.

55 vib. Dd.

62 C Em Frullato

62 Frullato

62 Frullato

Frullato

Em G C B7 Em Em

ta-ro con mi aum-te yazgo en ti en tu pol-vo - pa-sio - na-do con mi

sa-do.

Vasija de barro

clavante

*Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados,
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.*

*Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años,
vivid a flor de tiempo
amores y desengaños.*

*Arcilla cocida y dura,
alma de verdes collados,
barro y sangre de mis hombres,
sol de mis antepasados.*

*De tí nací y a tí vuelvo,
arcilla, vaso de barro,
con mi muerte yazgo en tí,
en tu polvo apasionado.*

58 Archivo Sonoro

Score

Vasija de barro

Danzante

Benitez y Valencia

Galo Pacheco

The musical score is written for a four-part ensemble in 8/8 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system consists of four staves: the top staff has a treble clef and a *g^{ra}* dynamic marking, with a *Bm* chord indicated above the first measure; the second and third staves are empty; the bottom staff has a bass clef and a *mf* dynamic marking. The second system also has four staves. The top staff has a treble clef and includes a *Frullato* marking, a *Em* chord, and a first ending bracket labeled '1.'. The second staff has a treble clef and a *Frullato* marking. The third staff has a bass clef and a *Frullato* marking. The bottom staff has a bass clef and a *Frullato* marking, with a *f* dynamic marking at the end of the system.

©2023

2 Vasija de barro

The musical score is arranged in four systems. The first system (measures 1-14) features a melody in the upper voice with a first ending bracket and a second ending bracket. The second system (measures 15-18) includes a key signature change to one sharp (F#) and contains performance instructions: 'Em' (E minor), 'G', 'B7', and 'Em' above the staff; 'Vib. Sik' (Vibrato Siciliano) and 'Frullato' (Trill) below the staff. The third system (measures 19-22) continues the melodic line with 'Vib. Sik' and 'Frullato' markings. The fourth system (measures 23-26) features a rhythmic accompaniment in the lower voice, marked with a forte dynamic (*ff*).

Vasija de barro 3

The musical score is written for guitar and bass. It consists of two systems of staves. The first system (measures 19-22) features a guitar part with two first endings and a bass part with a driving eighth-note pattern. Chords are Em, G, G, and B7. Dynamics include *f*. The second system (measures 23-26) features a guitar part with two first endings and a bass part with a similar eighth-note pattern. Chords are Em, Em, Em, and C. Dynamics include *p* and *f*.

4 Vasija de barro

The musical score is for the piece 'Vasija de barro' and is arranged for guitar, vibraphone, and conga. It consists of four systems of staves. The first system (measures 28-31) features a guitar melody with a first and second ending, and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The second system (measures 32-35) includes a guitar melody with a first and second ending, a vibraphone part with notes and vibrato markings ('Vib. Sik'), and a conga part with notes and a 'Frullato' (roll) marking. The guitar part in the second system includes chord markings: G, G, B7, Em, and Em. The conga part in the second system includes a dynamic marking 'f' (forte) at the beginning. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Vasija de barro 5

The musical score is written for guitar and voice. It consists of two systems of four staves each. The first system (measures 37-40) features a vocal line in the top staff and a guitar line in the bottom staff. The guitar part includes a melodic line and a bass line with a complex rhythmic pattern. The second system (measures 41-44) continues the vocal and guitar parts. The score includes guitar chords (Em, G, B7) and first/second endings. A dynamic marking of *ff* is present above the guitar part in measure 41. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

6 Vasija de barro

The image shows a musical score for a piece titled "Vasija de barro". The score is written for guitar and consists of two systems of four staves each. The first system starts at measure 46 and includes a first ending bracket with a second ending. The second system starts at measure 51. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and chord indications like *Em*. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Autor



Elaborado Por

Fecha: 29-09-2023

Nombre: Galo Hernán Pacheco Astudillo

Revisado por

Fecha: 29-09-2023

Nombre: Mgst. Jorge Ortega

Nombre: Dr. Calos Hernández

Aprobado por

Fecha: 29-09-2023

Nombre: Sandra Patricia Fernández Vizcano