

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Maestría en Composición Musical y Artes Sonoras

Wayra

Quinteto de vientos de estilo nacionalista académico ecuatoriano

Previo la obtención del título de:

Máster en Composición Musical y Artes Sonoras

Autor:

Darío Fernando Rodríguez Maldonado

Opción de titulación:

Investigación en artes. Composición musical.

GUAYAQUIL - ECUADOR

2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Darío Fernando Rodríguez Maldonado, declaro que el desarrollo del presente trabajo es de mi exclusiva autoría y que además, ha sido elaborada para la obtención de la Maestría en Composición y Artes Sonoras. También declaro conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Nombre del Tutor

Mgs. Seongmi Kim

Nombre de miembro del tribunal

Dr. Rafael Guzmán

Nombre de miembro del tribunal

Dr. Ernest Mora

Agradecimientos

Agradezco a Dios por darme la oportunidad de seguir creciendo tanto personalmente como académicamente con vida y salud. A mi maestra y tutora Seongmi Kim, quién me ha guiado y brindado cuantiosos conocimientos bajo su tutela. Al coordinador de la carrera en Composición Musical y Artes Sonoras, Dr. Rafael Guzmán, quien nos ha brindado valiosos conocimientos y ha apoyado durante todo el camino de la maestría y, a todos mis profesores, amigos y compañeros que he tenido la oportunidad de compartir grandes experiencias durante este maravilloso camino académico.

Dedicatoria

A mis padres: Marcelo Rodríguez y Norma Maldonado, quienes han sido mi guía y apoyo incondicional. A mi hermano Adrián Rodríguez, con quien he crecido y compartido grandes experiencias personales y musicales. A mi familia, quienes han estado pendientes de mi carrera artística, apoyándome desde el público.

Resumen

La presente investigación se marca como objetivo componer un quinteto de vientos de estilo nacionalista académico por lo que incluye géneros musicales ecuatorianos dentro de sus movimientos. Este proyecto parte de la necesidad de realizar nuevas obras de este estilo ya que se han realizado muy pocas y en especial para este ensamble en la cual la producción de música ha sido muy discreta.

Wayra es una obra que consigue una hibridación entre la música académica occidental y varios géneros ecuatorianos, y está dividida en tres movimientos. El primer movimiento tiene forma sonata, es de tempo rápido y tiene aires de yumbo; el segundo movimiento es un pasillo y tiene una forma bipartita, la primera parte es de tempo tranquilo y la segunda es de tempo ligero, y el tercer movimiento es un sanjuanito en forma rondó.

Para la elaboración del proyecto se usaron distintas metodologías, entre ellas, la investigación artística desde la etnomusicología y se realizó una breve investigación de los géneros musicales ecuatorianos usados en la obra. Además, se aborda la auto-etnografía para la descripción de la obra a componer, usando el método cualitativo. También, se realizó una investigación documental de diversas fuentes que respaldan la investigación y se trabajó aspectos muy importantes como la orquestación, la armonización y el lenguaje propio que se buscó para obtener el resultado final esperado, realizando una hibridación sonora entre la música académica occidental y la música popular ecuatoriana.

Finalmente, se puede concluir que la obra continúa con la corriente del nacionalismo académico ecuatoriano, pero con una identidad sonora personal, misma que describe musicalmente, cómo suena un quinteto de vientos europeo en los Andes.

Palabras clave: Quinteto de vientos, música académica nacionalista ecuatoriana, géneros ecuatorianos, *yumbo*, pasillo, sanjuanito.

Abstract

The present work has as a main purpose to compose a woodwind quintet with an academic nationalist style, reason why incorporates Ecuadorian musical genres within its movements. This project starts from the necessity of making new works of this style given just a few has been made in this way, especially with this type of ensemble in which the production of the music has been very cautious.

Wayra is a work that achieves a hybridization between the academical western music and several Ecuadorian genres. It is dived in 3 movements; the first movement has a sonata shape with a fast temp with a sense of yumbo; the second movement is pasillo which has a bipartite, the first part has a quiet tempo and in the second part the temp becomes more light; and the third movement is a sanjuanino in the shape of rondo.

To make this project it was use different methodologies of work. One of them was the artistic investigation which begins on the ethnomusicology. It was done over a quick investigation of the different musical Ecuadorian genres used on this work. It also has an approach from the auto-ethnography using a qualitative method. Additional, it was made a documental investigation from different sources that validate the investigation. Works as the: orquestation, harmonization and own language was found to get the final expected result, result of a soundtrack hybradation between the academic western music and the popular Ecuadorian music.

To conclude, we can say that the work follows the academic Ecuadorian nationalism ideology, but with and personal identity touch, which would be musical described as an European quintet of the winds in the Andes.

Keywords: *woodwind quintet, academic nationalist style, ecuadorian musical genres, yumbo, pasillo, sanjuanito.*

Índice

Introducción	13
Capítulo I: Antecedentes	14
1.1. El nacionalismo musical en el Ecuador	14
1.2. Quinteto de vientos	15
1.3. Antecedentes artísticos	16
1.4. Géneros musicales ecuatorianos presentes en la obra	20
1.4.1. Yumbo	20
1.4.2. Pasillo	21
1.4.3. Sanjuanito.....	22
Capítulo II: Metodología	23
Capítulo III: Análisis y reflexión de la obra	24
3.1. Primer Movimiento: Lento – Moderato (yumbo)	25
3.1.1. Introducción	26
3.1.2. Exposición.....	27
3.1.3. Desarrollo.....	29
3.1.4. Re exposición	29
3.1.5. Coda	30
3.2. Segundo movimiento: Tranquilo - Ligero (pasillo)	31
3.2.1. Parte A.....	31
3.2.2. Parte B.....	33
3.2.3. Parte C.....	35
3.2.4. Coda	35
3.3. Tercer movimiento: Rondó con fuerza (sanjuanito)	36
3.3.1. Estribillo 1	37
3.3.2. Parte B.....	38
3.3.3. Estribillo 2.....	40
3.3.4. Parte C.....	41
3.3.5. Estribillo 3.....	43
3.3.6. Coda	44

Programa	46
Conclusiones	47
Recomendaciones	48
Bibliografía	49
Anexos: Partitura	51

Índice de figuras

Figura 1. Quinteto para instrumentos de aliento, Luis Humberto Salgado.	17
Figura 1.1. Cuarteto para el fin de los tiempos.....	18
Figura 1.2. Cinco miniaturas, Gerardo Guevara.....	19
Figura 1.3. Motivo rítmico del yumbo.	21
Figura 1.4. Escala pentatónica.....	21
Figura 1.5. Fórmulas rítmicas con las que se acompañan al pasillo.....	22
Figura 1.6. Motivo rítmico del Sanjuanito.	22
Figura 3. Plan gráfico estructural de la obra.....	24
Figura 3.1. Introducción del primer movimiento	26
Figura 3.1.1. Escala de la melodía de la introducción.....	26
Figura 3.1.2. Tema A de la exposición, partitura transpuesta.	27
Figura 3.1.3. Escala del tema A.....	27
Figura 3.1.4. Tema B de la exposición, partitura transpuesta.	28
Figura 3.1.5. Modo II de transposición limitada	28
Figura 3.1.6. Motivo de A del desarrollo.	29
Figura 3.1.7. Motivo de B del desarrollo.....	29
Figura 3.1.8. Re exposición del tema A.	29
Figura 3.1.9. Re exposición del tema B.....	30
Figura 3.2. Primera transposición del modo II.	30
Figura 3.2.1. Coda del primer movimiento.	30
Figura 3.2.2. Motivo de acompañamiento del pasillo.	32
Figura 3.2.3. Melodía de la parte A.....	32
Figura 3.2.4. Fragmento del tema A, armonización desde la melodía. (Partitura en do).	32

Figura 3.2.5. Grupo 1 sobre círculo de 5tas.	33
Figura 3.2.6. Grupo 2 sobre el círculo de 5tas.....	34
Figura 3.2.7. Melodía de la parte B. (Partitura en do).....	34
Figura 3.2.8. Parte C. (Partitura transpuesta).	35
Figura 3.2.9. Coda. (Partitura transpuesta).....	36
Figura 3.3. Motivo del acompañamiento.....	37
Figura 3.3.1. Modo pentatónico menor de do sostenido.	37
Figura 3.3.2. Motivo 1 del estribillo.....	38
Figura 3.3.3. Motivo 2 del estribillo.....	38
Figura 3.3.4. Motivo del acompañamiento de la parte B, (partitura transpuesta).	39
Figura 3.3.5. Modo mixolidio de do.....	39
Figura 3.3.6. Melodía de la parte B.	39
Figura 3.3.7. Motivo 1 del estribillo 2.....	40
Figura 3.3.8. Motivo 2 del estribillo 2.....	40
Figura 3.3.9. Hexatónica de do sostenido.....	41
Figura 3.4. Hexatónica de do.....	41
Figura 3.4.1. Motivos de la melodía, parte C.	41
Figura 3.4.2. Desarrollo del motivo de la melodía en mixolidio.....	42
Figura 3.4.3. Clímax, parte C.	42
Figura 3.4.4. Motivo 1 del estribillo 3 (partitura transpuesta).....	43
Figura 3.4.5. Motivo 2 del estribillo 3 (partitura transpuesta).....	43
Figura 3.4.6. Secuencia ascendente de coda (partitura transpuesta).	44
Figura 3.4.7. Modo de secuencia ascendente de la coda.	44
Figura 3.4.8. Secuencia descendente de coda.....	45

Figura 3.4.9. Escala de secuencia descendente de la coda. 45

Figura 3.5. Motivo y acorde final de la obra. 45

Índice de tablas

Tabla 1. Estructura formal del primer movimiento. 25

Tabla 2. Estructura formal del segundo movimiento. 31

Tabla 3. Estructura formal del tercer movimiento..... 37

Introducción

La composición de obras musicales de estilo académico nacionalista en el Ecuador, ha sido de vital importancia para el desarrollo de nuestra música y nuestra identidad, por lo que el presente trabajo no es la excepción, al tomar como punto de partida la elaboración de un quinteto de vientos de dicho estilo, en el cual se realiza una valoración de identidad sonora en un contexto de territorialidad y/o nacionalismo, con la inclusión de géneros indígenas y mestizos del Ecuador, en conjunto o hibridación con la música académica occidental.

Wayra busca continuar con el nacionalismo académico ecuatoriano, incluyendo distintos lenguajes, técnicas e influencias que coexistan en un solo discurso musical y que además, mantenga la esencia de la música ecuatoriana y sus géneros musicales. Para ello, se plantea conocer varios géneros ecuatorianos como, el yumbo, el pasillo y el sanjuanito, incluir dichos géneros en el sistema de pensamiento musical occidental en conjunto con varias técnicas, estilos y formas musicales como, la forma sonata y la forma rondó. Realizar una hibridación sonora entre dichos lenguajes, sin perder la esencia de los géneros populares ecuatorianos. De este modo, se buscará alcanzar una obra que mantenga vivo el nacionalismo académico musical, pero con su propia identidad y esencia sonora, misma que estará condicionada por el pensamiento, influencias, cultura y condición social del compositor.

El presente estudio consta de tres partes principales, el primer capítulo trata el nacionalismo musical en el Ecuador, el quinteto de vientos y las obras de compositores ecuatorianos que han escrito para este formato, además, se hace una breve descripción de obras de compositores que influyen en la presente tesis, y géneros musicales ecuatorianos usados para la elaboración de la composición. El segundo capítulo trata sobre la metodología que se llevó a cabo para la investigación y elaboración de la misma. El tercer y último capítulo trata los resultados de la composición, llevando a cabo un análisis profundo de cada movimiento de la obra.

Capítulo I: Antecedentes

Al existir muy pocas obras nuevas de música académica nacionalista, es deber de las nuevas generaciones de compositores, mantener con la producción de obras que continúen con este estilo que ha sido muy importante en la historia de la música ecuatoriana. *Wayra* hace esta propuesta de continuar con esta corriente pero con una sonoridad propia e incluyendo algunos géneros ecuatorianos como el *yumbo*, el pasillo y el sanjuanito, los cuales son la esencia principal de la obra.

La mayoría de obras escritas para quinteto de vientos, han sido parte del repertorio universal de la música de cámara compuesta con lenguajes diversos, sin embargo, existen muy pocas obras de estilo nacionalista ecuatoriano escritas para este ensamble, por lo que es idóneo acercar más la música ecuatoriana al quinteto de vientos en conjunto con las formas, técnicas y lenguajes de la música académica occidental para lograr una coexistencia con los géneros ecuatorianos y su sonoridad particular que estos poseen.

1.1. El nacionalismo musical en el Ecuador

Con la influencia de los conocimientos adquiridos en el Conservatorio Nacional de Música, los compositores ecuatorianos de las últimas décadas del siglo XIX, concluyeron que en el Ecuador era necesario la aparición de una tendencia hacia el nacionalismo musical, tomando como referencia a la Europa del siglo XIX, época en la cual los compositores academizaron la música popular de sus países utilizando los estilos, tendencias y técnicas de composición de aquella época para llevarlas a los teatros de gran parte del mundo.¹

A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, finalmente apareció el nacionalismo musical de la mano del indigenismo pictórico, el cual expresaba un contenido bastante crítico hacia la colonización española, describiendo las injusticias sociales hacia los indígenas de aquella época, acontecimientos que a posteriori fueron plasmados en obras artísticas de

¹ Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo 1* (Quito: Conmúsica, 2002), 66.

autores como, Guayasamin (1919-1999) y Kingman (1913-1997), en la música con Segundo Luis Moreno (1882-1972), Pedro Travesari (1874-1956), Francisco Salgado (1880-1970) y en la literatura con Jorge Icaza (1906-1956) de la mano del grupo de Guayaquil.²

Bajo la tutela del compositor italiano Domingo Brescia quien había asumido el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música en 1904, los compositores Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado, fueron motivados por Brescia a investigar y analizar la música autóctona de las diferentes culturas de la serranía ecuatoriana para incorporar de los distintos géneros musicales en sus composiciones académicas, de esta manera surge la música académica ecuatoriana y la música nacional que años más tarde se fueron desarrollando con las siguientes generaciones de compositores ecuatorianos.³

Es evidente que la música ecuatoriana ha sufrido muchos cambios e influencias socio culturales que han sido determinantes para su desarrollo estético, esto ha dado lugar a que se desarrollaran diversos tipos de estilos en la música académica ecuatoriana por un lado, unos que mantienen sus raíces y por otro lado, las que van aportando nuevas innovaciones con el pasar del tiempo, gracias al punto de vista subjetivo de cada compositor y dependiendo de su cultura, religión, raza y condición social.

1.2. Quinteto de vientos

El quinteto de vientos es un ensamble de cámara compuesto por instrumentos de viento madera consolidado en la música académica occidental, como lo es el cuarteto de cuerdas. Su origen proviene de los ensambles instrumentales que se desarrollaron entre los años 1760 y 1830 aproximadamente, conocidos como *harmonies*, los cuales tocaban música de fondo en las fiestas y reuniones de amigos.⁴ La primera obra escrita para quinteto de

² Ketty Wong, *Luis Humberto Salgado un Quijote de la música* (Quito: Pedro Jorge Vera, CCE, 2004), 35.

³ Wong, *Luis Humberto Salgado un Quijote de la música*, 37.

⁴ Daniel Ortuño Gelardo et al., «Quinteto de viento Clásico: Recorrido por sus orígenes, repertorio y evolución» (proyecto final de carrera, Escuela Superior de Música de Catalunya, 2015), 10, <http://hdl.handle.net/2072/252290>.

vientos se le atribuye a Franz Antón Rosetti (1750-1792), quien utilizó cinco instrumentos de viento solistas en un formato de flauta, oboe, clarinete, corno inglés y fagot.⁵

En cuanto a la instrumentación actual del quinteto de vientos, además de estar incluidos, la flauta, el oboe, el clarinete en si bemol y el fagot, pertenecientes a la familia de instrumentos de viento madera, está también incluido el corno francés en fa, el cual es un instrumento de viento metal que al tener un sonido más dulce que otros instrumentos similares y su calidad tímbrica aterciopelada, puede proporcionar un acompañamiento maravilloso a cualquier otro instrumento y mezclar su timbre tanto con instrumentos de viento metal, como de viento madera.⁶ Dicho formato no apareció sino hasta que el compositor *Giuseppe María Cambini* (1746-1813), escribiera en París el primer quinteto de vientos que incluyó al corno francés en dicho ensamble, sustituyendo así al corno inglés, por lo que de esta manera se estandarizó el formato como lo conocemos actualmente.⁷

En el Ecuador se han escrito muy pocas obras para este ensamble; entre los compositores que han escrito para quinteto de vientos podemos mencionar a Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, Diego Luzuriaga, Marcelo Ruano, Fernando Avendaño y Jorge Oviedo.⁸

1.3. Antecedentes artísticos

Una de la más grandes influencias que ha tenido la presente investigación ha sido el «Quinteto para instrumentos de Aliento»⁹ de Luis Humberto Salgado escrito en 1958 (figura

⁵ Paulo César Morocho Guamo, «Evolución de la música de cámara en Ecuador en el formato de quinteto de vientos maderas durante el siglo XX» (tesis de maestría, Universidad de Cuenca, 2014), 14, <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/21095>.

⁶ Samuel Adler, *El estudio de la Orquestación* (Madrid: IDEA BOOKS, SA, 2006), 312.

⁷ Morocho, «Evolución de la música de cámara en Ecuador en el formato de quinteto de vientos maderas durante el siglo XX», 14.

⁸ Diego Uyana, 21 de septiembre de 2021 (11:30), «Obras para Vientos Madera de Compositores Ecuatorianos», *Blog de Word Press*, 6 de abril de 2016, <https://vientomaderaecuador.wordpress.com/2016/04/06/obras-para-vientos-madera-de-compositores-ecuatorianos/>.

⁹ Luis Humberto Salgado, «Quinteto para instrumentos de aliento», audio publicado en Quito, 6 de julio de 2019, audio en You Tube. 15:09, acceso el 26 de abril del 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=hKJ1g3MVvow>.

1), el cual tiene un lenguaje atonal con procesos seriales de vanguardia de la música contemporánea del siglo XX. A pesar de que sus movimientos no llevan un género ecuatoriano en específico, en el tratamiento de la melodía se sienten estéticas nacionalistas y el uso del sanjuanito como parte de su propio lenguaje compositivo.

Figura 1. Quinteto para instrumentos de aliento, Luis Humberto Salgado.

Fuente: Morocho, «Evolución de la música de cámara en Ecuador en el formato de quinteto de vientos maderas durante el siglo XX», 103.

Luis Humberto Salgado (1903-1977), al ser el mayor representante de la música académica ecuatoriana y uno de los compositores del nacionalismo musical, ha influenciado a la mayoría de los compositores posteriores a él. «Su pensamiento musical muestra influencias claras del modernismo Europeo y de la música vernácula de la serranía ecuatoriana, con las cuales propone una hibridación entre dicotomías extremas tales como: dodecafonismo y pentafonía; neodiatonismo y atonalismo».¹⁰

¹⁰ Wong, *Luis Humberto Salgado un Quijote de la música*, 38.

Sin duda que la música de Salgado es muy elaborada, ecléctica y sobre todo nacionalista, con lo cual, determinó su propio lenguaje. Wong menciona una cita de Salgado en la cual aclara que el compositor «pensaba que el neodiatonismo se adaptaba fácilmente a la música aborigen, mientras que el cromatismo la difuminaba».¹¹

El compositor francés *Olivier Messiaen* quién con su pasión por el lenguaje de los pájaros, su escucha nueva de la naturaleza y la aplicación de modos de transposición limitada en sus obras,¹² tales como el «Cuarteto para el fin de los tiempos, 1941»,¹³ (figura 1.1), ha influido especialmente en el primer movimiento de *Wayra*, ya que se evidencia el uso del segundo modo de transposición limitada de *Messiaen*.

Figura 1.1. Cuarteto para el fin de los tiempos.

Fuente: Slideshare 29 de ene de 2011, <https://es.slideshare.net/joansoco/messiaen-cuarteto-para-el-fin-de-los-tiempospartitura>.

¹¹ Wong, *Luis Humberto Salgado un Quijote de la música*, 38.

¹² Francisco Ramos, *La música del siglo XX: Una guía completa*. (Madrid: Turner Música, 2013), 129.

¹³ Olivier Messiaen, «Cuarteto para el fin de los tiempos», vídeo publicado el 2006, video en Spotify, 1:02, acceso el 5 de octubre de 2020, https://open.spotify.com/album/0FrV0kLy2m7lAFwb7drp2?si=boTylZobQmY1vr2CKZjZCw&utm_source=copy-link&dl_branch=1.

También, las «Cinco Miniaturas para quinteto de vientos (Panecillo, Pichincha, La Compañía, Avenida Veinticuatro de Mayo, Quito Norte, 1973)»¹⁴ del compositor Gerardo Guevara (figura 1.2), ha influido en *Wayra*, en especial el lenguaje vanguardista y nacionalista de Guevara que sin duda, ha sido de gran influencia para varios compositores de esta línea de composición. Gerardo Guevara (1930), ha sido uno de los más grandes compositores ecuatorianos del nacionalismo musical contemporáneo, su vasta producción de obras académicas nacionalistas han sido muy representativas del estilo y reconocidas por el público. En relación a la estética de Guevara, Campos menciona:

La estética musical de Guevara se fundamenta esencialmente en la utilización del sistema de pensamiento modal, con un uso complejo de los planos melódicos basados en intervalos de quintas, acompañados de un sistema armónico de superposición de cuartas, la denominada armonía quartal que se autoengendra del sistema de pensamiento modal y, específicamente, de la pentafonía.¹⁵

Figura 1.2. Cinco miniaturas, Gerardo Guevara.

UNIVERSIDAD DE CUENCA

Cinco Miniaturas
I. 24 de Mayo
Gerardo Guevara

Fuente: Morocho, «Evolución de la música de cámara en Ecuador en el formato de quinteto de vientos maderas durante el siglo XX», 145.

¹⁴ Gerardo Guevara, «Cinco miniaturas», video en YouTube, 03:27, acceso el 15 de febrero de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=7wBhRuyv4BQ&list=RD7wBhRuyv4BQ&start_radio=1.

¹⁵ Jorge Eduardo Campos Serrano, «El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. un análisis de la obra fiesta para piano», *antec: revista peruana de investigación musical* (2019): 47

En cuanto a otras influencias podemos mencionar la obra *Hang Gliding*¹⁶, de la compositora norteamericana *Maria Schneider* (1960), de la cual se recoge técnicas como *driven harmony from the melody* para el segundo movimiento de *Wayra*. También se puede mencionar a la «Rapsodia Ecuatoriana para piano y orquesta»¹⁷, escrita en el 2015 por el autor de la presente investigación, la cual presenta influencias estéticas del impresionismo, del concierto para mano izquierda de Ravel, del nacionalismo ecuatoriano de Guevara en especial con el uso de la armonía de cuartas y la pentafonía muy característica de la música popular ecuatoriana. Finalmente, el yumbo «*Sinchiku*» para quinteto de vientos, también escrita por el autor de la presente tesis en el año 2017, es una obra corta de estilo nacionalista, de lenguaje tonal que combina la música académica occidental con el género ecuatoriano *yumbo*.

1.4. Géneros musicales ecuatorianos presentes en la obra

1.4.1. Yumbo

El *yumbo* es una danza indígena que tiene origen prehispánico y se localiza en la región oriental del Ecuador, con el pasar de los años este género ha sufrido un mestizaje tanto en su uso de carácter ritual y en festividades, como en su desarrollo musical.¹⁸ Guerrero menciona que «el término *yumbo* proviene de la lengua quichua y según algunos entendidos significa brujo».¹⁹ En relación a su antigua ejecución Segundo Luis Moreno menciona:

Para el baile de los *yumbos*, se reúnen en cada parcialidad varios indígenas con un rondador pequeño, llevando suspendido del dedo meñique de la mano

¹⁶ Maria Schneider, «Hang Gliding», vídeo publicado en 2014, vídeo en YouTube, 7:08, acceso el 15 de septiembre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=ZXlaXbI0Egq>.

¹⁷ Darío Rodríguez, «Rapsodia Ecuatoriana No.1», vídeo publicado en 2018, vídeo en YouTube, 08:04, acceso el 7 mayo de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=CXA_xYyzcnI.

¹⁸ Pablo Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo 2* (Quito: Conmúsica, 2005), 1473.

¹⁹ Guerrero, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Tomo 2*, 1473.

izquierda un tamborino chico que es golpeado con la mano derecha, mientras en la otra mano, mantienen el rondador con el que ejecutan al unísono el *yumbo*.²⁰

El *yumbo* está en compás binario compuesto 6/8 y su motivo rítmico presenta una figura corta seguida de una larga (figura 1.3), a esto se lo denomina como yámbico además, su melodía está compuesta con la escala pentatónica (figura 1.4).

Figura 1.3. Motivo rítmico del yumbo.



Figura 1.4. Escala pentatónica.



1.4.2. Pasillo

El pasillo es un género musical mestizo originario de la parte norte de Sudamérica, está en compás ternario simple 3/4 y se deriva del vals europeo, casi siempre está en tonalidad menor aunque puede haber excepciones, su melodía normalmente es diatónica aunque en ocasiones cromática, su patrón rítmico consta de dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra (Figura 1.5).²¹ En relación al origen del pasillo Wong afirma:

El pasillo fue introducido al actual territorio ecuatoriano desde Colombia y Venezuela con las guerras de la independencia, pero pronto adquirió

²⁰ Segundo Moreno, *La música en la provincia de Imbabura: Apuntes para la historia de la música en el Ecuador* (1923): 32, citado en Segundo Moreno, *La Música en el Ecuador* (Quito, Porvenir, 1996), 23.

²¹ Ketty Wong, *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador* (Quito: Casa de la cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013), 77.

características locales al ser influenciado por las músicas autóctonas del país, como el sanjuanito y el yaraví.²²

Figura 1.5. Fórmulas rítmicas con las que se acompañan al pasillo.



Fuente: Guerrero 2005, 1091.

1.4.3. Sanjuanito

El sanjuanito es un género musical indígena y mestizo de la serranía ecuatoriana y es uno de los géneros más populares de nuestro país junto con el pasillo. Según Godoy «su origen como danza ceremonial indígena posiblemente está en la antigua celebración del Inti Raymi».²³ El sanjuanito está en compás binario simple 2/4 y su patrón rítmico es de dos negras seguido de dos corcheas y una negra (figura 1.6), existen sanjuanitos indígenas y mestizos en los cuales su melodía está compuesta por una escala pentatónica anhemitónica menor (figura 1.4), en el caso del sanjuanito indígena y en escala diatónica en el mestizo.²⁴

Figura 1.6. Motivo rítmico del Sanjuanito.



²² Wong, *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*, 77.

²³ Mario Godoy, *Breve Historia de la Música del Ecuador* (Quito: Editorial Ecuador, 2005), 181.

²⁴ Godoy, *Breve Historia de la Música del Ecuador*, 181.

Capítulo II: Metodología

Población: Músicos instrumentistas de vientos madera. Muestra: Compositores académicos nacionalistas que representan el estilo de composición.

Para la elaboración del proyecto se usarán distintas metodologías, entre ellas la investigación artística desde la etnomusicología. También se investigarán diversos géneros musicales étnicos de la serranía ecuatoriana tales como: el yumbo, el sanjuanito y el pasillo, géneros que abordará la obra en su desarrollo. Además, se realizó una investigación documental para que el proyecto tenga un respaldo bibliográfico y a su vez, este sea más profundo y claro.

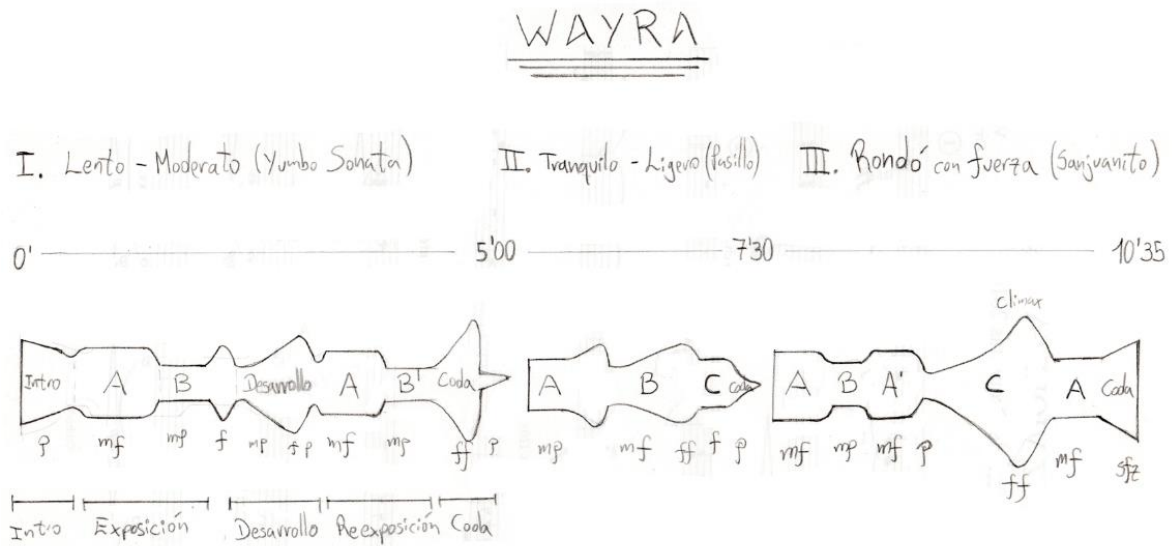
En el proceso de la elaboración de la composición se trabajó aspectos muy importantes como la orquestación, la armonización y el lenguaje propio que se buscó para obtener el resultado final requerido, realizando una hibridación sonora entre la música académica occidental y la música popular ecuatoriana. Finalmente, se abordó la auto-etnografía para la descripción de la obra a componer, usando el método cualitativo.

Capítulo III: Análisis y reflexión de la obra

Wayra en *kichua* y que en español significa viento, representa el aire que respiramos y nos brinda el oxígeno para vivir además, nos trae nuevos augurios y nuevas energías. La obra justamente hace referencia al sonido del viento en los andes y hace una descripción sonora de los paisajes andinos. La composición está dividida en tres movimientos contrastantes, el primer movimiento de tempo lento - moderato, tiene aires del género ecuatoriano *yumbo* y su estructura formal es la sonata, el segundo movimiento es un pasillo de tempo tranquilo-ligero y tiene forma ternaria y el tercer movimiento es un sanjuanito con forma rondó de tempo rápido y enérgico (Figura 3).

- I. Lento – Moderato (*yumbo*), forma sonata.
- II. Tranquilo - Ligero (*pasillo*), forma tripartita.
- III. Rondó con fuerza (*sanjuanito*), forma rondó.

Figura 3. Plan gráfico estructural de la obra.



La obra tiene varias influencias desde el clasicismo con el uso de formas clásicas, el romanticismo y posromanticismo, el nacionalismo académico ecuatoriano, hasta la música

contemporánea occidental y popular contemporánea norteamericana. En cuanto al lenguaje de la obra se puede decir que no es tonal ya que en su mayoría no presenta funciones ni cadencias tonales, sin embargo se evidencia un manejo de tensión y distensión muy discreto y mantiene consonancia con el uso de acordes por terceras además de una armonía cuartal que proviene de la escala pentatónica muy presente en las melodías de varios de sus temas durante la obra.

3.1. Primer Movimiento: Lento – Moderato (yumbo)

El primer movimiento de esta obra tiene como característica fundamental la inclusión del género indígena *yumbo* que tiene un carácter guerrero, además, la estructura formal de este movimiento tiene forma sonata (tabla 1). Presenta una pequeña introducción en tempo lento, para dar paso a la exposición de dos temas contrastantes en tempo moderato, el primer tema usa un lenguaje pentafónico mientras que el segundo tema es modal con influencias de *Messiaen*, ya que se evidencia la utilización del segundo modo de transposición limitada además, describe el sonido de los pájaros en los andes. Más adelante, continúa el desarrollo de la sonata en el cual se evidencia el uso de motivos que presentan material de los dos temas antes expuestos, mismos que se van desarrollando durante esta sección. Finalmente, se presenta la re exposición en la cual reaparece el tema A exactamente igual pero en el corno, el tema B reaparece en la primera transposición del modo para culminar con la coda.

Tabla 1. Estructura formal del primer movimiento.

Forma Sonata	Introducción	Exposición (Tema A y B)	Desarrollo	Re exposición	Coda
Compás	1 – 8 (8 compases)	Tema A 9-40 Tema B 40-69 (61 compases)	70 – 104 (35 compases)	105-157 (53 compases)	158-167 (10 compases)

3.1.1. Introducción

Esta pequeña introducción tiene una duración de 8 compases, está en compás de 3/4 y es de *tempo* lento. Durante estos primeros compases de introducción la obra nos lleva a un mundo pentafónico y wagneriano acompañado de una armonía cromática de sextas aumentadas consecutivas, como observamos en (figura 3.1). La armonía tiene pasajes cromáticos en el tercer y cuarto compás A 6+fr, Ab 6+fr para resolver en sol menor.

Figura 3.1. Introducción del primer movimiento.

Score transpuesto

Lento G6+Fr. B6+Fr. A6+Fr. A6+Fr. Gm D6+Fr. B6+Fr. Gm (pentatónico)

Flute *mf*

Oboe *p* *mf*

Clarinet in B \flat *p*

Horn in F *p* *pp* *p*

Bassoon *p* *pp* *p*

Como observamos la armonía tiene pasajes cromáticos en el tercer y cuarto compás A 6+fr, Ab 6+fr para resolver en sol menor.

La melodía presenta una escala pentatónica ampliada menor de sol (figura 3.1.1), en la cual esta añadida la nota *blue* do# y las notas cromáticas mi y fa# que funcionan como bordadura y nota de paso respectivamente, para darle un color cromático a la melodía.

Figura 3.1.1. Escala de la melodía de la introducción.

3.1.2. Exposición

En esta parte se exponen los dos temas principales a desarrollar y tiene una extensión de 61 compases, empieza con un cambio de tiempo y de compás (6/8, moderato negra con punto=100) con el fin de introducir el género *yumbo*, por lo que en los primeros seis compases posteriores a este cambio, aparece una pequeña preparación al primer tema con variaciones rítmicas del *yumbo*.

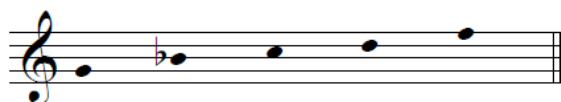
Tema A (figura 3.1.2): este tema se presenta en el compás 15 en el clarinete además, está compuesto con la escala pentatónica menor de sol (figura 3.1.3), por lo que tiene un carácter muy autóctono propio del *yumbo* y se desarrollará durante los compases 9 al 40.

Figura 3.1.2. Tema A de la exposición, partitura transpuesta.



The image shows a musical score for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The score is in 6/8 time and features a variety of dynamics including *mp*, *mf*, *p*, *pp*, and *f*. The Clarinet in Bb staff is highlighted with an orange box, indicating its primary role in the exposition of Tema A. The music consists of melodic lines with some rhythmic patterns and rests.

Figura 3.1.3. Escala del tema A.



The image shows a single line of musical notation in treble clef, representing the pentatonic minor scale of G (Sol). The notes are G4, A4, Bb4, C5, and D5, followed by a double bar line.

Tema B (figura 3.1.4): Este tema está antecedido de un puente de 5 compases y se presenta en el compás 42 con el oboe, tiene una sonoridad modal y está compuesto con el segundo modo de transposición limitada de *Messiaen* (figura 3.1.5). Los modos de

transposición limitada son grupos de notas que se generan a partir de secuencias de intervallos en los cuales la última nota de cada modo será la primera del siguiente modo por lo que solo se podrá transponer un número limitado de veces.²⁵ Como menciona Tomás, «el modo II, dividido en cuatro grupos de tres notas cada uno, se genera por intervallos de segunda menor y mayor, dando origen a escalas octofónicas con posibilidad de tres transposiciones».²⁶ Armónicamente no se encuentran funciones tonales pero la melodía está acompañada de un pedal continuo que mantiene el corno y el fagot en intervallos de terceras mayores utilizando las notas del modo.

Figura 3.1.4. Tema B de la exposición, partitura transpuesta.

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The score is divided into two sections: 'Punto' and 'Tema B'. The Flute part starts with a fortissimo (f) dynamic and transitions to mezzo-piano (mp). The Oboe part in 'Tema B' is highlighted with an orange box and features a mezzo-forte (mf) dynamic. The Clarinet in Bb part starts with mezzo-piano (mp) and ends with fortissimo (f). The Horn in F part starts with mezzo-piano (mp), moves to mezzo-forte (mf), then pianissimo (pp), and ends with fortissimo (f). The Bassoon part starts with pianissimo (pp) and ends with fortissimo (f). The score includes various musical notations such as slurs, dynamics, and articulation marks.

Figura 3.1.5. Modo II de transposición limitada.

The image shows a single musical staff in treble clef. The notes are: C4 (quarter), B3 (quarter), Bb3 (quarter), Ab3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), and E3 (quarter). This sequence of notes represents the Mode II of limited transposition, which is a scale of eight notes with intervals of minor second and major second.

²⁵ Tomás Marco, *Escuchar la música de los siglos XX y XXI* (Bilbao: Fundación BBVA, 2017), 27.

²⁶ Marco, *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*, 27.

3.1.3. Desarrollo

Empieza en el compás 70 y se extiende hasta el 104, en esta sección se evidencia un claro desarrollo motivico con material de los dos temas de la exposición, por un lado un motivo extraído del tema A (figura 3.1.6) y por otro lado un motivo extraído del tema B (figura 3.1.7), los cuales se van transponiendo en las distintas voces.

Figura 3.1.6. Motivo de A del desarrollo.



Figura 3.1.7. Motivo de B del desarrollo.



3.1.4. Re exposición

Empieza en el compás 105 y termina en el 157, en esta sección reaparece el tema A exactamente igual que en la exposición pero en la línea del corno (figura 3.1.8). También, reaparece el tema B (figura 3.1.9), en el clarinete pero en la primera transposición del modo II de *Messiaen* (figura 3.2), antes usado en la exposición sin transposición.

Figura 3.1.8. Re exposición del tema A.



Figura 3.1.9. Re exposición del tema B.

Musical score for Oboe and Clarinet in Bb. The Oboe part is mostly silent with a final note. The Clarinet in Bb plays a melodic line starting at *mf* and ending at *f*.

Figura 3.2. Primera transposición del modo II.

Musical score showing the first transposition of mode II, consisting of a single melodic line on a treble clef staff.

3.1.5. Coda

Esta pequeña sección comprende entre los compases 158 y 167 (figura 3.2.1). Es la conclusión de este primer movimiento además, es la parte con mayor energía y fuerza por lo que está por primera vez en *tutti*. Melódicamente utiliza una combinación de escalas entre el modo II de transposición limitada y la pentatónica de sol menor. Finalmente, termina con un acorde consonante dispuesto en terceras (lab, sol, re, fa, sib), que no cumple ninguna función tonal pero al tener un color mixolidio, genera una sensación de continuidad y de que aún la obra no ha concluido, para así dar paso al segundo movimiento.

Figura 3.2.1. Coda del primer movimiento.

Musical score for the Coda of the first movement, featuring Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The score includes dynamics like *f*, *ff*, *p*, and *pp*, and tempo markings like *accel.* and *a tempo*.

3.2. Segundo movimiento: Tranquilo - Ligerero (pasillo)

El segundo movimiento presenta al pasillo como característica fundamental del mismo, tiene una extensión de 71 compases y su forma estructural consta de tres partes, A-B-C, seguido de una coda (tabla 2). Es de carácter más tranquilo y de tempo más lento que los otros movimientos a pesar de que existen cambios de tiempo. En cuanto a su lenguaje se puede decir que no es tonal, ya que no existen funciones o cadencias tonales sin embargo, su melodía es diatónica y cromática, acompañada de una armonía con acordes dispuestos en terceras, misma en la que se usa distintas técnicas que se analizarán a continuación.

Tabla 2. Estructura formal del segundo movimiento.

Forma A-B-C	Parte A	Parte B	Parte C	Coda
Compás	1 – 34 (34 compases)	35 – 51 (17 compases)	52 – 61 (10 compases)	62 – 71 (10 compases)

3.2.1. Parte A

Esta parte tiene una extensión de 34 compases, es de *tempo* (tranquilo, negra=80) y de compás ternario simple 3/4 además, se evidencia muy claramente el motivo del acompañamiento rítmico del pasillo (figura 3.2.2). La melodía del tema A (figura 3.2.3), tiene un carácter romántico y cantáble y está compuesta con la escala diatónica de sol sostenido menor. En cuanto a la armonía se busca que no existan funciones tonales, para ello se usa la técnica contemporánea atonal de *John LaBarbera* denominada *driven harmony from melody*, la cual consiste en considerar a las notas de la melodía como tensiones disponibles además, los acordes no pueden ser dominantes, aumentados o disminuidos, para evitar funciones tonales (figura 3.2.4).

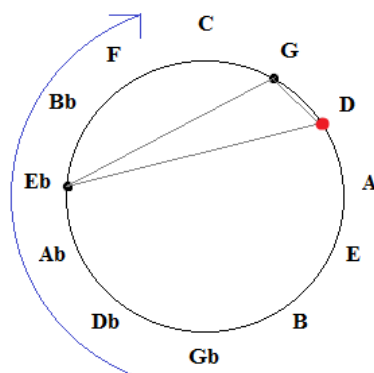
tercer tiempo del mismo compás es la 11na sostenido de Dmaj7 y el mib del compás 9 es el reemplazo de la tercera del acorde Bbsus4.

3.2.2. Parte B

Esta parte tiene una extensión de 17 compases y es de carácter más ligero, está en *tempo* (negra=200) y está en compás de amalgama 5/4, aunque en esta sección aparecen varios cambios de compás. Para la composición de esta parte se usó la técnica de azar controlado, misma que ha sido vista en la clase de composición IV dictada por la maestra Claudia Martínez, dicha técnica se aplicó de la siguiente manera:

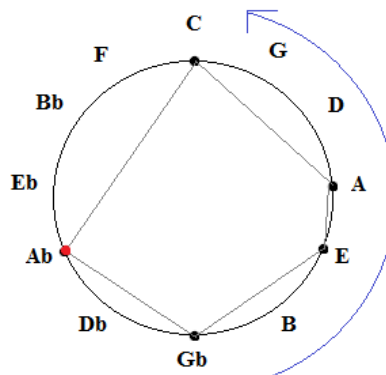
Primeramente se escoge una cantidad de compases que se usarán en la melodía del tema, se escogió 8 compases. Después, se escoge al azar la misma cantidad de notas pertenecientes a los 12 sonidos de la octava, (re, sol, mib, la, mi, do, sol#, fa#), cada nota ocupará un compás distinto, después se ordenarán estas notas al azar usando el círculo de 5tas en el cual, se dividirán 2 grupos de notas (re, sol, mib) y (la, mi, do, sol#, fa#) y se ubicarán en dos círculos de quintas distintos en los cuales, se ordenarán en el un caso, a favor de las manecillas del reloj y en el otro caso, en contra de las manecillas del reloj (figura 3.2.5), (figura 3.2.6).

Figura 3.2.5. Grupo 1 sobre círculo de 5tas.



|| D | Eb | G ||

Figura 3.2.6. Grupo 2 sobre el círculo de 5tas.



|| Ab | Gb | E | A | C ||

Finalmente, se escoge al azar el tipo de acorde y el tipo de tensión que va a tener cada nota de compás los cuales pueden ser mayores, menores, aumentados, disminuidos, alterados etc., con 7ma, 9na, 11na, 13na, 13b, etc. El resultado final quedó de la siguiente manera: || Dmaj7(b13) | Ebmaj7(#11) | Gm7(b5) | Absus | Gbm9(11) | Emaj9(13) | AmM7 | C7(#9) ||. Una vez obtenidos los acordes de cada compás se compone la melodía sobre la armonía resultante que dicho sea de paso, logra romper con cualquier función tonal y de esta manera se logra el tema de la parte B (figura 3.2.7), la cual aparece con el clarinete en la alzada del compás 35.

Figura 3.2.7. Melodía de la parte B. (Partitura en do).

3.2.3. Parte C

Esta parte tiene una extensión de 10 compases, está en compás de 3/4 y hace una modulación métrica de negra igual 200 a blanca igual negra, por lo que el tempo estará a la mitad de la parte precedente. Su carácter es enérgico y fuerte y tiene una sonoridad posromántica. La melodía a diferencia de la parte A que usaba la escala de sol# menor, usa sol# mayor es decir, está en modo mayor para dar contraste entre partes además, la melodía se va pasando entre los instrumentos, primero empieza la flauta con el clarinete en octava baja, para pasar al corno junto con el oboe y terminar con la flauta el clarinete y el corno, (figura 3.2.8).

Figura 3.2.8. Parte C. (Partitura transpuesta).

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The score is in 3/4 time and consists of 10 measures. The Flute part starts with a dynamic of *ff* and then *f*. The Oboe part starts with *ff* and then *f*. The Clarinet in Bb part starts with *ff* and then *f*. The Horn in F part starts with *ff* and then *mf*. The Bassoon part starts with *ff* and then *mf*. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*. There are also performance instructions like "(d=a)" and "(norm.)".

En cuanto a la armonía se evidencia el uso de acordes dispuestos en terceras y por un momento nos hace sentir que estamos en la tonalidad de La bemol mayor, enarmónico de sol# mayor pero al no existir una cadencia que reafirme la tonalidad, se puede decir que no hubo un centro tonal. La sección termina en una sexta aumentada a partir de do y que resuelve en un acorde dominante de do, dejando abierta esta sección para dar paso a la coda.

3.2.4. Coda

Esta última parte tiene una extensión de 10 compases y regresa al tempo primo (figura 3.2.9), es de carácter tranquilo y de textura suave en la cual, aparecen acordes que van

coloreando una melodía de notas largas que poco a poco se van desvaneciendo hasta terminar en un acorde aumentado de fa en pianísimo. Para la armonización de la melodía se usó nuevamente la técnica *driven harmony from melody*, en la cual las notas de la melodía funcionan como tensiones disponibles de los acordes.

Figura 3.2.9. Coda. (Partitura transpuesta).

The image shows a musical score for the Coda section, marked 'Tempo primo'. It features five staves: Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The Flute part starts at measure 55 and has dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *p*, *mf*, and *p*. The Oboe part has dynamics *mf*, *p*, *mf*, *mp*, *p*, *p*, *mf*, *mp*, and *p*. The Clarinet in Bb part has dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *p*, *mf*, and *p*. The Horn in F part has dynamics *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mp*, *pp*, *p*, and *pp*. The Bassoon part has dynamics *p*, *pp*, *mp*, *p*, *pp*, and *p*. The score includes performance instructions: 'Tempo primo' at the beginning, 'rit' (ritardando) in the middle, and 'a tempo' at the end. Red arrows indicate dynamic changes and phrasing across the staves.

3.3. Tercer movimiento: Rondó con fuerza (sanjuanito)

Este movimiento tiene una extensión de 121 compases y tiene forma rondó (tabla 3). La característica fundamental de este movimiento es la presencia del género sanjuanito en su narrativa por lo que es más alegre que los movimientos precedentes.

En cuanto a su lenguaje no es tonal, utiliza varios modos para la construcción de los motivos melódicos de cada sección, entre ellos muy presente el modo pentatónico menor el cual caracteriza al sanjuanito además, se puede decir que es el movimiento con mayor densidad y en el cual se encuentra el clímax de la obra.

Tabla 3. Estructura formal del tercer movimiento.

Forma rondó	Estribillo 1 A	Copla 1 B	Estribillo 2 A	Copla 2 C	Estribillo 3 A	Coda
Compás	1-19	20-49	50-69	70-94	95-109	110-121
	19	30	20	25	15	12
	compases	compases	compases	compases	compases	compases

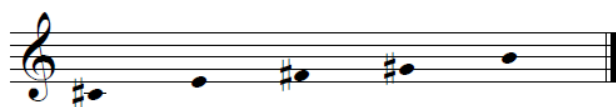
3.3.1. Estribillo 1

Esta sección tiene una extensión de 19 compases, está en compás de 2/4 y es de tiempo (negra=90). También, se evidencia el uso de variaciones rítmicas del sanjuanito en el motivo del acompañamiento (figura 3.3) y su carácter es enérgico y festivo. En cuanto a su lenguaje existe una clara influencia de Guevara, la melodía está compuesta con el modo pentatónico menor de do# (figura 3.3.1), el cual se va desarrollando y ampliando con notas cromáticas.

Figura 3.3. Motivo del acompañamiento.



Figura 3.3.1. Modo pentatónico menor de do sostenido.



Los primeros cuatro compases son una pequeña introducción del estribillo en el cual se presenta el primer motivo melódico (figura 3.3.2), a continuación aparece el motivo principal del estribillo (figura 3.3.3) el cual se irá desarrollando durante los siguientes compases. También, se evidencia el uso de armonía cuartal que proviene de la pentafonía muy usada en la música de Guevara.

Figura 3.3.2. Motivo 1 del estribillo.

Rondó con fuerza ♩ = 90

Flauta en C

Oboe

Clarinete en B \flat

Corno en F

Fagot

Figura 3.3.3. Motivo 2 del estribillo.

5 a tempo

Flauta en C

Oboe

Clarinete en B \flat

Corno en F

Fagot

3.3.2. Parte B

Esta sección tiene una extensión de 30 compases, mantiene el motivo del acompañamiento del sanjuanito (figura 3.3.4), pero con una sonoridad modal que poco a poco, tanto armónica como melódicamente, genera un ambiente mixolidio. La melodía está

compuesta con el modo mixolidio de do (figura 3.3.5), mismo que se va imitando y transponiendo en las distintas voces (figura 3.3.6).

Figura 3.3.4. Motivo del acompañamiento de la parte B, (partitura transpuesta).

A musical score for three instruments: Clarinete en B \flat , Corno en F, and Fagot. Each instrument has a staff with a treble clef (except for the Bassoon which has a bass clef). The Clarinet part starts with a dynamic marking of *mp*. The Horn part starts with a dynamic marking of *p*. The Bassoon part starts with a dynamic marking of *p*. The music consists of a rhythmic accompaniment pattern of eighth notes and quarter notes.

Figura 3.3.5. Modo mixolidio de do.

A single staff of music in treble clef showing the D Mixolydian mode. The notes are D, E, F, G, A, B, and C, starting from the second line of the staff. The mode is characterized by the lowered seventh degree (C natural).

Figura 3.3.6. Melodía de la parte B.

A musical score for five instruments: Flauta en C, Oboe, Clarinete en B \flat , Corno en F, and Fagot. The Flute part is highlighted with an orange box and starts with a dynamic marking of *mp*. The Oboe part starts with a dynamic marking of *mp*. The Clarinet part starts with a dynamic marking of *mp*. The Horn part starts with a dynamic marking of *p*. The Bassoon part starts with a dynamic marking of *p*. The score shows a complex melodic line with various dynamics including *mp*, *mf*, and *p*.

3.3.3. Estribillo 2

En esta sección re aparece por primera vez la parte A, en la melodía mantiene el modo pentatónico de do sostenido, pero se evidencia cambios rítmicos muy pequeños en el primer motivo en relación al primer estribillo y presenta una armonía cromática de sextas aumentadas (figura 3.3.7), el segundo motivo melódico es exactamente igual al primer estribillo con la diferencia que ya no se presenta en la flauta sino en el corno (figura 3.3.8).

Figura 3.3.7. Motivo 1 del estribillo 2.

Musical score for Motivo 1 of the second refrain, measures 20-23. The score is for five instruments: Flauta en C, Oboe, Clarinete en Bb, Corno en F, and Fagot. The Flauta en C part is highlighted with an orange box. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *f*, and a *rit* marking. A bracket under the bassoon part is labeled "6tas aumentadas".

Figura 3.3.8. Motivo 2 del estribillo 2.

Musical score for Motivo 2 of the second refrain, measures 24-27. The score is for five instruments: Flauta en C, Oboe, Clarinete en Bb, Corno en F, and Fagot. The Corno en F part is highlighted with an orange box. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *pp*, and a *a tempo* marking.

3.3.4. Parte C

Esta sección tiene una extensión de 25 compases, a diferencia de las demás partes que están en compás de 2/4, esta parte está en compás compuesto de 6/8. En cuanto a su lenguaje se evidencia una clara influencia del impresionismo, su carácter es tranquilo y misterioso. La melodía está compuesta por dos escalas de tonos enteros o hexatónicas, una a partir de do# (figura 3.3.9) y otra a partir de do (figura 3.4), los dos primeros motivos de la melodía están compuestos con la escala hexatónica de do sostenido, mientras que el tercer motivo está compuesto con la hexatónica de do (figura 3.4.1).

Figura 3.3.9. Hexatónica de do sostenido.

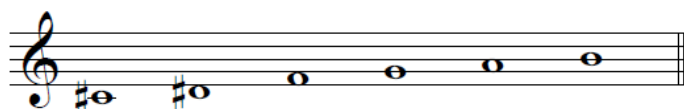


Figura 3.4. Hexatónica de do.

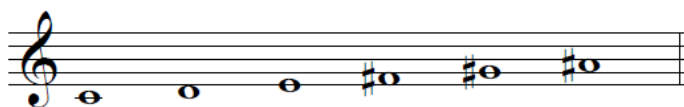


Figura 3.4.1. Motivos de la melodía, parte C.

Musical score for Part C, measures 1-3. The score is in 6/8 time and features five staves: Flauta en C, Oboe, Clarinete en Bb, Corno en F, and Fagot. The first measure is marked *sp*. The second measure is marked *p* and contains the annotation '(♩=♩) Exatónica de C#'. The third measure is marked *mf* and contains the annotation 'Exatónica de C'. The score includes various dynamics such as *mp* and *pp* for the other instruments.

Más adelante, la melodía se va desarrollando y cambiando de una sonoridad hexafónica a una sonoridad mixolidia de do (figura 3.4.2). Finalmente, en el compás 86 aparece un motivo que nos vuelve a introducir en un ambiente exafónico el cual, va creciendo hasta llegar al clímax de la obra en el compás 94 (figura 3.4.3).

Figura 3.4.2. Desarrollo del motivo de la melodía en mixolidio.

Musical score for measures 77-85. The instruments are Flauta en C, Oboe, Clarinete en Bb, Corno en F, and Fagot. The score includes dynamic markings: *mp*, *mf*, *p*, and *mf*. Red annotations highlight specific melodic lines and dynamic changes across the staves.

Figura 3.4.3. Clímax, parte C.

Musical score for measures 86-94, the climax. The instruments are Flauta en C, Oboe, Clarinete en Bb, Corno en F, and Fagot. The score includes dynamic markings: *pp*, *p*, *mf*, *cresc.*, and *ff*. A *ss accel.* marking is present at the beginning. Red annotations highlight the phrasing and dynamic growth across the staves.

3.3.5. Estribillo 3

En esta sección re aparece por segunda vez la parte A, continúa la presencia del modo pentatónico de do sostenido en la construcción de la melodía, misma que sufre pequeños cambios rítmicos en el primer motivo con relación a los estribillos anteriores (figura 3.4.4), el segundo motivo melódico es igual al del primer estribillo pero con la diferencia que se presenta en el oboe (figura 3.4.5). Armónicamente mantiene el uso de cuartas y ótas aumentadas haciendo de estas una característica fundamental de la obra.

Figura 3.4.4. Motivo 1 del estribillo 3 (partitura transpuesta).

This musical score shows the first motif of the third refrain. It is written for five instruments: Flute in C, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The music is in 2/4 time and marked 'a tempo'. The Flute part starts at measure 95 and is highlighted with a red box. The dynamics range from *mf* to *f*. The Oboe part also starts at measure 95 and is marked *mf*. The Clarinet part starts at measure 95 and is marked *mp*. The Horn part starts at measure 95 and is marked *mp*. The Bassoon part starts at measure 95 and is marked *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 3.4.5. Motivo 2 del estribillo 3 (partitura transpuesta).

This musical score shows the second motif of the third refrain. It is written for five instruments: Flute in C, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The music is in 2/4 time and marked 'a tempo'. The Flute part starts at measure 95 and is marked *mf*. The Oboe part starts at measure 95 and is highlighted with a red box. The Clarinet part starts at measure 95 and is marked *mp*. The Horn part starts at measure 95 and is marked *p*. The Bassoon part starts at measure 95 and is marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

3.3.6. Coda

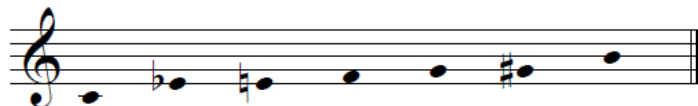
Esta es la última sección de toda la obra y con la que concluye de manera enérgica y pomposa. Tiene una extensión de 12 compases y mantiene el tiempo y el compás del estribillo. Melódicamente realiza secuencias ascendentes y descendentes en las cuales se evidencia el uso de escalas que provienen del modo pentatónico menor de do, para la secuencia ascendente (figura 3.4.6), se ocupa un modo de siete sonidos (figura 3.4.7) y para la secuencia descendente (figura 3.4.8), se evidencia el uso del modo pentatónico menor de do pero añadida la nota mi para darle un color cromático (figura 3.4.9).

Figura 3.4.6. Secuencia ascendente de coda (partitura transpuesta).



The image shows a musical score for five instruments: Flauta en C, Oboe, Clarinete en Bb, Corno en F, and Fagot. The score is for measures 119 to 122. The Flauta en C part is mostly silent. The Oboe, Clarinete en Bb, and Corno en F parts play a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The Fagot part plays a lower melodic line with dynamics *p* and *mp*. Red curved lines connect the notes across the staves, indicating the melodic sequence.

Figura 3.4.7. Modo de secuencia ascendente de la coda.



The image shows a single musical staff with a treble clef. It contains an ascending sequence of seven notes: C4, B3, Bb3, A3, G3, F3, and E3. The notes are written as quarter notes.

Figura 3.4.8. Secuencia descendente de coda.

The image shows a musical score for five instruments: Flauta en C, Oboe, Clarinete en Bb, Corno en F, and Fagot. The score is for measures 114 to 118. Each instrument part features a descending sequence of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with dynamic markings ranging from *f* (forte) to *p* (piano). The Flauta en C, Oboe, and Clarinete en Bb parts start with *f* and transition to *mf* and then *mp*. The Corno en F part starts with *mf* and transitions to *p* and then *mp*. The Fagot part starts with *mf* and transitions to *p* and then *mp*. The score includes articulation marks such as accents and slurs.

Figura 3.4.9. Escala de secuencia descendente de la coda.

The image shows a single musical staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The scale consists of the following notes: D4 (quarter note), C4 (quarter note), B3 (quarter note), A3 (quarter note), G3 (quarter note), F3 (quarter note), E3 (quarter note), and D3 (quarter note). The scale is descending and ends with a double bar line.

Finalmente, la coda termina con una variación del motivo inicial de este movimiento pero a diferencia del estribillo que estaba construido con el modo pentatónico de do sostenido, este usa el modo pentatónico menor de do, para así concluir con un acorde por cuartas a partir de do, dándole al final un carácter fuerte y enérgico (figura 3.5).

Figura 3.5. Motivo y acorde final de la obra.

The image shows a musical score for five instruments: Flauta en C, Oboe, Clarinete en Bb, Corno en F, and Fagot. The score is for measures 120 to 122. Each instrument part features a final motif and chord, primarily eighth and sixteenth notes, with dynamic markings ranging from *f* (forte) to *sfz* (sforzando). The Flauta en C, Oboe, and Clarinete en Bb parts start with *f* and transition to *sfz*. The Corno en F part starts with *f* and transitions to *sfz*. The Fagot part starts with *f* and transitions to *sfz*. The score includes articulation marks such as accents and slurs.

Programa

WAYRA

Estreno mundial de la obra *Wayra*, quinteto de vientos de estilo nacionalista académico ecuatoriano, por Darío Rodríguez.

Wayra es una obra académica nacionalista escrita para quinteto de vientos madera que integra varios géneros ecuatorianos en su contenido y hace una hibridación de lenguajes con la música académica occidental. La obra está dividida en tres movimientos:

- I. Lento – Moderato (yumbo).
- II. Tranquilo - Ligerero (pasillo).
- III. Rondó con fuerza (sanjuanito).

Cada movimiento tiene su propia sonoridad, el primer movimiento está en forma sonata y está escrito en ritmo de *yumbo* el cual es un género indígena de la serranía ecuatoriana que tiene un carácter guerrero. El segundo movimiento es un pasillo en forma ternaria y es de carácter más tranquilo y el tercer movimiento es un rondó en ritmo de sanjuanito el cual es uno de los géneros más representativos de la música ecuatoriana junto con el pasillo.

La obra será interpretada por el ensamble “Vientos Mitad del Mundo”, conformado por músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional y dirigido por la maestra Diana Gallegos.

Intérpretes: Diana Gallegos (clarinete en si bemol), Néstor Labre (flauta), Carolina Gallegos (oboe), Rómulo Alarcón (corno en fa) y Andrés Vera (fagot).

Lugar: Auditorio de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, Quito-Ecuador.

Fecha: 28 de septiembre de 2021.

Hora: 19h00

Conclusiones

Durante muchos años, a lo largo de la historia de la música ha sido de vital importancia la producción de nuevas obras para mantener, desarrollar y continuar con un estilo de composición. *Wayra* no es la excepción y cumple con los objetivos propuestos de la hipótesis planteada en un principio, tomando como partida la idea de dar continuidad a la música académica nacionalista ecuatoriana, con el uso de varios géneros ecuatorianos en una hibridación sonora con la música académica occidental. De esta última recoge varias de sus influencias no solo en cuanto a los sistemas de pensamiento musical, sino que también, recoge varias de sus formas clásicas de composición como: la forma sonata y el rondó, para potencializar y enriquecer la composición.

Wayra se diferencia de otras composiciones del nacionalismo académico contemporáneo porque invierte el rol de lo popular con lo culto, manteniendo la esencia de los géneros ecuatorianos por encima de las influencias occidentales, pero sin dejar de lado lo académico; al contrario, hacer que lo académico potencie la obra en un discurso transcultural que haga una valorización del mestizaje. También, la composición realiza una posesión empírica con los elementos naturales de los Andes desde su nombre quichua *Wayra* que en español significa viento, sumado a la influencia de *Messiaen* y su idea de los pájaros, le da un carácter programático a la obra, describiendo los paisajes andinos con el sonido del viento de los instrumentos que conforman el ensamble de un quinteto de vientos.

Por otro lado, los mayores retos que se presentaron en esta investigación son, por una parte, mantener la esencia de los géneros ecuatorianos en el proceso de la hibridación con otros lenguajes de occidente y lograr que en este discurso transnarrativo, exista una cohesión y coherencia entre las partes para que en la composición no existan antagonismos sino más bien, que todas las diferentes narrativas coexistan en una sola obra. Por otra parte, relacionar desde las técnicas de la orquestación la analogía entre el quinteto de vientos europeo y los instrumentos de viento andinos para que se genere una representación programática en la descripción sonora de los paisajes andinos ecuatorianos.

Finalmente, la experiencia de haber trabajado en la presente investigación ha sido enriquecedora y gratificante, al llevar a cabo un proceso creativo en el cual, se plasme la esencia y el sello sonoro del compositor y que además, se incluya varios géneros ecuatorianos para darles nuevas sonoridades y estéticas, sin que pierdan su esencia, por lo que se puede concluir que la composición de la presente investigación continúa con la corriente del nacionalismo académico ecuatoriano que ya varias generaciones de compositores lo han venido trabajando durante varias décadas pero, plasmando en la obra una identidad sonora personal.

Recomendaciones

Es evidente que la creación de nuevas obras de estilo nacionalista académico genera una dinamización en la producción contemporánea de dicho estilo, por lo que es de vital importancia incentivar e instar a los nuevos compositores y compositoras del país, a componer nuevas obras de estilo nacionalista académico de una manera resiliente, generando nuevas transformaciones en la música ecuatoriana, sin que pierda su esencia. De esta manera, se fortalecerá y se dará continuidad al nacionalismo académico ecuatoriano que sin duda, ha tomado un papel importante en la historia de nuestro país y en el desarrollo de nuestra música, al llevarla al mundo académico pero sobre todo, darle un valor de identidad que sin duda, se fortalecerá con las generaciones venideras.

Bibliografía

- Adler, Samuel. *El estudio de la Orquestación*. Madrid: IDEA BOOKS, SA, 2006.
- Campos Serrano, Jorge Eduardo. «El compositor Gerardo Guevara en el nacionalismo musical ecuatoriano. Un análisis de la obra Fiesta para piano». *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical* (2019): 43-65.
- Godoy, Mario. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Primera Edición por Corporación Editora Nacional. Quito: Editorial Ecuador, 2005.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Tomo 1. Quito: Conmúsica, 2002.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, Tomo 2. Quito: Conmúsica, 2005.
- Marco, Tomás. *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*. Bilbao: Fundación BBVA, 2017.
- Moreno, Segundo. *La Música en el Ecuador*. Segunda Edición. Quito: Porvenir, 1996.
- Morocho Guamo, Paulo César. «Evolución de la música de cámara en Ecuador en el formato de quinteto de vientos maderas durante el siglo XX». Tesis de maestría. Universidad de Cuenca, 2014. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/21095>.
- Ortuño Gelardo Daniel, Ferriol de Ciurana Anna, Gay Fernández Carlos, Ortuño Gelardo Alejandro y Roca Carreras Pau. «Quinteto de viento Clásico: Recorrido por sus orígenes, repertorio y evolución». Proyecto final de carrera. Escuela Superior de Música de Catalunya, 2015. <http://hdl.handle.net/2072/252290>.
- Ramos, Francisco. *La música del siglo XX: Una guía completa*. Madrid: Turner Música, 2013.
- Wong, Ketty. *Luis Humberto Salgado un Quijote de la música*. Quito: Pedro Jorge Vera, CCE, 2004.

Wong, Ketty. *La Música Nacional: Identidad, Mestizaje y Migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2013.

Multimedia en línea

Darío Rodríguez. «Rapsodia Ecuatoriana No.1». Vídeo publicado en 2018. Vídeo en YouTube, 08:04. Acceso el 5 de enero de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=CXA_xYzcnI.

Gerardo Guevara. «Cinco miniaturas». Video en YouTube, 03:27. Acceso el 15 de febrero de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=7wBhRuyv4BQ&list=RD7wBhRuyv4BQ&start_radio=1.

Luis Humberto Salgado. «Quinteto para instrumentos de aliento». Audio publicado el Quito, 6 de julio de 2019. Audio en You Tube. 15:09. Acceso el 26 de abril del 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=hKJ1g3MVvow>.

Maria Schneider. « Hang Gliding». Vídeo publicado en 2014. Vídeo en YouTube, 7:08. Acceso el 15 de septiembre de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ZXlaXbI0Eqg>.

Olivier Messiaen. «Cuarteto para el fin de los tiempos». Vídeo publicado el 2006. Audio en Spotify, 1:02. Acceso el 5 de octubre de 2020. https://open.spotify.com/album/0FrV0kLyu2m7lAFwb7drp2?si=boTylZobQmy1vr2CKZjZCw&utm_source=copy-link&dl_branch=1.

Anexos: Partitura

Partitura Completa

WAYRA

Por Darío Rodríguez

Para Quinteto de vientos

Esta obra esta dedicada para mi familia

2021

Nomenclatura

Flauta en Do
Oboe
Clarinete en Si bemol
Corno en Fa
Fagot

Notación

Corno

+ Bouché

(Norm.) Normal sin bouché

WAYRA

Quinteto de vientos. Quito - Ecuador.
(2021)

I

Dario Rodríguez (1993)

Lento

Flauta en C *mf*

Oboe *p* *mf*

Clarinete en Bb *p* *p*

Como en F *p* *pp* *p*

Fagot *p* *pp* *p*

Moderato ♩. = 100

Fl. *mf* *f*

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

Cl.Bb *p* *mp* *mf* *f* *mf*

Cn.Fa *pp* *mp* *mf* *f* *mp*

Fg. *pp* *mf* *f*

WAYRA

17

Fl. *mp* *p* *f*

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

Cl.Bb *mp* *p* *f* *mp*

Cn.Fa *p* *pp* *f* *mp*

Fg. *mp* *p* *pp* *f* *p*

Detailed description: This system contains measures 17 through 23. The Flute part begins with a rest in measure 17, then plays a melodic line starting in measure 18 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, reaching a fortissimo (*f*) dynamic by measure 23. The Oboe part has a rest in measure 17, then enters in measure 18 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, peaking at mezzo-forte (*mf*) in measure 20 before softening to piano (*p*) and fortissimo (*f*) again. The Clarinet Bb part has a rest in measure 17, then enters in measure 18 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, peaking at fortissimo (*f*) in measure 22. The Contrabass part has a rest in measure 17, then enters in measure 18 with a piano (*p*) dynamic, reaching pianissimo (*pp*) in measure 20 and fortissimo (*f*) in measure 22. The Bassoon part has a rest in measure 17, then enters in measure 18 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, reaching pianissimo (*pp*) in measure 20 and fortissimo (*f*) in measure 22.

24

Fl. *mf*

Ob. *mf* *p*

Cl.Bb *mf* *p*

Cn.Fa *mf*

Fg. *mp* *pp* *mf*

Detailed description: This system contains measures 24 through 30. The Flute part has a rest in measure 24, then enters in measure 25 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Oboe part has a rest in measure 24, then enters in measure 25 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, peaking at mezzo-forte (*mf*) in measure 26 before softening to piano (*p*) in measure 28. The Clarinet Bb part has a rest in measure 24, then enters in measure 25 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, peaking at mezzo-forte (*mf*) in measure 26 before softening to piano (*p*) in measure 28. The Contrabass part has a rest in measure 24, then enters in measure 25 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Bassoon part has a rest in measure 24, then enters in measure 25 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, reaching pianissimo (*pp*) in measure 26 and mezzo-forte (*mf*) in measure 28.

31

Fl. *mp*

Ob. *mp* *mf* *mf*

Cl.Bb *mp* *mf* *mp*

Cn.Fa *p* *pp* *mf* *mf* *p* *mp* *mf*

Fg. *pp* *mp* *p*

Detailed description: This system contains measures 31 through 37. The Flute part has a rest in measure 31, then enters in measure 32 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Oboe part has a rest in measure 31, then enters in measure 32 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, peaking at mezzo-forte (*mf*) in measure 33 and fortissimo (*mf*) in measure 37. The Clarinet Bb part has a rest in measure 31, then enters in measure 32 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, peaking at mezzo-forte (*mf*) in measure 33 and mezzo-piano (*mp*) in measure 37. The Contrabass part has a rest in measure 31, then enters in measure 32 with a piano (*p*) dynamic, reaching pianissimo (*pp*) in measure 33, mezzo-forte (*mf*) in measure 35, piano (*p*) in measure 36, mezzo-piano (*mp*) in measure 37, and mezzo-forte (*mf*) in measure 38. The Bassoon part has a rest in measure 31, then enters in measure 32 with a pianissimo (*pp*) dynamic, mezzo-piano (*mp*) in measure 33, piano (*p*) in measure 35, and mezzo-piano (*mp*) in measure 37.

WAYRA

39

Fl. *f* *mp* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl.Bb *f*

Cn.Fa *pp* *f*

Fg. *pp* *f*

46

Fl. *mf* *f* *p*

Ob. *f* *mp* *sfz* *p*

Cl.Bb *mf* *f* *p*

Cn.Fa *pp* *f* *mp*

Fg. *pp* *f* *p* *sfz* *pp*

53

Fl. *mf* *f* *mp*

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

Cl.Bb *mf* *f* *mp* *p*

Cn.Fa *mf* *mf* (bouché) *mp* *p* (Norm.) *mf*

Fg. *mp* *mf* *mf* *mp* *pp*

WAYRA

61

Fl. *f* *f* *p*

Ob. *f* *f* *p*

Cl.Bb *f* *f* *mf* *mp* *f* *p*

Cn.Fa *f* *f* *mf* *mp* *f* *p*

Fg. *mf* *mf* *mp* *p* *f* *p*

70

Fl. *mf* *p* *p* *mf*

Ob. *mf* *p* *mf*

Cl.Bb *mf* *p* *mf*

Cn.Fa *mf* *p* *mp* *p* *mf*

Fg. *p* *mp* *p* *mf* *p*

79

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

Ob. *mp* *mf*

Cl.Bb *mf* *mp* *mf* *mf*

Cn.Fa *mf* *f* *p* *mf*

Fg. *mf*

WAYRA

86

Fl. *f* *mf* *mp*

Ob. *mp* *mp*

Cl.Bb *f* *mf* *mp*

Cn.Fa *f* *p* *pp*

Fg. *pp* *pp*

Detailed description: This system covers measures 86 to 92. The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic, then moves to mezzo-forte (*mf*) and mezzo-piano (*mp*). The Oboe and Clarinet in Bb parts are marked mezzo-piano (*mp*). The Contrabassoon part starts forte (*f*), then piano (*p*), and finally pianissimo (*pp*). The Bassoon part is marked pianissimo (*pp*) throughout.

93

Fl. *f* *subito p* *mf*

Ob. *f* *mp* *sfz* *subito p* *mf*

Cl.Bb *f* *mp* *sfz* *subito p* *mf*

Cn.Fa *f* *p* *sfz* *subito p* *mp* *mf*

Fg. *mf* *p* *sfz* *subito p* *mf*

Detailed description: This system covers measures 93 to 100. The Flute part starts forte (*f*), then drops abruptly to piano (*subito p*), and ends at mezzo-forte (*mf*). The Oboe and Clarinet in Bb parts start forte (*f*), then mezzo-piano (*mp*), followed by sforzando (*sfz*), then piano (*subito p*), and finally mezzo-forte (*mf*). The Contrabassoon part starts forte (*f*), then piano (*p*), followed by sforzando (*sfz*), then piano (*subito p*), and finally mezzo-forte (*mf*). The Bassoon part starts mezzo-forte (*mf*), then piano (*p*), followed by sforzando (*sfz*), then piano (*subito p*), and finally mezzo-forte (*mf*).

101

Fl. *mp* *p* *mp*

Ob. *mp* *p* *mp*

Cl.Bb *mf* *p* *mf*

Cn.Fa *mf*

Fg. *p* *pp* *p* *mp*

Detailed description: This system covers measures 101 to 104. The Flute part starts mezzo-piano (*mp*), then piano (*p*), and ends at mezzo-piano (*mp*). The Oboe part starts mezzo-piano (*mp*), then piano (*p*), and ends at mezzo-piano (*mp*). The Clarinet in Bb part starts mezzo-forte (*mf*), then piano (*p*), and ends at mezzo-forte (*mf*). The Contrabassoon part is marked mezzo-forte (*mf*) throughout. The Bassoon part starts piano (*p*), then pianissimo (*pp*), then piano (*p*), and ends at mezzo-piano (*mp*).

WAYRA

109

Fl. *p* *f* *mf*

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

Cl.Bb *mp* *p* *f* *mp* *mf*

Cn.Fa *p* *pp* *f* *mp*

Fg. *p* *pp* *f* *p* *mp*

117

Fl. *mf* *mp*

Ob. *p* *mp* *mf*

Cl.Bb *p* *mf* *mp*

Cn.Fa *mf* *p* *pp* *mf*

Fg. *pp* *mf* *pp*

124

Fl. *mf* *f* *mf*

Ob. *p* *mf* *mp* *p*

Cl.Bb *mf* *p* *mf* *mp* *p*

Cn.Fa *p* *mp* *pp*

Fg. *pp*

WAYRA

132

Fl. *f* *mf*

Ob. *f*

Cl.Bb *mf* *f* *mf*

Cn.Fa *f* *pp*

Fg. *f* *pp*

139

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

Ob. *f* *mp* *sfz* *p* *mf* *f*

Cl.Bb *f* *p* *mf* *f*

Cn.Fa *f* *mp* *mf* *f*

Fg. *f* *p* *sfz* *pp* *mp* *f*

8va-----

146

Fl. *f* *mp*

Ob. *mf*

Cl.Bb *f* *mf* *p* *mp* *mf*

Cn.Fa *mf* *p* *pp*

Fg. *mf* *pp*

WAYRA

154

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl.Bb *mf*

Cn.Fa *mp*

Fg. *mp*

158

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl.Bb *f*

Cn.Fa *f*

Fg. *f*

163

Fl. *accel.*

Ob. *ff*

Cl.Bb *ff*

Cn.Fa *ff*

Fg. *ff*

8va

a tempo

ff *p*

ff *p*

ff *pp*

ff *pp*

Tranquilo ♩=80

Flauta en C
Oboe
Clarinete en Bb
Corno en F
Fagot

Measures 1-9 of the score. The Flute in C part begins with a melodic line marked *mf*, which then transitions to *p*. The Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon parts provide harmonic support with various dynamics including *p*, *pp*, and *mp*.

Fl.
Ob.
Cl.Bb
Cn.Fa
Fg.

Measures 10-17 of the score. The Flute part continues its melodic line, marked *p* and *mf*. The Oboe part has a melodic line marked *mf*. The Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon parts continue their harmonic support with dynamics like *p*, *pp*, and *mp*.

Fl.
Ob.
Cl.Bb
Cn.Fa
Fg.

Measures 18-25 of the score. The Flute part has a melodic line marked *p* and *mf*. The Oboe part has a melodic line marked *mf*. The Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon parts continue their harmonic support with dynamics like *p*, *pp*, and *mf*.

27

Fl. *mp* *mf* *mf* *f* *p*

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

Cl.B♭ *f* *mf* *f* *p* *mf*

Cn.Fa *p* *mp* *mf* *p* *mp* *pp*

Fg. *p* *mp* *p* *p* *p* *p > pp*

35 *Ligero* ♩ = 200

Fl. *mp* *mf* *sf* *mp* *mf*

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

Cl.B♭ *f* *mf*

Cn.Fa *p* *p* *p* *mf*

Fg. *mp* *mp* *mf*

41

Fl. *mp* *mf* *p* *mp*

Ob. *mp* *mp* *p*

Cl.B♭ *mp* *mp* *p*

Cn.Fa *mp* *pp* *mp*

Fg. *p* *pp* *pp*

47

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

Ob. *f* *f* *ff* *f*

Cl.Bb *mf* *f* *f* *ff* *f*

Cn.Fa *p* *mf* *f* *ff* *mf*

Fg. *p* *mf* *f* *ff* *mf*

(♩=♩)

52

Fl. *mp* *mf* *mp*

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

Cl.Bb *mp* *mf* *mp*

Cn.Fa (bouché) *mf* (norm.) *mf* *mf* *mp* *p*

Fg. *mf* *mp* *p* *pp*

Tempo primo

62

Fl. *mf* *mp* *p* *mf* *p*

Ob. *p* *mf* *mp* *p* *p* *mf* *mp* *p*

Cl.Bb *mf* *mp* *p* *mf* *p*

Cn.Fa *mp* *p* *mp* *p* *mp* *pp* *p* *pp*

Fg. *mp* *p* *pp* *p* *pp*

rit. a tempo

Rondó con fuerza $\text{♩} = 90$

Flauta en C *mf* *mf < f* *mf*

Oboe *mf* *mp* *mf < f* *mf*

Clarinete en Bb *mp* *mf* *f* *mp*

Corno en F *mp* *p* *mf < f* *p*

Fagot *mp* *p* *mf < f* *p*

rit. *a tempo*

Fl. *mp* *p* *mf* *f* *mp*

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

Cl.Bb *mf* *mp* *p* *mf* *mp*

Cn.Fa *p* *pp* *pp* *p* *mp* *p*

Fg. *p* *pp* *p* *mp* *p* *mp*

Fl. *mp* *f* *mp*

Ob. *mp* *f* *mp*

Cl.Bb *mp* *mp* *f* *p*

Cn.Fa *mp* *mp* *mf* *pp*

Fg. *p* *mf* *pp*

rit.

a tempo

20

Fl. *mp*

Ob. *mp* *mf*

Cl.B. *mp* *mp* *mf*

Cn.Fa *p* *p* *mf*

Fg. *p* *p* *mf*

31

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *mp* *f*

Cl.B. *p* *mp* *f*

Cn.Fa *p* *f* *p*

Fg. *mp* *pp* *f* *pp* *f*

41

Fl. *mf* *mp* *p*

Ob. *mp*

Cl.B. *mp* *p*

Cn.Fa *mf* *pp* *pp*

Fg. *mp* *p* *pp*

48 *rit.* *a tempo*

Fl. *mp* *mf* *mf* *mf < f* *mf*

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

Cl.B♭ *mp* *mf* *mp* *mf* *f* *mp*

Cn.Fa *mp* *mf* *mp* *p* *mf < f* *mf*

Fg. *mp* *mf* *mp* *p* *mf < f* *p*

Detailed description: This system contains measures 48 through 55. The music is in 6/8 time. The flute part starts with a melodic line in measure 48, moving from *mp* to *mf* and then *mf < f* before returning to *mf*. The oboe part has a similar melodic line, with dynamics *mp*, *mf*, *mf*, *mp*, *mf < f*, and *mp*. The clarinet in B-flat part has a more rhythmic line, with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. The contrabassoon part has a rhythmic accompaniment, with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *p*, *mf < f*, and *mf*. The bassoon part has a rhythmic accompaniment, with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, *p*, *mf < f*, and *p*. The tempo marking changes from *rit.* to *a tempo* at measure 53.

56

Fl. *mp* *p* *mf* *f* *mp*

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

Cl.B♭ *mf* *mp* *p* *mf* *mf* *mp*

Cn.Fa *p* *pp* *pp* *p* *mp* *p*

Fg. *p* *pp* *p* *mp* *p* *mp*

Detailed description: This system contains measures 56 through 62. The flute part has a melodic line with dynamics *mp*, *p*, *mf*, *f*, and *mp*. The oboe part has a melodic line with dynamics *mp*, *mp*, *mp*, and *mf*. The clarinet in B-flat part has a melodic line with dynamics *mf*, *mp*, *p*, *mf*, *mf*, and *mp*. The contrabassoon part has a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *pp*, *pp*, *p*, *mp*, and *p*. The bassoon part has a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *pp*, *p*, *mp*, *p*, and *mp*.

63

Fl. *mf* *f* *mf*

Ob. *mf* *f* *mf*

Cl.B♭ *mp* *mf* *f* *mf* *mp*

Cn.Fa *mp* *mp* *mf* *mp*

Fg. *p* *mp* *mf* *mp*

Detailed description: This system contains measures 63 through 68. The flute part has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The oboe part has a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The clarinet in B-flat part has a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. The contrabassoon part has a rhythmic accompaniment with dynamics *mp*, *mp*, *mf*, and *mp*. The bassoon part has a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *mp*, *mf*, and *mp*. There are triplets in measures 64, 65, and 66.

III

70 (♩ = ♩)

Fl. *p* *mf*

Ob. *mp* *mf* *p* *mp*

Cl.Bb *p* *mp* *mf* *mp*

Cn.Fa *pp* *pp* *p* *p* *mp*

Fg. *pp* *mp* *p* *p* *p*

78

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

Ob. *mf* *mp* *mf* *mp* *p*

Cl.Bb *mp* *p* *mp* *mf* *f* *mf* *p*

Cn.Fa *p* *mp* *p* *mp* *p* *mf* *p* *pp*

Fg. *mp* *p* *p* *mf* *p* *mp* *p*

86 *accel.*

Fl. *p* *mf* *mf* *cresc.*

Ob. *mp* *mf* *mp* *cresc.*

Cl.Bb *mp* *mp* *mf* *cresc.*

Cn.Fa *pp* *p* *p* *cresc.*

Fg. *pp* *p* *p* *cresc.*

III

93 *a tempo* *rit.*

Fl. *ff* *mf* *mf < f*

Ob. *ff* *mf* *mp* *mf < f*

Cl.B. *ff* *mp* *mf* *f*

Cn.Fa *ff* *mp* *p* *mf < f*

Fg. *ff* *mp* *p* *mf < f*

Detailed description: This system contains measures 93 through 98. The music is in 2/4 time. The Flute part starts with a rapid sixteenth-note passage, then a half note, and ends with a quarter note. The Oboe part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Clarinet in B-flat part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Bassoon part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Bass part has a half note, a quarter note, and a quarter note. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The tempo marking 'a tempo' is above measure 94, and 'rit.' is above measure 98.

99 *a tempo*

Fl. *mf* *mp* *p* *mf < f*

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

Cl.B. *mp* *mf* *mp* *p* *mf* *mf*

Cn.Fa *p* *p* *pp* *pp* *p* *mp*

Fg. *p* *p* *pp* *p* *mp*

Detailed description: This system contains measures 99 through 106. The music is in 2/4 time. The Flute part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Oboe part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Clarinet in B-flat part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Bassoon part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Bass part has a half note, a quarter note, and a quarter note. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The tempo marking 'a tempo' is above measure 99.

107

Fl. *mp* *mf*

Ob. *mf* *mp*

Cl.B. *mp* *mf* *mp*

Cn.Fa *p* *mf* *p*

Fg. *p* *mp* *mf* *p*

Detailed description: This system contains measures 107 through 114. The music is in 2/4 time. The Flute part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Oboe part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Clarinet in B-flat part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Bassoon part has a half note, a quarter note, and a quarter note. The Bass part has a half note, a quarter note, and a quarter note. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf).

112

Fl. *mf* *f* *mf*

Ob. *mf* *f* *mf*

Cl.B. *mf* *f* *mf*

Cn.Fa. *mp* *mf* *mp*

Fg. *mp* *mf* *mp*

116

Fl. *mp* *f* *sfz*

Ob. *mp* *f* *sfz*

Cl.B. *mp* *f* *sfz*

Cn.Fa. *p* *mp* *p* *f* *sfz*

Fg. *p* *mp* *p* *f* *sfz*