

El aporte patrimonial en la música sacra de la ciudad de Cuenca - Ecuador Tradiciones europeas y mestizaje postcolonial

Miguel P. Juárez-Cúneo*

Resumen: El presente artículo propone establecer y describir dos aportes artísticos patrimoniales en la música sacra del Ecuador; los mismos pertenecen al pasado cultural y religioso de la ciudad de Cuenca (Provincia del Azuay), testigo referencial del proceso de Evangelización en América. En torno a la liturgia de la Iglesia Católica, Apostólica y Romana, nacieron, crecieron y se transformaron diversas expresiones artísticas que contribuyen hoy día a incrementar el Patrimonio Cultural de la Humanidad. Se ha utilizado una metodología cualitativa y analítica desde fuentes documentales correspondientes a partituras y fotografías. El primero corresponde a una forma musical para órgano, producto de un mestizaje entre una danza tonal profana y versos de ritmo libre con giros pentafónicos ancestrales. El segundo pertenece a una extensa tradición y adaptación en Latinoamérica: la construcción de órganos de tubos según modelos provenientes de la península Ibérica, que ajustándose a las particularidades geográficas dieron lugar a diferentes escuelas de organería a lo largo y ancho de todo el continente.

Palabras clave: Cuenca, Guamán, tono triste, órgano, pasacalle, pentafonía, Juárez

Abstract: The present article proposes to establish and describe two artistic patrimonial contributions to the sacred music of Ecuador; they belong to the cultural and religious past of the City of Cuenca (state of Azuay), a referential witness of the Evangelization process in America. Around the liturgy of the Catholic, Apostolic and Roman Church, different artistic expressions were born, and they have contributed to the Cultural Heritage of Humanity. A qualitative and analytical methodology has been used in this study, from documentary sources corresponding to scores and Photographs. The first is a musical form for organ, product of a miscegenation between profane tonal dance and free rhythm verses with pentaphonic ancestral tunes. The second belongs to an extensive tradition and adaptation in Latin America: the construction of pipe organs according to models from the Iberian Peninsula, that adjusting to the geographical particularities gave rise to different schools of organ-building throughout the continent.

Keywords: Cuenca, Guaman, sad tone, organ, pasacalle, pentaphonics, Juárez

* migueljuarez@uhemisferios.edu.ec

Universidad de Los Hemisferios

Introducción

Desde mediados del siglo XVI, ya se advertían las primeras manifestaciones de mestizaje en la cultura y el arte; entre ellas comenzó a abrirse paso una incipiente línea intercultural en la liturgia cristiana de la Iglesia Romana, que fusionaba tradiciones de cultos ancestrales con las del Cristianismo (De la Vega, 1609, Libro II, p. 71).

La división cuaternaria del mundo, establecida en el Tahuantinsuyo con sus cuatro puntos cardinales, se asimilaba a los cuatro Evangelios del Nuevo Testamento de la Iglesia. La división binaria del bien y el mal existente en el Cosmos, se reflejaba en los astros Sol (derecha) y Luna (izquierda), presentes en las cruces a la entrada de los templos católicos (Zaldumbide, 2017, p. 9).

Carmen Bernand, en su artículo *Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas*, afirma:

La Iglesia no extirpó las fiestas indígenas; el dominico Diego Durán en México es al respecto muy explícito [1570]. "Todos los pueblos tienen fiestas", dice, y por lo tanto es impensable extirparlas (porque es imposible y porque tampoco conviene). El mismo desfila como los indígenas con un ramo de flores en una fiesta cristiana que coincide con la celebración de Tezcatlipoca. Para él se trata de una costumbre antigua y no de una idolatría. Una costumbre, un hábito, que encubre, fagocita en cierto modo el contenido pagano. La introducción de elementos profanos dentro de lo religioso es quizás el elemento más importante de la estrategia de la evangelización (Bernand, 2009, p. 92).

Si bien no es posible establecer formas musicales que sobrevivan en las obras de arte sonoro en los pueblos originarios del continente americano, en cambio, sí es posible constatar la existencia de prácticas del pentafonismo, presente en los aerófonos de las diversas culturas relevadas por la arqueología contemporánea. En un proceso de tres siglos, la asimilación con el heptafonismo dio lugar al mestizaje tonal, más tarde presente en el temperamento igual, pero conservando los procedimientos selectivos de cinco tonos en construcciones musicales motívicas. Este proceso fue perdiendo perfil durante el siglo XX, excepto en los casos que los compositores de raigambre nacionalista lo requiriesen expresamente en sus obras.

Del mismo modo, diversos pies rítmicos locales, perdurarían en los géneros folclóricos tradicionales del Ecuador. También es posible reconocer tradiciones sonoras ancestrales en agrupaciones y ensambles de instrumentos originarios, anteriores a la llegada de instrumentos musicales, orquestas y bandas europeas.

Las llamadas "bandas mochas" y "bandas de pueblo" aún conservan vivas estas tradiciones transmitidas por vía oral; es posible reconocer secuencias rítmicas típicas que no se corresponden con ninguna procedente de Europa o África. Aires andinos como el yaraví, presente en toda la cordillera de Sudamérica, evocan en ritmo y melodía, el sufrimiento y dolor de los indígenas, antes y después de la llegada de los conquistadores (Mullo, 2009, p. 42).

Por otro lado, hasta el presente ha sido imposible hallar manuscritos o restos de manuscritos de música para órgano del siglo XVIII asociada a la existencia de órganos coloniales en la Real Audiencia de Quito. Para comprender este fenómeno, en primer lugar, es conveniente recordar que la práctica musical del organista en las funciones litúrgicas se limitaba a la intervención solista del órgano en alternancia con versos a cargo del coro en canto llano o en polifonía. Tanto en las partes del Ordinario de la Misa como en las estrofas de los salmos del Oficio, el organista improvisaba breves interludios que en la mayoría de los casos jamás se anotaban en partituras. El órgano no acompañaba el canto de la asamblea, excepto en algunas festividades muy restringidas del año litúrgico; el canto en el Coro estaba reservado exclusivamente a los canónigos, seises (niños cantores), y a unas pocas voces viriles contratadas como refuerzos. Las voces femeninas estaban estrictamente prohibidas en las iglesias seculares, solamente se las podía escuchar en los templos conventuales de órdenes regulares de monjas, en Cuenca era posible hallar estos coros en el Monasterio de la Concepción (1599), y en el del Carmen de la Asunción (1682) (Arias, 2018, p. 72).

Es fundamental tener presente que toda la liturgia de la Iglesia Católica Romana se celebraba en latín, y la misma había quedado consolidada durante cuatro siglos desde el Concilio de Trento (1545 – 1563) hasta el Concilio Vaticano II que la reformó en su Constitución sobre la Sagrada Liturgia, *Sacrosanctum Concilium*, en 1963 (Constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia, 1963).

El acompañamiento a las voces del coro en motetes, salmos, himnos, y otras formas litúrgicas, se realizaba con la duplicación de partes a cargo de instrumentos de viento y, en su defecto, con el órgano, en la práctica de la intabulación (reducción) de las partes corales para ser ejecutadas con las dos manos del organista. El acompañamiento del bajo continuo sobre acordes a cargo del órgano en obras corales, había aparecido en Italia con los *Cento Moteti Ecclesiastici* de Lodovico Grossi da Viadana (1560 – 1627) en San Marcos de Venecia hacia 1602 (Bukofzer, 1947, p. 41). Pero esta práctica que rápidamente se difundió por el resto de Italia y Europa Central en casi todos los géneros vocales e instrumentales, no tuvo lugar en España y Portugal hasta fines del siglo XVII, y principalmente recién fue aceptada a principios del XVIII con limitaciones en la Iglesia (Feijóo, 1726, pp. 329 - 357). La introducción del estilo concertado italiano, basado en el bajo continuo, se hace presente en las colonias ibéricas con posterioridad a 1720 aproximadamente, en las ciudades de México, Bogotá, Lima, Cusco, La Plata, Córdoba. Contrariamente, en Quito se mantenía estrictamente la tradición ibérica en la música sacra. Según refiere Juan Agustín Guerrero (1876, p. 14), en la segunda mitad del siglo XIX en Quito, aún seguía siendo indispensable el conocimiento y práctica del bajo continuo cifrado para todo músico profesional.

En España, villancicos, romances y chanzonetas, se escuchaban excepcionalmente en el último oficio nocturno, llamado Maitines, antes de la salida del sol (Laudes). En el mismo se reemplazaban los Responsorios, Antífonas y Salmos en latín, por estas formas alternativas, cantadas en idioma español, y que despertaban el interés de los feligreses en tiempos de Adviento, Navidad y Epifanía. Durante el resto del Año Litúrgico no era posible cantar en un idioma distinto al latín, sin embargo, los obispos de América decidieron permitir el canto en español en diversas festividades propias de la Santísima Virgen, Pentecostés, Trinidad, y Corpus Christi. Un cuerpo musical de estas características reposa en el Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, publicado recientemente por la Fundación Filarmónica Casa de la Música de Quito (Juárez-Cúneo, 2018). Es posible que en el resto de las festividades también apareciesen cantos más sencillos como los denominados Tonos Divinos, que parodiaban el texto litúrgico correspondiente a una fecha en particular. En cuanto a los Tonos Humanos, los mismos abundaban con textos profanos, ajustándose a la forma de canción simple, en la mayoría de los casos (Robledo, 2004). Por tal razón se estima en la diócesis de Cuenca, al igual que en Riobamba, Ibarra y otras ciudades del actual Ecuador, los cultos de la Iglesia se ajustarían a las mismas normas en la totalidad del territorio de la Real Audiencia de Quito.

1. Tonos de Guamán

La ciudad de Cuenca dio curso, a lo largo de su historia, a varias formas musicales que integraban estructuras de origen ibérico con otras de los pueblos originarios de la región del Azuay. Entre estas es importante mencionar a los llamados Tonos del Niño Cuencano, descendientes de los Tonos Divinos y Humanos que abundan en el repertorio vocal hispánico (Lambea, 2000, p.11). Un estudio detallado de estas formas ha sido investigado y analizado recientemente por la Dra. Janneth Alvarado Delgado, en su ponencia realizada en el II Encuentro Internacional de Musicología de Loja, en 2010 (Alvarado, 2012, p. 116).

Tanto en los Divinos como en los Humanos, predomina la voz solista, acompañada por guitarra barroca, percusión, y arpa; los estribillos son confiados a coros de diversas formaciones. Es indispensable recordar que los textos se cantan en español, de allí que los mismos no formaban parte de la liturgia en latín de la Misa, pero si eran permitidos en fiestas de la Virgen, de un Santo Patrono, o en celebraciones populares de diversa índole.

Investigaciones realizadas por el musicólogo ecuatoriano Fidel Pablo Guerrero a principios del actual siglo XXI, revelan una forma instrumental para órgano de singulares características: el Guamán o Tono de Oración. De estructura A – B – A, se alterna un pasacalle de origen profano con versos libres de estilo recitativo, toda la obra se desarrolla melódicamente con claros giros

pentafónicos adaptados a la tonalidad (Guerrero, 2001). Según Guerrero, se denominaba Tono de Guamán, Tono de oración, Tono triste de oración, o Tono de meditación, a composiciones para órgano solista que alternaban pasacalles en compás de tres o cuatro tiempos, con versos en estilo libre, a modo de recitativo.

Los tonos de oración o guamanes en su estado originario debieron ser creados por imaginativas personas que reunían tres facetas en su vida: músicos, religiosos y americanos (si no fuera por las contradicciones históricas se podría añadir también indigenistas). Se han podido localizar contadas partituras de este tipo de piezas religiosas, las mismas que debieron ser compuestas entre 1800 y 1880. Una fue recopilada por el musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno Andrade (1882-1972) con el título de Guamán, que probablemente - lo piensa Moreno- sea el apellido del autor de la composición. Las otras partituras manuscritas, recogidas por Pablo Guerrero, llevan los títulos de: Guamán, Tono de oración y Tono triste para oración (Guerrero, 2001).

Comparando las tres fuentes de Tonos de Guamán halladas hasta el presente, y comparándolas estructuralmente, es posible clasificarlas en:

- 1°.- Guamán I - Meditación – corresponde al estilo de ritmo libre, semejante a un recitativo que, en lugar de ser cantado, es ejecutado en solo en el órgano.
- 2°.- Tono de Guamán II - Forma A-B-A - Alternando un Pasacalle en tiempo ternario, con una sección en estilo de ritmo libre.
- 3°.- Guamán o Tono de Oración III - Forma A-B-A - Alternando un Pasacalle en tiempo binario (similar a un pasodoble), con una sección en estilo de ritmo libre.

Segundo Luis Moreno (1882 – 1972), en su libro *La Música en el Ecuador, Segunda Parte “El Coloniaje”*, texto inédito hasta el momento, afirma:

Quando yo era adolescente, recuerdo que en la Iglesia Matriz de mi pueblo (Cotacachi), hubo un organista muy hábil. Ángel Cerón se llamaba, y era oriundo de San Pablo. Al maestro Cerón – que acaba de fallecer en Tulcán – le oí tocar una meditación que me dejó encantado; y por esta razón quiero hablar de ella en este lugar. Ere una especie de yaraví, o por lo menos ese era su origen; pero la ejecutaba con tantos floreos casi ad-libitum, y con tales matices y variedad de colorido proveniente de la diestra combinación de los registros de un gran armonio, que su efecto me pareció verdaderamente artístico. Me fascinó, en una palabra.

No sé si haya estado yo en la verdad; pero es lo cierto que habiendo oído una vez la “meditación” aquella, ya no falté jamás del “rezo” de la tarde. Me situaba en el coro, al cual me concediera libre acceso el maestro Cerón, para escucharla siempre con el embeleso que desde la primera vez produjera en mi alma, y allí estaba yo diariamente, con la puntualidad de un inglés, para entregarme como a una especie de delirado ensueño. Se fue de mi tierra el maestro Cerón y nunca más he vuelto a oír la “meditación” que tan bellamente ejecutaba, y que conmoviera mi espíritu en forma tan delicada y profunda. Más en Cuenca he hallado una similar, escrita en tiempos muy remotos, y no quiero dejar de publicarla en este punto, ya como muestra del estado a que había llegado la música de armonio en los últimos días del coloniaje, yo también como un tributo de gratitud y cariño al difunto maestro Ángel Cerón, por el recuerdo de su “meditación” que tan dulces y variadas emociones produjera en mi alma (Moreno, 1972, p. 86).

Hasta el presente, 2019, no es posible referir lugar y fecha precisa de estos manuscritos, Moreno solo refiere que la fuente es de la ciudad de Cuenca, pero no especifica mayores datos. Del mismo modo, Guerrero Gutiérrez, sugiere el origen cuencano de esta forma musical para órgano solista, y Moreno lo define como “El Guamán es una composición digna de ser ejecutada en el templo, como muestra de un primer intento de música religioso-indígena-ecuatoriana, escrita para órgano” (Moreno, 1972, p. 89).

Se considera a la alternancia entre el órgano y el canto llano, como la más antigua manifestación de música instrumental en la liturgia cristiana de la Iglesia Romana. Las funciones del órgano fueron ampliando sus breves intervenciones hasta reemplazar completamente los textos cantados o rezados en las celebraciones a mediados del siglo XIX. Esta práctica fue definitivamente suspendida en las primeras décadas del siglo XX, por especial indicación del Papa San Pío X, de ilustre memoria para los músicos, debido a dos circunstancias: 1º.- la promulgación el 22 de noviembre de 1903 del Motu Proprio “Tra le sollecitudini”, el documento más valioso en cuanto a indicaciones y definiciones sobre la música sacra a principios del siglo XX (Pío X, 1903).

Y 2º.- la publicación oficial tan esperada de la totalidad del repertorio de Canto Gregoriano, en 1908, restaurado por los monjes benedictinos de la Abadía de Solesmes en Francia (Combe, 2008). Entre las características solicitadas y sabiamente aconsejadas por San Pío X, se rescataba todo el patrimonio milenario de la música sacra en la liturgia y en el oratorio de concierto, y se consignaban además las instrucciones precisas para los compositores e intérpretes del siglo XX.

Santidad, bondad de formas y universalidad debían estar integradas en toda composición musical al servicio del Culto Divino y de la Oración como mensaje espiritual elevado a la Santísima Trinidad (Pío X, 1903).

Con este espíritu se originó un movimiento de renovación en la música sacra de la primera mitad del siglo XX, denominado “cecilianismo”. Entre los protagonistas del mismo se encontraba la figura de Monseñor Lorenzo Perosi (1872 – 1956), maestro de capilla en San Marcos de Venecia y más tarde en la Capilla Sixtina de Roma, autor de misas y oratorios.

Entre los maestros del “cecilianismo” en Italia, surgidos en la segunda mitad del siglo XIX se encuentran: Filippo Capocci (1840 – 1911), Luigi Botazzo (1845 – 1924), Oreste Ravanello (1871 – 1938), y el gran maestro del órgano Marco Enrico Bossi (1861 – 1925). En España, el movimiento se integró con: Eduardo Torres (1872 – 1934), Nemesio Otaño (1880 – 1956), Jesús Guridi (1886 – 1961); en Sudamérica con el catalán Joan Suñé Sintés (1902 – 1965), radicado en Santa Fé (Argentina), y Desiderio Moia (1889 – 1953), en Gualeguaychú (Argentina). En Quito (Ecuador), el sacerdote Manuel Jaime Mola y Matheu (1921 – 1992).

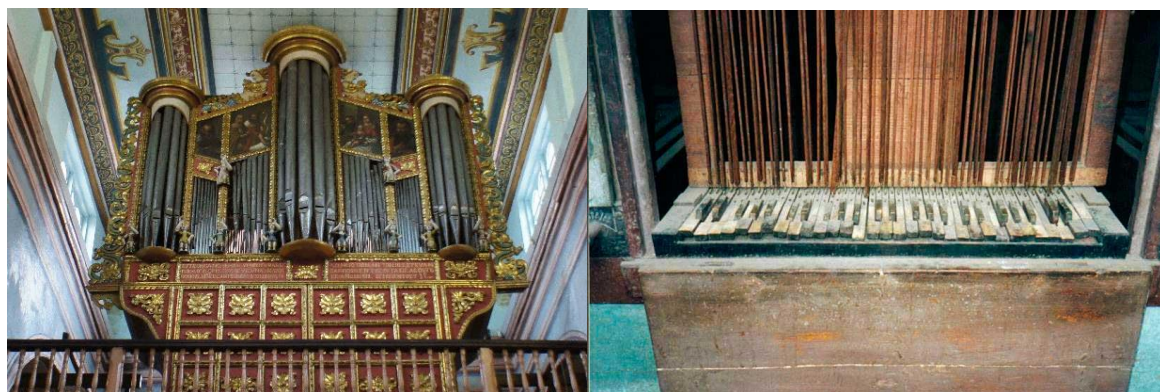
En la antigua liturgia tridentina en latín, el órgano no acompañaba, solo alternaba con la

schola cantorum; de manera que es posible diferenciar tres períodos en esta práctica. 1°.- alternancia de versos entre la schola o el coro, tanto en la Misa como en el Oficio. Un verso era cantado “a capella”, y el otro ejecutado por el órgano. 2°.- más tarde y cuando no se disponía del coro, un diácono, presbítero o canónigo, anunciaba o rezaba el texto en alternancia con el órgano. 3°.- en los últimos cien años, desde mediados del siglo XIX y hasta 1962 (Concilio Vaticano II), el órgano ejecutaba la mayor parte del tiempo en el culto, y los textos eran simplemente rezados, o reemplazados por el órgano. Un detalle verificable de esta práctica musical de improvisación en el órgano en territorio americano deviene en la falta de atriles en los instrumentos de gabinete. Estos deberían hallarse encima del teclado manual, pero en la mayoría de los casos, faltan.

2. Órganos Iberoamericanos postcoloniales

La ciudad de Cuenca cuenta hoy en día con cuatro instrumentos históricos en los siguientes templos: Catedral Vieja: Antonio Esteban Cardoso, 1735. San Cristobal, constructor desconocido, fines del s. XVIII. Parroquia de San Francisco: Nicolás Garcés (hijo de José Garcés), c.1840. Paccha: constructor desconocido, 1867. A estos cuatro órganos, es necesario anexar también el de la Parroquia San Miguel de Jima, cantón Sig-Sig, provincia del Azuay; José Garcés 1820.

Es posible que la mayoría de los templos históricos coloniales que actualmente existen en la ciudad de Cuenca, tuviesen sus respectivos órganos; las evidencias están a la vista en los siguientes instrumentos:



Imágenes 1 y 2. Órgano de la Catedral Vieja de Cuenca. Antonio Esteban Cardoso, 1735 (archivo fotográfico del autor, 2014)



Imágenes 3, 4 y 5. De izquierda a derecha: Órgano de San Francisco de Cuenca, Nicolás Garcés, c.1840 - Órgano de San Pedro de Paccha (suburbios de Cuenca), constructor desconocido, 1867 - Órgano de San Cristóbal de Cuenca, constructor desconocido, c.1780/1800. (archivo fotográfico del autor, 2018)



Imagen 6. Órgano de San Miguel de Jima, cantón Sig-Sig, Azuay. José Garcés, 1820. (archivo fotográfico del autor, 2001)

En su obra *Danzas y Géneros Musicales de Salón en Cuenca*, entre lo Sagrado y lo Profano, Jannet Alvarado refiere que:

Mientras por un lado los maestros mayores y suplentes trabajaban en la ciudad agrupados en sus gremios, por otro, algunos de ellos laboraban como maestros de capilla y sochantres nombrados por la Sala Capitular para cumplir específicamente actividades musicales religiosas. El maestro de capilla era un personaje de gran importancia en la iglesia, encargado de la organización de la orquesta y coros, a más de interpretar el órgano de tubos o el armonio, componer obras para celebrar los oficios divinos, cantar, preparar y enseñar a los coristas su quehacer; mientras que el sochantre dirigía el coro y cantaba, entre otras tareas. [...]

Estos personajes, a más de crear música para la Iglesia, componían la llamada música de salón, en la época republicana ecuatoriana, creada para ser interpretada con pocos instrumentos ante un auditorio íntimo y hedonista (Alvarado, 2017, p. 24)

Si bien en su libro, Alvarado se refiere al período entre 1870 y 1930 en Cuenca, esta tradición del compositor sacro y profano se remontaría a principios del siglo XIX, dando por resultado un género mestizo, con aportes de pentafonismo ancestral indígena. Los tonos de Guamán evidencian estas formas mixtas: por un lado, el mestizaje rítmico y tonal entre el pentafonismo y el temperamento igual; y por el otro, la alternancia de expresiones musicales sacras y profanas en una misma obra destinada al ámbito religioso, y ejecutada en órgano.

En cuanto al ritmo libre de los tonos de Guamán en sus versículos, nos recuerda por un lado los recitativos secos de óperas, cantatas y oratorios de los siglos XVII y XVIII, donde el ejecutante del bajo continuo seguía la libertad del texto narrado por el cantante solista. Esta evolución desde el ritmo libre declamado de las monodías se dio en la alternancia de secciones con figuraciones largas, y otras medidas; hacia fines del siglo XVII, aparecerían los recitativos – ariosos, tan recurridos por Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) en sus cantatas y oratorios (Wolff, 2008, p. 213).

El pasacalle a modo de ritornello entre los versos del Guamán, recuerda al afecto del hombre en contacto con el mundo, lleno de pasiones profanas, que depone sus tentaciones obedientemente, al inicio de los versículos, y luego las reitera al volver al pasacalle mundano.

El pasacalle de origen español responde a una forma en la que se exponen cuatro a ocho compases pares en compás ternario, siguiendo el desarrollo con variaciones o diferencias correspondientes a la primera exposición temática. Más tarde en Ecuador, el pasacalle se asimilaría al ritmo del pasodoble, también de origen español, extendiéndose en compás binario a la mayoría de las composiciones populares con esta designación, entre ellas el aclamado “Chola Cuencana” (1946) del compositor Rafael Carpio Abad (1905 – 2004).

Según otras fuentes contemporáneas a la búsqueda de la revalorización del pasacalle en la educación media del Ecuador, el mismo habría desaparecido hacia 1870, y resurgido a principios del siglo XX (Yepez, H y Barzola, 2018).

En cuanto a los órganos de tradición ibérica existentes actualmente en Cuenca es posible constatar la supervivencia de tales características en instrumentos construidos en tiempos republicanos: San Francisco, y San Pedro de Paccha. Los dos órganos poseen octava corta Do/Mi en el extremo izquierdo del teclado. San Francisco fue construido alrededor de 1840 por Nicolás Garcés, y San Pedro de Paccha por un autor anónimo hacia 1867. Esta última fecha es muy tardía, teniendo en cuenta que en la propia España ya no se construían órganos con octava corta.

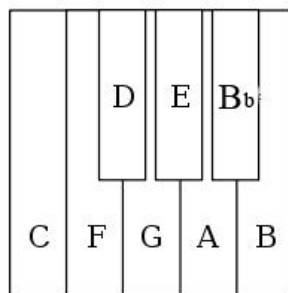


Figura 01 - Diagrama de octava corta de mayor uso en Iberoamérica
(Juárez, 2017) <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/28222>

En San Cristóbal es posible estudiar la secreta, e inferir la cantidad de canales tonales por los orificios en la tapa y pandereta, de tal modo que la misma arroja cuarenta y dos canales tonales correspondientes con la misma cantidad de teclas en el teclado, extensión Do/Mi₃ a La₆. Pero además es posible verificar a simple vista en este instrumento, al menos una fila de tubos colocados en forma horizontal al frente de la caja: Clarín de Batalla 4' (?), en el interior, Lleno tres filas, Quincena, Tapado y Octava.

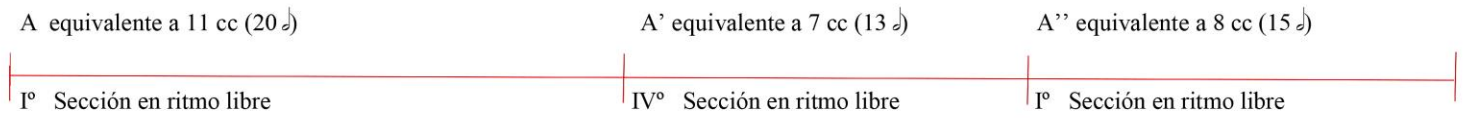
Del mismo modo, las características de la organería ibérica están presentes también en el órgano de San Miguel de Jima, cantón Sig-sig (Provincia del Azuay), construido por José Garcés en 1820, el padre de Nicolás Garcés. Existen órganos de gabinete en la sierra peruana, fechados tardíamente hacia 1862, construidos también con octava corta Do/Mi, y conservando la disposición de registros similar a la de los instrumentos cuencanos¹. Entre estos cabe mencionar al del templo de San Juan de Viscas, Huánuco, órgano realejo de autor anónimo, octava corta, medio registros de mano izquierda y derecha, pajarilla, tambor (Juárez-Cúneo, 2018).

¹ Juárez-Cúneo, Miguel P. (desde 1995 a la actualidad) Inventario y Estudio de los órganos del Perú - Investigación inédita y en curso, trabajos de campo, evidencias en fotografías y videos, archivos - Propiedad del autor.

Análisis en línea de Tiempo

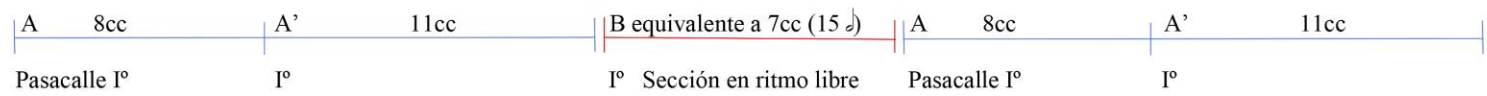
Guamán I - Meditación - Anónimo - (Moreno, 1972)

Mi menor - Indicación de compás C (ritmo libre) – Sin Pasacalle



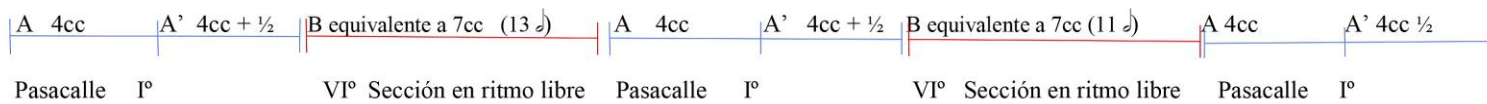
Guamán II o Tono de Oración - Anónimo - (Guerrero, Santos, Auz, 1999)

Sol menor - Indicación de compás: $\frac{3}{4}$ (ternario)



Guamán III o Tono de Oración - Anónimo - (Guerrero, 2001)

Sol menor - Indicación de compás: C (binario)



The image displays a musical score for an organ, labeled 'Órg.' on the left of each system. The score is organized into five systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins at measure 12, the second at measure 15, the third at measure 18, the fourth at measure 21, and the fifth at measure 24. The music is written in a style characteristic of the 17th-century Guamanian organ tradition, featuring complex rhythmic patterns and sustained chords. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Los archivos pdf escaneados del texto inédito mecanografiado por Segundo Luis Moreno, fueron gentilmente suministrados por el Magister William Guncay, profesor de la Universidad de los Hemisferios.

Órg.

Órg.

Órg.

Órg.

Órg.

Los archivos pdf escaneados del texto inédito mecanografiado por Segundo Luis Moreno, fueron gentilmente suministrados por el Magister William Guncay, profesor de la Universidad de los Hemisferios.

Ejemplo Musical 01 - Guamán – Meditación - Anónimo – Texto inédito correspondiente al libro de Segundo Luis Moreno, *La Música en Ecuador, Segunda Parte: El Coloniaje*. Transcripción y edición de la partitura en ordenador por **Mgs. Miguel P. Juárez Cúneo**.

Guamán
Pieza religiosa s. XIX

No consta compositor

Organo

Enciclopedia de la Música Ecuatoriana / Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana / Pablo Guerrero, César Santos y Eugenio Auz, Editores. Quito - Ecuador, 1999. Email: conmusica@hotmail.com

EMEc 25

The image displays a musical score for a piece in G minor, spanning measures 22 to 38. The score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. Measure 22 features a complex melodic line in the treble staff with sixteenth-note runs, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. Measures 23-24 continue this melodic development with more intricate patterns. From measure 27 onwards, the treble staff focuses on block chords and melodic fragments, while the bass staff maintains a steady, rhythmic accompaniment. The score concludes at measure 38 with a final chord in the treble staff and a sustained note in the bass staff. The page number '26' and the publisher 'CONMUSICA' are visible at the bottom left of the score area.

Ejemplo Musical 02 - Tono de Guamán en sol menor - Enciclopedia de la Música Ecuatoriana
– Suplemento con edición de partituras musicales (Guerrero, Santos, Auz, 1999)

Guamán o Tono de Oración

Composición musical religiosa del Ecuador

Anónimo

Recopilación: Pablo Guerrero

Cuenca (s. XIX)

Pasacalle

Órgano

The first system of the Pasacalle section consists of three measures. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Órg.

The second system of the Pasacalle section consists of four measures, starting with a measure rest labeled '4'. The melodic line continues with similar rhythmic patterns, and the bass line remains consistent with eighth notes.

Órg.

Tono

The third system of the Pasacalle section consists of three measures, starting with a measure rest labeled '8'. The word 'Tono' is positioned above the staff. The melodic line shows a change in rhythm, including a half note and a quarter note, while the bass line continues with eighth notes.

Órg.

The fourth system of the Pasacalle section consists of four measures, starting with a measure rest labeled '11'. The melodic line features a half note and a quarter note, and the bass line continues with eighth notes.

Pasacalle

Órg.

Órg.

Órg.

Órg.

Da capo Pasacalle

Ejemplo musical 03 - Guamán o Tono de Oración - Transcripción Mgs. Miguel P. Juárez, Edición Pablo Guerrero.

Conclusiones:

1. La práctica de la improvisación fomentada por siglos de alternancia entre el coro y el organista se practicó en las iglesias de Cuenca, al menos hasta fines del siglo XIX.
2. Es posible afirmar que tal práctica se extendió también a otras ciudades de la Real Audiencia: Quito, Ibarra, Loja, Riobamba, Ambato, y pequeños pueblos de la sierra.
3. Una pérdida progresiva de la tradición vocal, tanto en el canto llano como en la polifonía, dio lugar al reemplazo total de los coros por el órgano.
4. Los tonos de Guamán son la respuesta práctica a esta crisis donde los compositores incursionaron en el mestizaje tonal: pentafonía (América) - heptafonía (Europa).
5. Introducen en el ámbito sacro, un pasacalle profano, ternario o binario, que recuerda el devenir del hombre en el mundo terrenal, y alterna con versos declamados, entre místicos y nostálgicos, que presagian el tránsito del alma a las realidades celestiales.
6. Los órganos, del tipo realejo o de gabinete, con registros divididos al centro del teclado, entre las notas Do_5 y $Do\#_5$, eran la norma; contaban además con la octava corta, y no más de seis juegos en una sola secreta.
7. La mayoría de estos instrumentos eran transpositores un tono o una tercera menor por debajo del diapasón actual ($La = 440\text{Hz}$). Por lo tanto, al tocar el Do central ($261,63\text{ Hz}$), en temperamento igual, sonaba un La (220 Hz).
8. Desde mediados del siglo XIX se adoptó como diapasón oficial la nota $La = 435\text{ Hz}$, por lo tanto, un órgano antiguo con octava corta y transpositor una tercera menor por debajo de la nota Do , imposibilitaba la ejecución en ensambles, orquestas e inclusive coros polifónicos.
9. El transporte de una tercera por debajo del diapasón normal favorecía la alternancia del órgano con el coro de canto llano (gregoriano), o Schola Cantorum, debido a que el canto compuesto en textura monofónica, podía adaptarse para ser transportado a diferentes alturas.
10. La música para órgano solista se extendía, reemplazaba, y en muchos casos se superponía a las palabras del celebrante en la liturgia, tal práctica fue corregida a principios del siglo XX, y más tarde completamente rechazada por el Concilio Vaticano II (1963).
11. Los Tonos de Guamán deben valorarse en la actualidad como una muestra clara y original de mestizaje musical en el Ecuador en tiempos de su independencia republicana.
12. Del mismo modo, los órganos de tradición ibérica postcolonial, constituyen un hito significativo del patrimonio musical de la ciudad de Cuenca y de todo el país, los mismos deben preservarse y restaurarse.

Referencias

- Alvarado Delgado, Jannet. (2012). *Villancicos cuencanos y tonos del niño*. Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología de Loja, 2010. Mario Godoy Aguirre, editor.
- (2017) *Danzas y Géneros Musicales de Salón en Cuenca 1870 – 1930 Entre lo Sagrado y lo Profano* - Universidad de Cuenca – Facultad de Artes - GAD Municipal del Cantón Cuenca.
- Arias Maldonado, María Eugenia. (2018). *Las Familias Panta y Rodríguez: influencia y desarrollo de la música religiosa cuencana en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX*. Tesis de Maestría en Musicología. Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, 2018.
- Bukofzer, Manfred. (1947). *Music in the Baroque Era* (Reads Book, 2008). New York: W. W. Norton.
- Constitución Sacrosanctum Concilium* sobre la sagrada liturgia. (1963).
- De la Vega, Garcilaso. (1609). *Los Comentarios Reales* (Vol. 1).
- Feijóo, Benito Jerónimo. (1726). *Teatro Crítico Universal* (Jochen Ibarra, Vol. 1).
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. (2001). Enciclopedia de la Música Ecuatoriana (Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Vols. 1–2). Quito. Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Guerrero, Juan Agustín. (1876). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Imprenta Nacional. Reimpresión: Banco Central del Ecuador, Quito, 1984.
- Juárez-Cúneo, Miguel P. (2018). *Villancicos, Romances y Chanzonetas* - Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra - Ecuador - (Fundación Filarmónica Casa de la Música, Vols. 1–dos). Quito: Imprenta Mariscal.
- Lambeck, Mariano; Josa, Lola. (2010). *Libro de Tonos Humanos I (1655 – 1656)* - La Música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII I (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución «Milà I Fontanals»). Barcelona, 2000. Departamento de Musicología. Barcelona.
- Mullo Sandoval, Juan (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Fondo Editorial Ministerio de Cultura, Quito - Cartografía de la Memoria, N° 3.
- Robledo Staire, Luis. (2004). *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco* (Fundación Caja Madrid). Editorial Alpuerto.
- Wolff, Christoph. (2008). *Bach: el músico sabio*. Editorial Ma Non Troppo, Barcelona.
- Yepez Vera, Janeth ElizabethH, & Barzola Guerrero Elvis Christian. (2018). *Pasillo y pasacalle en la danza folclórica costeña para la construcción de la identidad cultural*.
- Zaldumbide Flores, Camila Libertad. (2017). *Composición de dos obras ecuatorianas: Dualidad entre el sol y la luna dentro de la cosmovisión andina de los pueblos indígenas del Ecuador*. Universidad de los Hemisferios, Quito, Ecuador.