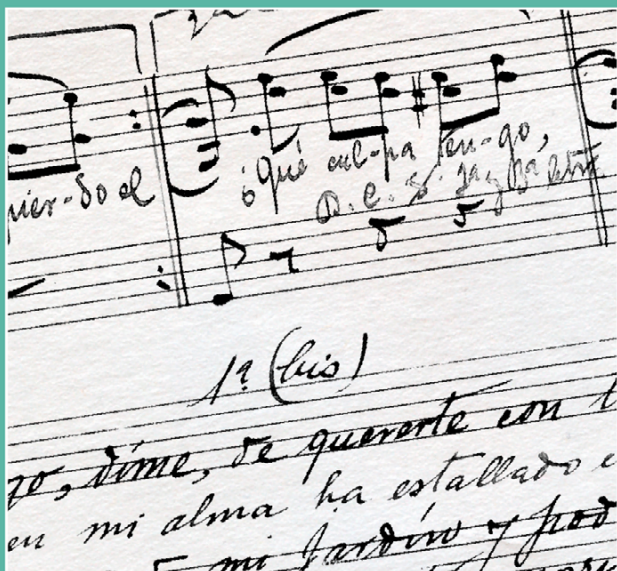

Sonidos de Cuenca:

un catálogo de música y músicos,
siglos XIX y XX

- CARLOS FREIRE SORIA -



**Sonidos de Cuenca:
un catálogo de música y músicos, siglos XIX y XX**

Carlos Freire Soria

UCUENCA

• 2023 •

Sonidos de Cuenca:
catálogo de música y músicos, siglos XIX y XX

© Universidad de Cuenca
Facultad de Artes

Carlos Freire Soria
Autor

María Augusta Hermida Palacios
Rectora de la Universidad de Cuenca

Centro Editorial UCuenca Press

Director Centro Editorial: **Daniel López Zamora** • Editora: **Ángeles Martínez Donoso** •
Corrección de estilo: **José Boroto Carrasco** • Administrador de imprenta: **Mario Rodríguez
Manzano** • Portada: **Geovanny Gavilanes Pando**

Ciudadela Universitaria
Doce de Abril y Agustín Cueva
(+ 593 7) 405 1000
Casilla postal 01.01.168
editorial.ucuenca.edu.ec

Facultad de Artes
Coordinador de publicaciones: **José Luis Crespo Fajardo**
Diagramación: **Ismael Mendoza Diaz**

Primera edición. Libro digital
Derecho de autor: CUE-004931
ISBN: 978-9978-14-518-0

Este libro fue arbitrado con pares externos bajo el sistema doble ciego.

Cuenca, julio 2023

Índice

Prólogo	7
1 Aproximación a la música cuencana	11
Música prehispánica	12
La conquista española	14
La música en Cuenca, siglo XIX	18
La música en Cuenca, siglo XX	23
La música en Cuenca, siglo XXI	31
2 Archivología y musicografía	33
Ámbito de las disciplinas	34
Archivos y otros repositorios	35
Función cultural y educativa de los archivos	36
Notación musical	38
Sistematización de documentos musicales	40
Música, musicografía, soportes gráficos y digitales	41
Preservación y conservación de la música	42
Los soportes de papel	43
Estructura física y composición química	45
Factores de deterioro	48
Documentos musicográficos manuscritos e impresos	56

Conservación de documentos musicográficos	58
Almacenamiento de registros musicográficos	59
Cuidado y manipulación	60
Digitalización de documentos musicográficos	61
Sistematización de información musicográfica digitalizada	62
Procesamiento de imágenes y registros sonoros	63
Los links de gráficos y de audio	65

3 Catalogación de documentos musicográficos **67**

Tipologías, características, soportes y formatos	68
Reglas de catalogación de documentos musicográficos	69
Sistema de clasificación decimal Dewey	70
Nuevas tecnologías de la información	70
Compatibilidad y conversión de datos	71
Sistemas automatizados de gestión bibliotecaria	72
Procesamiento de material musicográfico digitalizado	73
El sistema Winisis	73
Estructuración de un formato de clasificación musicográfica	75
Links de audio y gráficos	78

4 Implementación del Archivo Musicográfico Digital Música y Músicos de Cuenca (siglos XIX y XX) **79**

Selección de los materiales musicográficos	82
Consideraciones finales	83
Bibliografía	84
Fichas	86
Partituras escaneadas	104
Partituras finale	150

Prólogo

La música, como expresión cultural desarrollada por el hombre, perenniza su huella en el tiempo a través de elementos materiales e inmanentes, con testimonios recogidos por la tradición oral o contenidos en documentos impresos, canciones en diferentes soportes, videos musicales, grabaciones de audio con testimonios sonoros de la historia de la música de tiempos pasados.

La sistematización y propuestas de digitalización de elementos musicográficos de diversos periodos de la historia cuencana, son temas que enfoca el libro frente a sus ojos, para aproximarse a la tradición musical, a los músicos, a las músicas.

En la época prehispánica, la música se manifestaba en estos lares a través de rituales y ceremonias ligados al culto religioso y festivo; lo evidencian instrumentos musicales elaborados por músicos de la etnia kañar, desenterrados por arqueólogos: aerófonos como quipas, pingullos, bocinas o huajairos son parte del conjunto organológico de este pueblo milenario. La llegada de los conquistadores europeos trajo consigo nuevos sonidos producidos por instrumentos como clarines, clavicordios, órganos tubulares, ejecutados con funcionalidades y técnicas musicales diferentes.

Bajo esta dinámica desarrolla Carlos Freire Soria los temas abordados en ***Sonidos de Cuenca: un catálogo de música y músicos, siglos XIX y XX***, esfuerzo investigativo acerca de la actividad musical en el Ecuador, con énfasis en la ciudad de Cuenca. Para el efecto, propone una metodología para

la investigación, conservación y difusión de documentos musicales, así como para la implementación de centros documentales relacionados con la musicografía.

En el primer capítulo se aborda el desarrollo de la música en Cuenca desde la época prehispánica hasta la actualidad. A través de su lectura se evidencia el mestizaje cultural de esta ciudad andina, el constante proceso migratorio que ha generado múltiples sonoridades. Concluye el capítulo con la descripción de hitos del pentagrama musical local: en el año 2000, la Universidad de Cuenca implementa la Facultad de Artes y su Escuela de Música, como apoyo al arte de la música en sus múltiples facetas y su presencia en cada espacio social, económico y cultural de la ciudad; el discurso de los actores, la música misma como vestigio del pasado y del presente musical, la música y su injerencia en la religión y la política.

Esta investigación sobre la historia de la música cuencana se apoya en la disciplina archivística. El referencial metodológico, de carácter cualitativo– descriptivo, se ajusta al proceso de construcción del relato del espacio sonoro en este sector del austro ecuatoriano, y consigue trasladar la tradición oral –como trasmisora de lenguaje musical– a la tradición escrita. Las páginas centrales del libro describen la legítima aspiración de gestionar el patrimonio musical cuencano desde un centro de documentación que auspice encuentros, reuniones de expertos, proyectos de investigación; con insumos que aseguren, tanto la fidelidad de los acontecimientos del pasado remoto caracterizados por la transmisión imitativa de generación a generación, cuanto la idoneidad de las fuentes.

Esta propuesta de sistematización de documentos de la historia musical en Cuenca con la aplicación de metodología archivística, se desarrolla *in extenso* en la segunda parte del libro, para más adelante delinear las características de la música cuencana en diferentes épocas, a través de partituras manuscritas que el investigador ha digitalizado y procesado documentalmente, con apego a normas internacionales para el proceso de catalogación de fuentes musicales históricas.

Para el proceso de actualización de la archivística, el autor propone desarrollar una metodología de digitalización de documentos musicales centrada en las particularidades del contexto ambiental de Cuenca de los siglos XIX y XX, del tejido histórico y social, del momento donde se produce la creación musi-

cal. La sistematización de la información musical y su puesta en valor es tan importante como la salvaguarda de obras y piezas magistrales, contenidos musicales enriquecedores dispuestos en una variada tipología de soportes y formatos que pueden ser considerados para procesos de digitalización con opciones de difusión en la web. La tarea de difusión de partituras y más contenidos musicales admite usos variados y puede realizarse desde portales especializados con información clasificada, con criterios relacionados con el formato, fechas y lugares, obras de determinado autor, género de la pieza, movimiento artístico al que pertenece, instrumentación, intérprete, sello discográfico, tiempo de duración, entre otros parámetros.

Otros afanes del libro tienen que ver con el ingreso de metadatos con descripciones archivísticas acordes al sistema Winisis, para mostrar cada documento simple o compuesto, además de colecciones, series y subseries que forman parte del archivo histórico musical de Cuenca. Este libro nace de la voluntad del autor por compartir con el lector la decisión de preservar, valorar y cuidar documentos musicográficos y posibilitar el acercamiento a la vida y obra de músicos cuencanos de los siglos XIX y XX.

En 1923, Miguel de Unamuno advertía “gracias al fonógrafo, se empieza a pensar en el archivo de la música [...] música, acaso en conservas de lata”; la mirada ahora se orienta a las formas de alcanzar una catalogación precisa de documentos sonoros con fines coleccionables, puestos a disposición por una institución facilitadora de recuerdos “que conserva en su memoria muchos de los viejos cantares, ecos lejanos de otras eras, surgidas en las ruinas de conventos, y en casas burguesas de pueblos cuyos romances fueran irrefragables documentos de estudio, presentándolos, por tanto, íntegros y descarnados” (Menéndez Pidal, 1976, 12-13).

La ejecución de esta propuesta aspira compensar la falta de archivos musicales sistematizados en el austro ecuatoriano, y se constituirá en un espacio de salvaguarda de música escrita en soportes extremadamente frágiles que, con el paso del tiempo, se vuelven muy vulnerables. La necesidad de contribuir a la memoria y patrimonio de los cuencanos necesita la sinergia de los organismos responsables, para emprender acciones de protección y accesibilidad, junto a iniciativas para concienciar al público sobre la importancia y vigencia del patrimonio musical en el panorama cultural de Cuenca de los Andes.

Efrén Sempértregui-Mata

01

Aproximación a la música cuencana

El relato musicológico orienta su enfoque hacia la actividad de actores ligados a la dinámica musical de los seres humanos, a aquellos cultores del arte sonoro desde diferentes especialidades: compositores, arreglistas, directores, instrumentistas, cantantes e intérpretes cuyo accionar posibilita conocer importantes aspectos de la cultura de los pueblos.

La aplicación de procesos de investigación, conservación y procesamiento documental de elementos musicográficos contenidos en este libro, aporta al conocimiento y valoración de la actividad musical desarrollada en Cuenca, Ecuador, ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Música prehispánica

Los primeros habitantes de la región austral del Ecuador aparecen en el periodo Precerámico o Paleolítico (12000– 4500 a.C.); de su existencia se han encontrado pruebas en la Cueva de Chobshi, a 51 km de Cuenca, singulares piezas líticas que permiten suponer que los instrumentos musicales pertenecieron a la familia de los idiófonos¹. Una descripción pormenorizada de estos hallazgos los detalla Gustavo Reinoso (2006) en su obra *Cañaris e inkas, historia y cultura*. Posteriormente, en las culturas Narrío, Tacalshapa y Cashaloma, la construcción y utilización de membranófonos y aerófonos contruidos de hueso, piedra o vegetales, vendrían a enriquecer su organología. En el periodo Formativo (4500 a.C– 500 a.C), con el aparecimiento de la cerámica, se ampliaron las posibilidades tecnológicas y sonoras, elaborando flautas horizontales, verticales y globulares para la ejecución de manifestaciones musicales, con diversos sistemas sonoros. El aparecimiento de los metales, en el periodo de Desarrollo Regional (500 a.C– 500 d.C), posibilitó la elaboración de metalófonos² como cencerros, tincullpas y cascabeles.

En la cultura kañari, de las más importantes del Ecuador prehispánico, se manifiestan estos logros, propiciando el florecimiento de una variada actividad musical que aún es posible apreciar en las comunidades indígenas de las actuales provincias de Azuay y Cañar. Prueba elocuente de esta riqueza patrimonial son los ritmos: kañari, chaspishka y layal takicuna, instrumentos musicales como la quipa, el huajairo, el pingullo, cascabeles, cencerros, la caja y el jatun tambor, cuya presencia perdura con la presentación de danzantes y músicos en las diversas fiestas del calendario festivo. Estos elementos sonoros se han transmitido de generación a generación. Los instrumentos arqueológicos encontrados en la región, permiten aproximarse a su función y organología, pero no a la música ejecutada por esos instrumentos antiguos. La etnia kañari mantiene indemne elementos de identidad musical frente a corrientes foráneas.

Alrededor del año 1460, el entorno musical de esta región se transformó con la invasión inka, que produjo el primer gran mestizaje musical, manifestado en la homologación de la escala pentafónica y en la funcionalidad de la música alrededor del culto heliolátrico. De la música inka se cuenta con varios documentos, en especial crónicas y descripciones, que permiten conocer importantes aspectos de su desarrollo, a la llegada de los conquistadores europeos. Garcilaso de la Vega, cronista peruano, al referirse a la música del inkario, refiere algunas características:

1 Instrumentos que producen sonidos por la vibración de sí mismos: piedras, palos, conchas, entre otros.

2 Idiófonos de metal.



Figura 1. Elementos líticos, Cueva Negra de Chobshig, s.f.
Fuente: Archivo privado de Carlos Freire Soria.

De música alcanzaron algunas consonancias [...] cuando un indio tocaba un cañuto [flauta de pan] respondía el otro en otra consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otra bajando a los bajos, siempre en compás. No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás. Los tañadores eran indios enseñados para dar música al Rey y a los señores vasallos, que, con ser tan rústica la música, no era común, sino que la aprendían y alcanzaban con su trabajo. Tuvieron flautas de cuatro o cinco puntos [...] no las tenían juntas en consonancia sino cada una por sí, porque no las supieron concertar. Por ellas tenían sus cantares, compuestos en verso medido, los cuales por su mayor parte eran amorosos ya de placer, ya de pesar. Las canciones que componían de sus guerras y hazañas no las tañían [...] se habían de cantar a las damas [...] dar cuenta de ellas por sus flautas” (Garcilaso de la Vega [1609], en: Idrovo, 1987, 128-129).

Isabel Aretz (1952) en *Músicas pentatónicas en Sudamérica*, sintetiza las características de la música inka en los siguientes aspectos: la curva descendente de las melodías, la frecuencia de la escala sol-mi-re-do-la, caracterizada por los intervalos de terceras menores do-la, con las que terminan normalmente estas melodías con grandes saltos de intervalos en el curso del desarrollo musical (Aretz, 1952, 1-2).

La música en el inkario tenía gran importancia y era elemento protagónico de diversas celebraciones; Guamán Poma de Ayala habla de la existencia de varios instrumentos musicales y composiciones acompañando a danzas ancestrales como el *taqui*, empleado en danzas ceremoniales; la *cachina*, canción y danza en coro; el *haylli*, canto de triunfo, *arawi*, instrumentalizado por las mozas, el *pingollo*, flauta de los mozos, usado en fiestas de pastores, *llama-miches*, usada para el sacrificio de llamas; el llamaya, canto de los labradores, los cánticos pachaca y *harahuayco*, y el de las collas, el *quirquina*, *collina* y *aymarana*, cánticos aymaras, la *guanea* interpretada por los mozos, y la quena instrumentalizada para acompañar al canto y danza aymara (Guamán Poma de Ayala, [1890]1989, 288).

La conquista española

En 1533, la llegada de los conquistadores españoles produjo cambios radicales en el paisaje musical de este territorio. Se empezaron a escuchar so-

nidos extraños para el oído de los pueblos originarios de la región, como el de cometas, clarines, chirimías, timbales, que los foráneos llevaban consigo para las batallas, incrementado con sonoridades más complejas como las de los órganos tubulares que utilizaban para el culto religioso católico, conjuntamente con vihuelas, violines, violas, clarinetes, trompas y serpentones, salterios y sacabuches. Todos estos instrumentos y la presencia de solistas y coros con un lenguaje diferente, cantando a divinidades totalmente ajenas a sus creencias y cultos, incidieron radicalmente en el ambiente musical de la región, generando mestizajes musicales y sincretismos, es el caso del yaraví *Mashalla*, sobre el que se basa las invocaciones a la Virgen de los Dolores (Astudillo Ortega, 1956).

Algunos órganos tubulares se encuentran en diversas iglesias de la ciudad de Cuenca, en aceptable estado de funcionamiento –como el del Monasterio del Carmen de La Asunción, o del Monasterio de las Conceptas. José María Astudillo Ortega (1956), a través de su obra *Dedos y Labios Apolíneos*, entrega un importante estudio de la música en Cuenca, hasta la primera mitad del siglo XX.

En uno de los flancos del órgano de la Vieja Catedral se lee: ‘este órgano se hizo siendo Cura Rector el Dr. D. Gregorio de Vicuña y Mayordomo de Campo Don Domingo González. Lo hizo Don Antonio Esteban Cardoso en treinta de Agosto del Año mil setecientos y treinta y nueve’. Por desgracia se han borrado los nombres de los Chantres, que se ostentaban hacia el otro lado del órgano: allí constaban, según indicios, los nombres de Garate, Espinosa, etc. Siguen otras inscripciones sin importancia (Astudillo Ortega 1956, 14). En el órgano de San Francisco, en El Sagrario, se lee: Este órgano que sirvió más de cien años en el Templo de la Compañía de Jesús, y que se destruyó casi completamente al ser sacado de sus escombros, y trasladado a este Iglesia parroquial del Sagrario, fue rehecho por el Maestro de capilla, Señor Aurelio Mosquera [...] un Dr. Sáenz, Don Manuel Cabrera y Garcés, componían y aún manufacturaban los magnos instrumentos de las graves Trompetas; fabricaban monacordios y de seguro, por aquellas mismas épocas, el renombrado Lluqui, Gaspar de Sangurima, fundía las primeras campanas de la República y trabajaba las cometas que tocaron las dianas de la Independencia (Astudillo Ortega, 1956, 14-15).

El papel de la iglesia fue determinante para la imposición de los repertorios de la música oficial –léase religiosa- como en el caso de la Europa de la época medieval, cuando su enseñanza era patrimonio de abadías y conventos.

La segunda mitad del siglo XVIII, fue, por decir de algún modo, nefasta para el desarrollo del arte y la cultura en la Cuenca conventual, como lo informa el Cabildo Eclesiástico de 1791, a través de un informe en el que describe “el estado lamentable en el que se encuentra la educación azuaya: no hay preceptores ni centros de enseñanza. El clero regular, otrora preocupado por la formación de la juventud, vegeta sin nociones de filosofía ni de latinidad. El clero secular desconoce las artes, las ciencias y hasta los ornamentos de las escuelas” (Tello, 2004, 62). El desorden y la delincuencia campeaban en la ciudad. En 1787 se instala la *picota del Rollo*, por parte del Gobernador José Antonio Vallejo, para castigar, lo mismo a indios rebeldes o a delincuentes comunes.

En este contexto, la actividad musical pasaba casi desapercibida, su cultivo se limitaba a reuniones de bohemia en fincas aledañas, en farras dentro y fuera de las casas, de una manera empírica y populachera. Solamente en las iglesias se mantenía con regularidad una práctica musical “seria”, con los sochantres y Maestros de Capilla que interpretaban el canto llano, entre los que se destacaba el organista y arpista Martín Gárate, que a “fines del siglo XVIII, D. Martín Garate recibía de la Primera Autoridad Eclesiástica española de entonces, el nombramiento de Primer Sochantre de la Iglesia Matriz, en atención a que el Cielo le ha dotado de garganta argentina y unciosa, dócil para las interpretaciones” (Ibid., 1956, 15). Músicos distinguidos, conocidos como Maestros Mayores, contemporáneos de Martín Garate, fueron José Manuel y Joaquín Vega, José Manuel Bustos, José Manuel Coronel, Felipe Salamea, Félix Ríos.

En 1797 llega a Cuenca -procedente de España- Antonio Soler, Tesorero de las Cajas Reales, quien además de compositor, poeta y pintor, fue un excelente intérprete de instrumentos de cuerda e instaura en esta ciudad una especie de escuela de guitarra que tiene como su alumno más destacado al cuencano Miguel Espinosa. Antonio Soler, regularmente recibía material impreso de óperas y zarzuelas europeas. La biblioteca del Monasterio de las Conceptas conserva documentos originales, como parte de su archivo documental:

Desposado con Doña María Pía Izquierdo, hermana de segundas nupcias de la familia Arteaga, es de presumir que en la histórica heredad de Chaguarchimbana, propiedad de los Arteaga resonarían así el arpa, como la vihuela, tan magistralmente, como refieren que las tañía. Nunca faltarían en su animado repertorio la polka, la mazurka, el minueto, los olés y los toreros de la lejana tierra de las gitanerías [...] y, ¡qué diablos! la gran Jota aragonesa, que obligaría a improvisar el pandero, las aguijantes castañuelas, el mantón

sevillano, y [...] volvamos a Chaguarchimbana, la mansión señorial, que, sin embargo, de pertenecer a realistas, como Soler y la familia Arteaga, hospedó a Bolívar durante su fáustica visita a Cuenca. Agradecido de lo cual, el Padre de la Patria, envió con becas a España a los SS. Arteaga, con su realismo todo (Astudillo Ortega, 1956, 24).

Algunos autores (Astudillo, 1956, Freire, 2012) mencionan que Miguel Espinosa, discípulo de Antonio Soler, superó al maestro. De este músico nacido en Cuenca de 1790, se escribe: “no se supiera cuál de ellos superaba en la agilidad y milagro de los arpegios”, tal vez *milagro* se refiere a la maestría del intérprete del instrumento. Para ampliar sus horizontes artísticos viajó a Lima, donde compartió su arte con colegas de alto nivel y ofreció varios conciertos. No dejó discípulos ni legó su arte “ni a su propio hijo [...] vivía de un pasado y entraba en años, con la quijotesca nostalgia del pastor hurafío y músico” (1956, 27).



Figura 2. Miguel Espinosa. León, 1969.
Fuente: Archivo privado de Carlos Freire Soria.

Miguel Espinosa fue Primer Sochantre de la Catedral colonial “nonagenario, falleció en el terruño, dejando su guitarra, que si no fue española o pedida por Soler, debió ser manufacturada por el proverbial Sangurima” (1956, 28).

La música en Cuenca, siglo XIX

El siglo XIX tiene en Cuenca la impronta de grandes escritores y polemistas que posicionan a la literatura como una de sus fortalezas. El proceso libertario marca el ambiente político y es motivo de inspiración para muchos creadores y cultores de la música. La profesión de Maestro de Capilla era ambicionada por los músicos de la ciudad; mientras que los músicos de oficio eran contratados para amenizar eventos sociales y festivos. No obstante, en ciertos sectores, la profesión de músico no era bien vista en tiempos y, en varios casos, era considerada como sinónimo de pobreza. Es pertinente, para ilustrar lo expuesto, citar un extracto del citado libro de Astudillo Ortega: “Pobres como los pájaros debieron ser aquellos músicos, que bajo el ala de su capa española, acostumbraban refugiar el instrumento, caminando al compromiso” (Ibíd., 1956, 90).

En el campo de la construcción de instrumentos musicales merece la pena destacar el aporte del escultor Gaspar Sangurima quien, además de ser un destacado ebanista que construyó guitarras de gran calidad, confeccionó clarines para las huestes libertarias en la Batalla de Pichincha. Al respecto José María Astudillo Ortega (1956) puntualiza: “El hecho es que el Padre Solano habla de las más bellas guitarras debidas al genio ebanístico de Sangurima, guitarras que no pedían favor a las afamadas vihuelas españolas, por sus condiciones acústicas. En tanto que las de Sangurima ostentaban incrustaciones primorosas, debidas a su fabulosa habilidad. Clavicordios o monacordios, harpas y otros instrumentos llevaban la marca del genio morlaco” (Ibíd. 1956, 15).

En este siglo se destacan personajes que se convertirán en verdaderos patriarcas de dinastías musicales de Cuenca, como José Hermenegildo Rodríguez, Ascencio Pauta, Francisco Paredes Orellana y, en Gualaceo, Manuel María Saquicela. Del mismo modo, estupendos compositores e instrumentistas como Julián Nivicela, José Banegas, Miguel Morocho, Manuel Antonio Calle, enriquecieron la actividad musical de la morlaquía.

Un elemento representativo de la música cuencana son los *Tonos del Niño*³ donde están presentes raíces musicales ancestrales en conjunción con los villancicos europeos. Alrededor de estos cánticos populares se dio una interesante relación entre dos compositores y Maestros de Capilla de la conventual Cuenca del siglo XIX: Julián Nivicela y Hermenegildo Rodríguez: “Cuando este

3 Canciones navideñas, de carácter mestizo, que se ejecutan en Cuenca para acompañar los Pases del Niño.

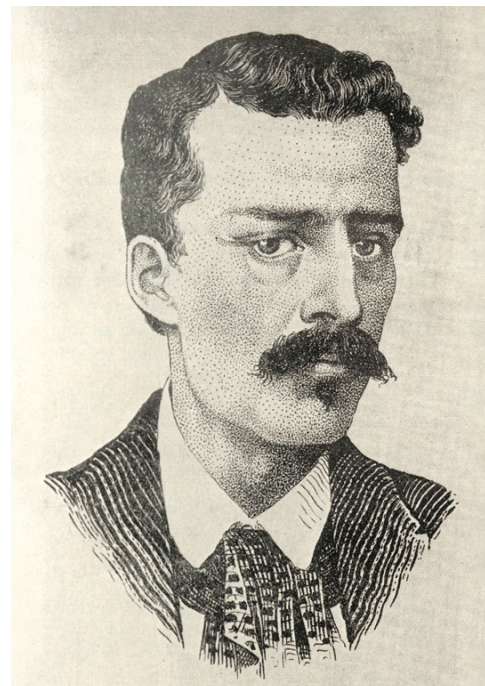


Figura 4. José Banegas. León, 1969.
Fuente: Archivo privado de Carlos Freire Soria.

4 Ensambles musicales, de instrumentos europeos, que ejecutan repertorios variados, fundamentalmente de música popular.

viejo Julián Nivicela era Maestro de Capilla de las Monjas Conceptas, D. Hermenegildo Rodríguez -progenitor de artistas- era por su parte, Maestro de Capilla de las Carmelitas. Y aquí empezaron los Tonos de Navidad. Si Don Julián componía un Villancico, a la siguiente mañana ya le contestaba con la producción de otro D. Hermenegildo” (Ibíd., 1956, 19).

En 1778 nació, en Girón, José Banegas, que llegaría a ser organista del templo de Santo Domingo. Entre sus principales composiciones tenemos las *Misas de Feria*, que se cantan en Cuarema, los *Gozos del Rosario* y el *Trisagio del Corazón de Jesús*. Sobre él dice José María Astudillo Ortega (1956): “el general Juan José Flores le distinguía como a su amigo y como uno de los afamados compositores ecuatorianos. El Primer Presidente del Ecuador conoció a este hijo del Azuay, por las

diversas composiciones originales que le enviaba en sus onomásticos, en los días que la Patria celebraba sus gloriosas: obras que hacía ejecutar en Quito y enaltecían el nombre del autor” (Ibíd., 1956, 17). José Banegas murió trágicamente, en manos de su yerno, en un año indeterminado, en la ciudad de Cuenca.

En 1819, el proceso libertario posibilitó la llegada de la primera banda de música militar, que formaba parte del Batallón Numancia (proveniente de Venezuela) y que, seguramente, actuó en Cuenca, a su paso a Lima. Este acontecimiento fue determinante para el apareamiento de las *Bandas de pueblo*⁴ que son parte de la identidad musical local.

En 1822 arribó a esta ciudad el Libertador Simón Bolívar, donde fue recibido apoteósicamente y para quien se organizó diversos homenajes. Uno de ellos

fue la celebración de una misa en el Monasterio de las Carmelitas. Hermenegildo Rodríguez dirigió el canto del *Te Deum* y luego presentó un ensamble con instrumentos de viento, que causaría grata impresión al Libertador. Bolívar ensalzó las virtudes de D. Hermenegildo, situación que influyó para que la Municipalidad le nombrara Director de Bandas Populares y Maestro Mayor de su gremio, hasta su fallecimiento, en el año de 1836. Del mismo modo, para la recepción organizada, para esa misma fecha, como gala para el Libertador por el Ayuntamiento de Cuenca, se solicitó a Martín Garate conformara un Orfeón de Niños, el que también tuvo una lucida actuación, posibilitando que a Garate se le premiara pecuniariamente: “y así consta de la resolución Municipal de 13 de Agosto de 1822, que ordena la indemnización de gastos, señalando una partida para Martín Garate, Director de los Himnos. En tal ocasión desplegó Garate, los mejores arrestos de su buen gusto, por lo que mereció aplausos y reiteradas felicitaciones de Bolívar y su Estado Mayor” (Ibíd., 1956, 16).

Un legendario músico de la Cuenca de aquellos tiempos fue Miguel *Leuco* Espinosa, quien se distinguió, no solo en la localidad sino incluso a nivel internacional, por su virtuosismo en la ejecución de la guitarra y el violín. Desde muy niño demostró una clara vocación musical, pero su padre, el ya mencionado Miguel Espinosa, aventajado discípulo de Antonio Soler, se opuso a que aprendiera a tocar la guitarra. El *Leuco* huyó de la casa paterna y, luego de aprender los rudimentos de la música, se convirtió en un afamado concertista de guitarra, triunfando, incluso, en un curioso desafío con un músico español en la ciudad de Quito “se decía que puesto a la espalda la vihuela, bordonaba que era un contento, que picoteaba sinfonías en una sola cuerda, que imitaba toda suerte de sonidos” (Ibíd., 1956, 29).

Siguiendo con la tradición familiar, José Nicolás Rodríguez, hijo de D. Hermenegildo, fue un distinguido músico del siglo XIX. Nació en Cuenca en 1822 y ocupó el puesto de su padre como Organista del Monasterio de las Carmelitas. En 1844 fue nombrado, por la Municipalidad, Maestro Mayor de Música. Se lo recuerda, además, por haber formado por primera vez en esta ciudad una suerte de Filarmónica, con instrumentos de viento, que se estrenó en la ceremonia de su matrimonio. De Nicolás Rodríguez descienden las ilustres familias de músicos Pauta Rodríguez y Rodríguez. “D. Nicolás falleció en temprana edad, por el año de 1864, legando al Arte Nacional discípulos de la talla de un Manuel Vázquez, de un Ascencio Pauta, Rudecindo Vázquez [...] y otros de leyenda, como taita Juan Largo” (Ibíd., 1956, 31).



Figura 4. Miguel Morocho. León, 1969.
Fuente: Archivo privado de Carlos Freire Soria.

En 1832 nació en Cuenca uno de los más grandes compositores de la región, Miguel Morocho “fecundo y original, sus clásicas producciones, de corte académico y encuadrado en los cánones de la Armonía, han llenado los salones y las iglesias” (Ibíd., 1956, 38). Hijo del también músico D. José Morocho, quien le enseñó los rudimentos de la armonía. Posteriormente fue discípulo de D. Miguel Espinosa, a quien reemplazó como Maestro de Capilla en la Catedral. Desde 1850 hasta 1880 fue Maestro del Gremio de Músicos de la Municipalidad. Una de sus obras más conocidas fue el *Te-det*, ejecutada en todas las exequias fúnebres de los personajes ilustres de su época.

El 19 de Abril de 1860 el Gobierno eligióle para instructor de la banda del regimiento de Infantería, Guardia Nacional Nº 18, y don Manuel Vega, el 9 de Octubre de 1876, púsole al frente de los músicos del batallón Leales del Azuay, y el 22 de agosto de 1883 el Gobierno Provisional expidióle despachos para director general de las Bandas Militares. En la exposición de Guayaquil de 1881 obtuvo varios premios de primera clase. Un Acuerdo Municipal del 7 de agosto de 1883 firmado por el doctor José Rafael Arízaga, condecoróle con medalla de oro por su Himno a Bolívar, premio que se hizo extensivo a los señores Rodríguez y Pauta (Ibíd., 1956, 40).

Miguel Morocho falleció el 6 de Marzo de 1886, siendo elogiado su talento en diversos medios de comunicación de la época. Coetáneo de Morocho fue Manuel Antonio Calle, quien nació en Cuenca en 1836⁵. Hijo de D. Andrés Calle, organista de la Capilla de las Conceptas, a quien sucedió en su cargo. Fue

⁵ El guitarrista e investigador cuencano Bolívar Ávila Vanegas realiza un exhaustivo trabajo acerca de la vida y obra de Manuel Antonio Calle.

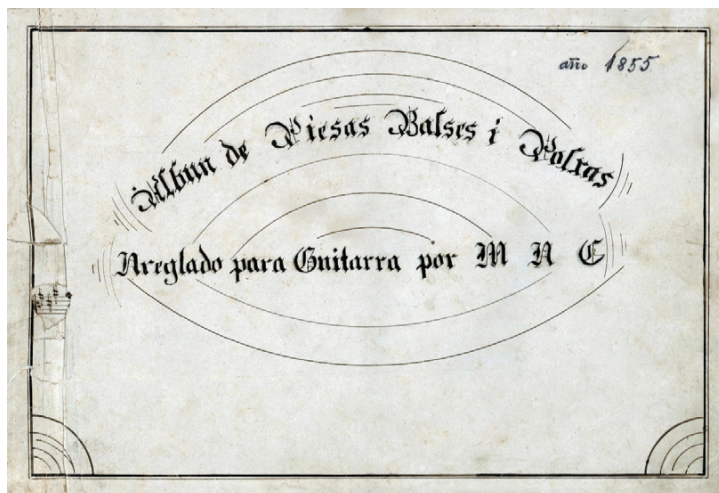


Figura 5. Portada de cuadernillo de partituras de Manuel Antonio Calle, 1855.
Fuente: Archivo privado de Carlos Freire Soria.

discípulo, en Guayaquil, de Antonio Neumane, donde ejerció el puesto de Director de la Sociedad Filarmónica. “También se desempeñó como director de la banda del regimiento militar de artillería del Guayas. A su regreso a Cuenca fue nombrado organista de la iglesia de los Jesuitas. Introdujo la música con instrumentos de cuerda en las fiestas religiosas y se destacó como uno de los mejores profesores de guitarra y violín.” (Guerrero, 2002, 369). Manuel Antonio Calle falleció en su ciudad natal, Cuenca, en 1887.

Calle ha sido considerado después del “Leuco” Espinosa como el primer violinista. Pertenecen a la biografía de Calle: la despedida que su orquesta le diera al Dr. Antonio Borrero, en el “Liceo de la Juventud”, por su viaje presidencial a Quito. El desempeño que tuvo en el Coro Matriz de Azogues, el nombramiento que la Municipalidad de Cuenca le confirió de Maestro Mayor del gremio de 1844 a 1858 (Astudillo Ortega, 1956, 41).

Músicos destacados, contemporáneos de Morocho y Calle, fueron: en el violín, Pablo y Antonio Guillén; en el clarinete, Agustín Illescas, Anastasio Arias y los hermanos Marcelino, Pedro y Pablo Guambaña; del pistón, Rudecindo Vázquez; del fígle, Simón Astudillo; los bajos, Andrés Morales y Manuel Pauta, en el requinto, D. Pío Astudillo (a) el Zhanacunimi (Ibíd., 1956, 42).

Otro músico destacado en Cuenca fue Manuel Negro Vázquez, hijo del también músico D. Rudecindo Vázquez. Nació en 1843, recibiendo formación musical con D. Nicolás Rodríguez y Pío Astudillo (Zhanacunimi); se dice que era el mejor ejecutante de requinto (instrumento de viento) que había en el Ecuador.

El eminente jesuita, P. Miguel Franco –prorector de colegios juveniles-, había expresado que, en su recorrido por muchas naciones, no podía hallarse un artista con las excelentes dotes de Vázquez, y que su destreza en el Requinto, hubiera admirado aún en Europa” (Ibíd., 1956, 43). Ejecutaba, además, melodio y piano y fue instructor de bandas, obteniendo el grado de Teniente. Entre sus composiciones destacan La guarandéña y la Marcha turca, aunque además “compuso valeses, marchas fúnebres y cantos populares, sin olvidar de enriquecer la antología Navideña (Ibíd., 1956, 44).

La música en Cuenca, siglo XX

La actividad cultural de Cuenca a inicios del siglo XX tuvo como principal protagonista a la poesía y, en menor grado las artes plásticas y la música. La influencia de la Iglesia Católica Romana era determinante e impidió que las ideas liberales de Alfaro trascendieran, como en otros sectores del país, en su desarrollo sociocultural y político. (Freire, 2007)

La actividad musical se circunscribía al calendario católico y a las fiestas populares; por tal razón, muchas de las composiciones de sus más destacados exponentes estaban dedicadas a la Virgen María, al Corazón de Jesús, a las *Siete Palabras* de la Semana Mayor o al *Baile del Arroz Quebrado*.

Quienes se interesaban por el aprendizaje de la música podían optar por dos alternativas: los de clase media y alta acudían a la casa de don José María Rodríguez (1847 – 1940), ubicada en el sector de la Cruz del Vado y los proletarios, estudiantes y bohemios, al cuarto de *El ciego* Eloy Ávila (1880 – 1957), donde inclusive podían disponer de varios instrumentos que prestaba *El ciego* a sus discípulos para ensayar y llevar serenatas, muy en boga en aquellos tiempos, tal como anota Ricardo Darquea:



Figura 6. José María Rodríguez, s.f.
Fuente: Archivo privado de Carlos Freire Soria

*Y eran lágrimas las notas
que, allá en el bar de la esquina,
El Ciego Ávila arrancaba
de su vieja concertina.*
(Ricardo Darquea, 1970).

Como se ha mencionado, destacados protagonistas del quehacer musical cuencano eran descendientes de troncos familiares de raigambre artística como los Rodríguez, los Pauta, los Sarmiento, los Vélez, los Mosquera, los Banegas. El maestro Ascencio Pauta, quien falleciera en la ciudad de Lima y compusiera obras de trascendencia como la *Sinfonía Brillante Zona Tórrida* o un *Himno Nacional Cubano*, tuvo dos hijos que se destacaron nítidamente en el panorama musical de aquellos tiempos: Luis y Amadeo Pauta Rodríguez. El primero se había formado con su tío materno Don José María Rodríguez, quien -como ya se ha indicado- fue un gran compositor, maestro y director de bandas, mientras que el segundo, desarrolló su actividad musical en la ciudad de Guayaquil, regresando a su natal Cuenca para “morir bajo el capulí” (Freire, 2012).

En 1907 fallecen, en Guayaquil el compositor y guitarrista Francisco Vélez, sobrino del destacado guitarrista cuencano del siglo XIX Miguel *El leuco* Espinoza y, en Gualaceo, el compositor, director de bandas e intérprete de piano e instrumentos de cuerda y sopro, Manuel María Saquicela, quien había sido ayudante de Luis Pauta Rodríguez en el Colegio Nacional San Luis (actual Colegio Nacional Benigno Malo).

La actividad cultural y recreativa en Cuenca se enriqueció notablemente con la llegada de la primera máquina de proyección cinematográfica, por parte de la empresa peruana Cronoproyectores del Pacífico, que estrenó las películas *La hija del pescador*, *El ahorcado* y *La pobre madre*. Un músico que se destacó como acompañante musical de estas proyecciones de cine silente fue Daniel Salvador Sarmiento, quien conformaba, además, un dúo muy cotizado de violín y piano con Jesús Saquicela, hijo del ya mencionado Manuel María Saquicela.

En 1911 se crea la Academia del Azuay y sus secciones de Historia, Literatura, Medicina y Música, que se anticipa a lo que posteriormente será la Casa de la Cultura Ecuatoriana. La actividad musical en Cuenca en las primeras décadas del siglo XX no era bien remunerada, motivo por el que muchos de sus cultores completaban su ingreso con otras actividades. Es el caso del

tenor y organista José María Astudillo Regalado, quien había sido aprendiz de zapatero, amanuense, comerciante y periodista, o del *Leuco* Espinoza que se ganaba la vida como mecánico, reparador de instrumentos musicales y fabricante de piezas de órganos para las iglesias. La mayor aspiración de los músicos de aquella época era llegar a ser sochantre, maestro de capilla o director de banda, pues aquellos puestos conllevaban la aceptación social, así como mejores ingresos económicos y la posibilidad de acceder a los repertorios musicales de las iglesias y los batallones del ejército que estaban vedados al común de los músicos. Como destacados Maestros de Capilla se recuerda a Luis Arcentales (1872–1927), en San Alfonso; Julián Nivicela (s. XIX), en el Monasterio del Carmen; Hermenegildo Rodríguez (s. XVIII–S. XIX), en las conceptas; José Nicolás Rodríguez (1822 –1860), en las Carmelitas; Luis Pauta Rodríguez (1858–1945), en Santo Domingo; Jesús Orellana (s. XIX–s. XX), en la Merced, Oblatas y Todos Santos; Francisco Paredes Orellana (1868-1928), en la Catedral Vieja, entre otros.

En 1936 llega a esta ciudad el distinguido compositor, director de bandas y musicólogo Segundo Luis Moreno (1882-1972), oriundo de Cotacachi (provincia de Imbabura), en calidad de Director de las Bandas de la Tercera Zona Militar. Moreno se apersonó de la realización de los trámites tendientes a la conformación de un Conservatorio de Música en Cuenca, con el auspicio de Remigio Crespo Toral, rector de la Universidad de Cuenca. Esa sentida aspiración azuaya se concretó el 14 de febrero de 1938 -cuando por Decreto Oficial del Ministerio de Educación- inicia sus actividades educativas el Conservatorio de Música de Cuenca. Obviamente, su Director– fundador, fue Segundo Luis Moreno y su primer Secretario, el connotado escritor quiteño, de ascendencia cuencana, Gonzalo Humberto Mata Ordóñez (Freire, 2020, 222).

El instrumental con el que el Conservatorio inició sus actividades fue donado por el Doctor Ernesto Albán Mestanza, Director de la Escuela Central Técnica de Quito y otra parte prestado por el director del Conservatorio Nacional, Francisco Salgado Ayala (1880-1970). El cuerpo docente estuvo conformado por profesores extranjeros y nacionales, pero sin la presencia de ningún cuencano, situación que creó malestar en el ámbito musical ciudadano y que influenciaría, a la postre, para que el Maestro Moreno no permaneciera mucho tiempo en esta ciudad. Ese mismo año se fundó la Orquesta del Conservatorio, con la que Moreno estrenó sus obras *La Consagración*, *el Himno a Bolívar* y *La Emancipación*. En 1940 decayeron notoriamente las matrículas y Segundo Luis Moreno, aduciendo falta de interés por parte de la comunidad azua-



Figura 7. Fundación del Conservatorio de Música de Cuenca, 1938.
Fuente: Archivo privado de Carlos Freire Soria.

ya, solicita al Ministerio la clausura del Conservatorio. El Ministerio no acepta, él renuncia y sale de Cuenca el 26 de julio de 1940. Se encarga interinamente de la Dirección el pianista alemán Kurt Soberg, quien se desempeñaba como subdirector del plantel, hasta las festividades del Conservatorio, en abril de 1941, cuando es nombrado director el distinguido compositor y director de bandas cuencano Rafael Sojos Jaramillo, el mismo que ejerce estas funciones hasta 1969, año en que se jubila, asumiendo interinamente la dirección el Ing. Medardo Torres Ochoa, Vicerrector de la Universidad de Cuenca⁶.

⁶ Entre 1944 y 1970, el Conservatorio José María Rodríguez formó parte de la Universidad de Cuenca.



Figura 8. Orquesta Liga Artística del Azuay, 1920.
Fuente: Archivo privado de Carlos Freire Soria.

Rafael Sojos Jaramillo (1889–1988) había sido discípulo de Luis Arcentales y José María Rodríguez y formó parte, en 1907, de la Banda del Santísimo, también denominada *de la Salle*, bajo la dirección de este último. En 1925 estrena y dirige en Riobamba la banda de la fábrica textil *El Prado*, auspiciada por los hermanos Luis y Carlos Cordovez, grabando varios discos para la RCA Víctor en Radio El Prado, de la misma ciudad. Prolífico compositor de obras en variados géneros musicales, Sojos publicó en 1982 su estudio titulado *La verdadera historia de la música del Himno Nacional del Ecuador*.

El 11 de abril de 1970 inicia la gestión como director del Conservatorio, el compositor español, nacionalizado en Ecuador, José Castellví Queralt (1926 - 2021), ocupando dicho cargo hasta 1994. Castellví había arribado a Cuenca en 1947, como parte de la comunidad de los Hermanos Cristianos, con el nombre de Hermano Eliseo. En 1979, bajo su dirección, se creó la Escuela de Musicología en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, con sede en Cuenca -actual Universidad del Azuay-, institución en la que se formaron diversas promociones de pedagogos en música. Ha compuesto varias obras para variados formatos musicales, entre las que se destacan la misa *Alabado sea Dios* y *Cuenca romántica y bella*. En la actualidad (2021), el Conservatorio José María Rodríguez está dividido en dos instituciones con el mismo nombre: el Colegio de Artes, dirigido por la Mgst. Valentina León y el Conservatorio Superior, cuyo rector es el Mgst. Boris Chumbi (Freire, 2020, 223).

En noviembre de 1972, mediante Decreto N° 499, se oficializa la conformación de la Orquesta Sinfónica de Cuenca, bajo la dirección del ya mencionado compositor José Castellví Queralt, con la participación de 35 músicos. La tarea de Castellví tuvo relevancia, en especial en la promoción de la obra de compositores cuencanos y nacionales. Después de Castellví la dirigieron los ecuatorianos Miguel Jiménez y Medardo Caisabanda; posteriormente en la actualidad fue conducida por el músico alemán Michael Meissner y en la actualidad su director titular es el lojano Augusto Carrión.

Un compositor que se destacaba nítidamente en el contexto de la música popular de la primera mitad del siglo XX es Francisco Paredes Herrera (1891-1952), a quien se lo motejaba como el Príncipe del Pasillo, en virtud de la belleza de sus composiciones y de la gran cantidad de obras que producía (se le atribuyen alrededor de dos mil composiciones musicales) grabadas en la casa fonográfica J. D. Feraud Guzmán. Los inicios musicales de Francisco Paredes fueron con el sacerdote italiano José Basso, en su juventud fue co-

pista y ayudante de dirección de bandas militares. Una de sus destacadas composiciones, *El alma en los labios*, con texto de Medardo Ángel Silva, fue registrada fonográficamente en 1919.

Uno de los personajes de antología en la música popular cuencana del siglo XX ha sido el compositor Rafael Carpio Abad (1905-2004), en especial por haber compuesto el pasacalle *La chola cuencana*, sobre un texto del poeta cuencano Ricardo Darquea Granda. Carpio fue uno de los primeros estudiantes matriculados, en 1938, en el naciente Conservatorio de Música de esta ciudad y su picardía e intensa existencia, salpicada de sabrosas anécdotas, lo convirtieron en un personaje vital de esta ciudad. Compuso muchas obras relacionadas con su terruño, entre las que se destacan *Debajo del capulí*, *Panaderita del Vado* y el pasillo *Chorritos de Luz*, con texto del connotado poeta, también cuencano, Agustín Cuesta.

La música en Cuenca, siglo XXI

En el año 2000, la Universidad de Cuenca crea la Facultad de Artes, una de cuyas especialidades, la carrera de Música, se ha constituido en fundamental aporte para la optimización de las actividades musicales de Cuenca y el país. En este contexto se debe destacar el aporte del barítono Alexander Tamazov, originario de Armenia, quien logró constituir en Cuenca una verdadera escuela de canto lírico, la misma que hasta la actualidad provee de solistas y coros a los principales eventos vocales o melodramáticos en diversos escenarios del Ecuador. En este ámbito se han obtenido importantes resultados, destacándose el triunfo alcanzado en Budapest, Hungría, en 2018, por el elenco de solistas conformado por Vanesa Regalado, Vanessa Freire y Alex Rodríguez, que actuó con el coro de la Fundación MusArtEH de esa ciudad, con el montaje de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, bajo la dirección del connotado director húngaro Robert Alföldi.

En la actualidad, la Facultad de Artes cuenta con sus propios orquesta sinfónica y coro polifónico, dirigidos por los catedráticos William Vergara y Priscila Urgilés, respectivamente; y con diversos ensambles de docentes y estudiantes, con los que se han producido ambiciosas obras como *Jesus Christ Superstar*.

En el ámbito de la música académica de vanguardia se destacan Jannet Alvarado y Juan Campoverde. Alvarado estrenó en el 2005 su ópera *El Jurupi Encantado* sobre textos del escritor -también cuencano- Oswaldo Encalada. Regularmente presenta su obra en diversos géneros y formatos, así como investigaciones multidisciplinarias. Juan Campoverde reside en EUA; su obra ha cosechado importantes triunfos y ha sido interpretada por ensambles musicales del mundo entero. Las óperas *Leonor*, de José Baquerizo, y *Pasión a Dolores*, de José Luis Luna, fueron estrenadas en 2004 y 2016, respectivamente.

La Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay realizó en 2007 el proyecto SUMAK, Música Ecuatoriana del siglo XX, cuyo objetivo fue destacar la música académica de compositores ecuatorianos. Para el efecto, se realizaron varios conciertos y grabaciones.

En el ámbito del rock, Cuenca se ha destacado a nivel del país gracias al aporte de bandas con propuestas musicales inéditas: Sobrepeso, Bajo Sueños, La Doble, Basca, Mezcla, Recién Muertitos, La Dueña, Los Zuchos del Vado, Los Animales Lisérgicos, La Madre Tirana, entre otras, con variados estilos y propuestas conceptuales y performáticas, que han producido grabaciones en diversos soportes, conciertos en vivo y en *streaming*.

La música de proyección folklórica se ha difundido nacional e internacionalmente gracias a ensambles como Ayllu Llakta y De Raíz, de la Universidad de Cuenca; Pumapungo, de la Universidad Politécnica Salesiana y el grupo independiente Expresión Latinoamericana. Por otra parte, y dada la vigencia de las fusiones en el contexto musical contemporáneo, se han creado e interpretado obras que integran sonoridades de instrumentos arqueológicos, etnográficos, acústicos y electrónicos en composiciones como la cobertura *Pumataki* (Carlos Freire - Carlos Hernández), estrenada en el 2021 con la Orquesta Sinfónica de Cuenca; *Ishi* (Carlos Freire), estrenada con el Ensemble Folk UCuenca y el grupo de danza Huairapumushcas de la Universidad de Cuenca, en el 2022 o la banda sonora compuesta por Carlos Freire para el video en animación 3D Picchu, dirigido por Amaru Zeas para Amazon, en el 2022.

En lo que va de este siglo se ha agudizado el fenómeno inmigratorio, lo que ha posibilitado la llegada de músicos que han fijado su residencia en esta ciudad, es el caso de los norteamericanos Jim Gala (pianista) y Su Terry (clarinetista) en el género jazzístico. Ejemplo de sinergia entre músicos locales y foráneos es el ensamble *Jazz de Barro*, conducido por Su Terry (Ibíd., 2020, 224).

2 Archivología y musicografía

La palabra *archivo* puede tener dos acepciones: por una parte, un conjunto organizado de documentos de diversa índole y, por otra, un sitio donde se conservan y consultan fondos documentales. Por tal razón, pueden existir archivos administrativos, notariales, bibliográficos, artísticos, entre otros. Con estos antecedentes, a un archivo musical se lo podría concepcionar como un centro documental donde se preserva, procesa e investiga la música escrita o grabada por una o varias personas, que forman parte de un conglomerado sociocultural determinado.

Los primeros archivos musicales, en el mundo occidental, fueron constituidos por la Iglesia, en catedrales, monasterios y conventos. Un importante documento, que ya podría ser considerado como un archivo de música religiosa

fue el Antifonario, estructurado por el Papa Gregorio, en el siglo VI d.C, mediante la recopilación de cánticos que se ejecutaban en las diversas iglesias del periodo románico. En Cuenca, los más antiguos repositorios musicales se conformaron en las iglesias y conventos coloniales, siendo los sochantres y Maestros de Capilla sus custodios y ejecutantes. A pesar de su importancia, los archivos musicales no han tenido un tratamiento acorde con su importancia documental, careciendo de fundamentos metodológicos que los ubiquen en su real protagonismo.

Ámbito de las disciplinas

La archivística se proyecta al desarrollo de una metodología de organización dirigida, fundamentalmente, a los archivos administrativos y bibliotecológicos, dejando de lado a fondos documentales, que como en el caso de la música, resultan especializados y deben adaptar sus propios parámetros a esa metodología general. Se torna indispensable el hecho de asumir el procesamiento de información musicográfica como una prioridad en el ámbito de la musicología, pues su aporte redundará en beneficios para las diversas especialidades de la actividad musical. Se señala una serie de pasos que pueden ser aplicados con éxito a la organización de elementos musicográficos a continuación se sistematiza mediante categorías, el fondo documental:

- Documentos musicales escritos: partituras, particellas, borradores, ordenados numéricamente.
- Música programada: es la que requiere de un sistema mecánico o digital para ser reproducida. Será ordenada de acuerdo a la naturaleza de la documentación y a su volumen.
- Documentos de carácter personal: fotografías, diarios, memorias, agendas, cartas, documentos de identificación personal, certificados de estudios, títulos académicos o profesionales. Se los ordenará numéricamente.

Se trata de *ordenar* la documentación mediante secuencias alfabéticas o cronológicas. Existen diversos métodos de ordenación que se relacionan con el Principio de Procedencia. Para ello, se han establecido distintos métodos de ordenación; numérico, cronológico, alfabético, geográfico y natural. Este proceso facilita su custodia y recuperación.

Mediante la *descripción* de un documento procesado podremos acceder al catálogo y sus diversos servicios. Las herramientas descriptivas pueden variar, de un archivo a otro, de acuerdo a la antigüedad y tipo de documentos. Entre las principales tenemos las guías, inventarios, catálogos e índices auxiliares. Para homologar el proceso descriptivo se ha constituido la Norma Internacional General de Descripción Archivística, ISAD, misma que se maneja en los archivos del mundo entero.

Archivos y otros repositorios

Las bibliotecas se pueden clasificar atendiendo a varios criterios (usuarios, acceso, ámbito geográfico). Las clasificaciones más utilizadas son las que proponen la UNESCO y la IFLA (en inglés, International Federation of Library Associations). Una biblioteca ofrece, a través de sus libros, su espacio, sus actividades, sus servicios, una diversidad de opciones para desarrollar el potencial humano. La lectura muestra mundos ajenos que el lector puede hacer propios. Crea un nexo de expresión y comunicación sin barreras temporales ni espaciales entre el autor y el lector.

Con el tiempo, las bibliotecas han ido evolucionando; con el gran desarrollo tecnológico de las últimas décadas, en la actualidad contamos, incluso, con bibliotecas virtuales. La aplicación de la tecnología de la información exige la definición de nuevas estrategias para el desarrollo de las organizaciones documentales.

A las bibliotecas se las clasifica de acuerdo con los objetivos que persiguen y el tipo de usuarios que a ellas concurren, hay cuatro tipos: la pública, la académica o escolar, la infantil y la especializada, y a cada una de estas les corresponde un tipo de usuario y acervo diferente. En el caso de una biblioteca especializada en música, esta cuenta con fondos documentales de: libros, partituras, grabaciones, audiovisuales, multimedias, entre otros.

Con el acelerado avance de la tecnología, y como una forma de satisfacer adecuadamente las exigencias de los usuarios, los diversos centros documentales tienden a digitalizar la información. Este proceso ofrece importantes ventajas, entre las que podríamos señalar las siguientes:

- Rápida actualización y consulta de documentos
- Reducción de riesgos y costos de transporte y almacenamiento de la información
- Reduce significativamente los costos
- Utilización simultánea por varios usuarios

Función cultural y educativa de los archivos

A los archivos musicales se los puede considerar como bibliotecas especializadas en música. Por biblioteca, generalmente, se denomina a un lugar donde se almacenan libros que, por su organización, facilita la búsqueda de una información determinada. Este fácil acceso ha dado pie a que las bibliotecas se utilicen principalmente como un apoyo escolar, en donde los libros de texto son los más usuales. Sin embargo; una biblioteca es más que esto, es un espacio donde los usuarios en general aprenden el valor formativo de la lectura y su gran ayuda para ampliar el conocimiento en todos los ámbitos de la ciencia, la investigación y la cultura. De tal manera que una biblioteca deja de ser solo una colección de libros para convertirse en una herramienta que puede ayudar a resolver un problema cognoscitivo o convertirse en una real opción de desarrollo integral del ser humano.

El desarrollo teórico y práctico de los archivos musicales dentro de la *archivística* es relativamente nuevo y muy poco desarrollado, como lo demuestra la escasa bibliografía al respecto y el número reducido de archivistas que se ocupan de organizar este tipo de fondos documentales.

La incursión del archivista en este campo se ha dado por la iniciativa o presión de músicos, musicólogos e historiadores, quienes han recurrido a la Archivística como una herramienta para evitar la pérdida o dispersión de la documentación, posibilitando la organización de estas fuentes documentales de gran valor científico y cultural. Esta exigencia ha posibilitado que la historia y la musicología, como disciplinas científicas bien institucionalizadas, con sus respectivos corpus teóricos, constituyan una sinergia eficaz para una adecuada organización y conservación de las fuentes primarias de información musical como archivos personales y bibliotecas de compositores, investigadores e intérpretes.

Tradicionalmente, las fuentes primarias de información musical fueron utilizadas empíricamente por musicólogos, que se apoyaron en distintas orientaciones historiográficas para desarrollar la historia de las obras musicales, la historia de la composición, la historia de “grandes compositores” y más recientemente, la historia social de la música. Esta nueva tendencia ha posibilitado superar las limitaciones propias del estudio de las grandes obras y sus grandes creadores, posibilitando el estudio del desarrollo socio musical de los pueblos, fusionando la musicología y la historia social, en el contexto de la historia social de la música que permite estudiar el desarrollo de los pueblos o comunidades, a través de su creatividad musical.

En el ámbito de la historia social de la música, las manifestaciones orales o escritas, oficiales o populares se pueden convertir en importantes fuentes de información para el estudio de la idiosincrasia de un pueblo o de su vida cotidiana. Así, por ejemplo, las letras de muchas canciones reflejan actitudes de rechazo o apoyo a situaciones políticas, sociales o familiares de una sociedad en un período histórico determinado, las que pueden llegar a complementar o enfrentar a las fuentes oficiales custodiadas en los archivos de los diversos países.

Por otra parte, la relación conceptual de la musicología con otras ciencias se puede observar en varias direcciones, no sólo en la historia, sino también hacia y desde la filosofía, antropología, sociología y la lingüística, gracias a que la música les ofrece valiosa información de cómo acceder a la realidad, lo que resulta un bagaje teórico útil a las otras ciencias sociales. Estos nuevos análisis generan temas novedosos que requieren de otros enfoques y métodos, como la etnomusicología histórica o la historia de la música vernácula, que enriquecen el conocimiento holístico de un determinado grupo humano, considerándolo como único y altamente valioso, por sus especificidades socioculturales y sonoras.

En el caso del Ecuador, uno de los pioneros de este tipo de investigaciones fue el compositor y musicólogo Segundo Luis Moreno. Posteriormente, el maestro Gerardo Guevara se destacó en las décadas de 1980 y 1990 por el rescate de la música nacional; es así como edita, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación y Cultura del Ecuador el cancionero popular *Vamos a cantar* (1991). En las dos últimas décadas resulta fundamental el aporte de Juan Mullo, Juan Carlos Franco y, en especial, de Pablo Guerrero y su Fundación CONMUSICA que editó, en los años 2001 y 2002 la Enciclopedia de

la Música del Ecuador. Este tipo de trabajos pretenden entender la creación musical como producto de la acción humana, contextualizada histórica y culturalmente. No es solo anotar referencias biográficas, sino estudiar la vida del músico como un actor social, un ser individual y un ser familiar, de manera que podamos comprender el universo social y cultural en que se ha desenvuelto. Es aquí donde radica la importancia de crear archivos musicográficos, como centros de información primaria, donde se reúna documentación histórica sobre diversos temas de la amplia temática musical, preservando sus soportes y posibilitando el acceso a los mismos.

En lo referente a la catalogación virtual de obras de compositores cuencanos que han utilizado el sistema musical europeo y que han creado sus obras en partituras, amerita analizar pormenores de su historia y difusión. Esta se aprende y se enseña escolásticamente; por ende, se escribe y se lee mediante un sistema denominado notación musical. Este método no solo posibilita almacenar e interpretar un número ilimitado de experiencias musicales, actuando de memoria colectiva, sino que también sirve de referente técnico y estético para que el músico que lo aplica haga su aporte, como valor agregado para la actual y futuras generaciones. La notación, dinamiza y acelera la evolución de la música en la sociedad que la adopta, pero sigue siendo erróneo considerar a la música escrita como una forma superior de música, en relación a la que no registra notación musical.

Notación musical

Por notación musical se entiende un sistema de signos convencionales que indican gráficamente el sonido. Sin constituir una invención moderna, es el resultado de un largo proceso. La primera forma de escritura musical se dio entre los siglos VIII y IX, hoy se conoce como notación neumática.

Los neumas eran signos elementales que se colocaban sobre cada sílaba del texto y servían de guía para recordar la melodía perteneciente a un repertorio conocido de antemano, que debía ser cantada. Las *punctum*, *virga*, *clivis* y *podatus* son las cuatro neumas elementales. Éstas no indicaban ni la altura relativa del sonido ni el ritmo de la melodía, más bien mostraban el sentido y dirección que debía tener la línea melódica. Hacia el año 1150, los neumas adoptaron una forma más definida, lo que se llamó notación cuadrada.

7 Autor de la denominación de las notas musicales (ut, re mi ...) y de la solmización.

En el siglo X comenzaron a usarse líneas para señalar con cierta exactitud la altura de los sonidos musicales. Al principio, una línea roja trazada sobre el pergamino señalaba el sonido Fa y servía como referencia para los demás sonidos, luego se añadió una segunda línea de color amarillo que representaba un Do y, finalmente, el monje benedictino Guido d'Arezzo (995-1050)⁷ añadió otras dos más, creando el tetragrama o pauta de cuatro líneas. La aparición de la partitura supuso un progreso decisivo en la escritura musical: con la indicación de la altura de los sonidos sería posible leer la música, aligerar la memoria, y facilitar el aprendizaje de los cantos. Así mismo, ideó un sistema de aprendizaje de los sonidos, intervalos y escalas que se hizo famoso y fue usado durante muchísimos años, conocido como la mano guidoniana. Antiguamente las copias de las partituras se hacían a mano por expertos conocidos como "calígrafos musicales". En el siglo XIII se fijó la clave de G (Sol).

La invención de la imprenta, en 1455, supuso un cambio radical para la divulgación de las partituras. En 1501, Ottaviano Petrucci inicia en Venecia, la impresión de música polifónica con tipos móviles. Dicho procedimiento de reproducción pronto se generaliza con las actividades de Peter Schöffer en Maguncia, Pierre Attaignant en París y Petrus Phalesius en Lovaina, ampliando radicalmente la divulgación y desarrollo de la música. Al igual que en otras áreas de la archivística, la musicografía otorga singular importancia a documentos únicos por su valor intrínseco e histórico. Así tenemos documentos manuscritos, partituras incunables, complementos y anexos gráficos, fonográficos y audiovisuales que deben ser manejados por especialistas, con el afán de preservarlos y posibilitar su manejo.

Por otra parte, las modernas propuestas pedagógicas para la iniciación musical en los niños han propiciado el apareamiento de nuevas propuestas de notación como la de Dalcroze, Orff y Willems, entre otras. En el caso de composiciones electrónicas, acusmáticas⁸ o electroacústicas, existen diversas propuestas de renovación de la escritura musical, limitadas a procedimientos propios de cada compositor, situación que impide su comprensión y manejo general.

Existen bibliotecas y centros documentales que albergan importantes fondos musicográficos que, en muchos casos, no ofrecen las condiciones adecuadas para su conservación, procesamiento y uso por parte de los usuarios. Dichos documentos son parte vital del patrimonio cultural de las diversas

8 La música acusmática (del griego ακουσμα akousma, "una cosa escuchada") es un tipo de música electroacústica compuesta para ser presentada para utilizar altavoces y, por tanto, opuesta a una presentación en vivo.

colectividades, por ende, deben ser tratadas con respeto y previsión. La preservación y mantenimiento del material de estos centros documentales, exige tratamientos específicos que, afortunadamente en la actualidad, se facilitan gracias a la electrónica y la informática. Actualmente, es posible acceder a su uso mediante sistemas virtuales, en cualquier lugar del planeta, sin atentar contra su integridad física y con la posibilidad de escucharlos y reproducirlos en diversos formatos.

En el caso de Cuenca, existen importantes repositorios de documentos musicográficos de carácter religioso, entre ellos, los de la Curia Arquidiocesana, Monasterios del Carmen de la Asunción y de las madres Conceptas y del convento de la orden dominicana. Sin embargo, se supone que un gran porcentaje de información musical salió de la ciudad, pues los párrocos enviaban a Lima y posteriormente a Quito -hasta que se creó el Obispado de Cuenca, en 1788, con su primer Obispo, Joseph Carrión y Marfil-, todo tipo de documentos. En referencia a datos de música profana producida y consumida en Cuenca en la época Colonial, no se encuentra mayor información.

En el caso de partituras de diversos géneros de música, estas se encuentran en diversos archivos institucionales y privados; entre ellos las bibliotecas Luis Pauta Rodríguez del Conservatorio J. M. Rodríguez, Manuel Muñoz Cueva, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay y Víctor Manuel Albornoz del Banco Central del Ecuador Sucursal Cuenca; en el Archivo Histórico de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, en el Centro Documental Carlos Freire Soria; y en los archivos de las familias Ortiz-Cobos, Neira y Pesantez.

Sistematización de documentos musicales

Como toda expresión artística desarrollada por el hombre, la música deja un vestigio material que bien puede ser un documento en soporte de papel o electrónico, también una grabación, que se constituyen en documentos musicales. Para su adecuada organización surgen los archivos musicales, los cuales aparecieron en el periodo románico, pasando por las grandes catedrales medievales, hasta llegar a la actualidad. Su organización ha cobrado mucha importancia, gracias al desarrollo de la ya mencionada *archivística* como herramienta del proceso de divulgación de información. Organizar, conservar y divulgar adecuadamente el patrimonio musical de un sociedad, región o

país cobra gran importancia en un mundo globalizado. La música es un elemento importante de la identidad cultural de una sociedad. La tarea de reunir y conservar adecuadamente este patrimonio, mediante una metodología archivística adecuada, cobra cada vez mayor importancia.

El desarrollo teórico y práctico de los archivos musicales dentro de la archivística, es relativamente nuevo y muy poco desarrollado, así lo demuestra la escasa bibliografía sobre el tema y el número reducido de archivistas que se ocupan de organizar estos singulares fondos documentales. La incursión del archivista en este campo se ha dado por la iniciativa o presión de músicos, musicólogos e historiadores quienes han recurrido a la archivística como una herramienta para evitar la pérdida o dispersión de la documentación y así poder organizar estas fuentes documentales de gran valor científico-cultural, lo que exige posicionar a esta disciplina como eje transversal de la investigación musical.

Uno de las herramientas fundamentales de la Archivística Musical es la sistematización de sus materiales. Múltiples propuestas se han presentado al respecto, la mayor parte de ellas basadas en el Sistema Decimal Dewey⁹. Desde hace varios años, y gracias al idóneo trabajo de la UNESCO, el Sistema WINISIS¹⁰ ha sido aceptado, en diversos países del mundo, como la mejor opción para la clasificación de elementos documentales de este campo, pues posibilita, mediante el cambio de los Campos Descriptores, crear espacios para el uso de información musicográfica. Como referentes de la propuesta se ha utilizado la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD G (2000), las Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas RISM (1996) y las Reglas de Catalogación Angloamericanas (AACR2).

9 Sistema de clasificación documental basado en el sistema numérico decimal.

10 Sistema informático de almacenamiento y búsqueda de información.

Música, musicografía, soportes gráficos y digitales

La musicografía es una especialidad adscrita a los ámbitos de la documentación y la musicología, de incipiente desarrollo en el Ecuador. Su importancia como elemento primario de conocimiento sociocultural y estético amerita la conformación de una metodología moderna y bien estructurada que optimice su desarrollo y difunda especificidades en temas documentales y musicológicos. Aplicar esta propuesta de catalogación musicográfica en Cuenca se

justifica plenamente, pues en esta ciudad, la actividad musical es fortaleza de diversas etapas de la historia, con obras musicales de compositores cuencanos, escritas o impresas sobre papel.

Preservación y conservación de la música

Con respecto a las formas de preservación de documentos relacionados con la música, se debe tomar en cuenta que el quehacer musical de un pueblo se transmite a través de diversos lenguajes, de acuerdo con las características funcionales, organológicas y estéticas de sus manifestaciones. En el caso de la etnomúsica, que se aprende por imitación y sin necesidad de acudir a instituciones de enseñanza, la tradición oral es el mecanismo adecuado para transmitirla de generación en generación. Esta cualidad, que la dota de un especial encanto, por provenir del pasado, también la vuelve muy frágil, porque su pervivencia depende del flujo de información entre personas que dependen de su memoria e interés en la materia para compartirla y preservarla.

Hasta el siglo XIX, en el mundo occidental se consideraba que las manifestaciones sonoras de pueblos originarios de diversos continentes no era música, porque no cumplía con los requisitos establecidos por los cánones vigentes. La llegada de los españoles a territorio americano permitió conocer otras formas de manejo de sistemas sonoros, organológicos y funcionales que, obviamente, fueron considerados primitivos y faltos de desarrollo.

Respecto a la transcripción de música de la tradición oral, la transcripción musical tiene como prioridad el “representar precisamente y en una forma visualmente comprensible, factores musicales de la pieza que son esenciales para los poseedores de una cultura musical” (Stockmann, 1979, 214). Toda transcripción musical está determinada por presupuestos, conscientes o no, del transcriptor o de las herramientas de transcripción; en consecuencia ya posee un cierto nivel de interpretación. En el caso de la etnomúsica, su registro gráfico no siempre es aconsejable, pues podría atentar contra sus intrínsecas características morfológicas y funcionales. Según el ya citado George List (1976) el valor de una transcripción es el de facilitar la comparación inmediata. Esto no significa necesariamente que la transcripción sea completamente exacta, que suministre todos los detalles, o que representen todos los aspectos de la ejecución musical. No existe ningún método de transcripción que refleje con

exactitud un acontecimiento musical, sea que la transcripción se obtenga de oído o con la ayuda de un aparato electrónico. El valor de la transcripción no reside en la reproducción completa de todos los aspectos de un evento musical dado, sino, en el hecho de que facilite la comparación de un cierto número de elementos o aspectos separables del acontecimiento musical.

En el caso de la música académica, su transmisión es totalmente diferente porque se la puede escribir, leer e interpretar, utilizando sistemas gráficos que se aprenden escolásticamente. Por ende, su difusión es mucho más amplia y posibilita su disfrute en diversos sitios y más allá de las fronteras geográficas o temporales. En la cultura occidental, para registrar este tipo de música se utiliza partituras, que son formatos gráficos, y actualmente electrónicos, que contienen pentagramas, donde se escribe la música.

Los soportes de papel

La historia del *papel* se inicia desde tiempos remotos, cuando los seres humanos, en su afán de comunicarse, utilizaron como medio de expresión signos y símbolos gráficos, mismos que necesitaron elementos materiales donde plasmarlos. Desde entonces se hizo indispensable la utilización de una serie de instrumentos de soporte; la pintura rupestre es una muestra de los primeros intentos de expresión gráfica realizados por el hombre, con empleo de los materiales disponibles en un paisaje primitivo; que utilizó como soporte las paredes de piedra de las cuevas, para estampar vivencias con tintas vegetales.

Posteriormente, se utilizaron diversos soportes y materias primas existentes en cada piso ecológico. Material evidenciado por la arqueología, como tabletas de arcillas recubiertas con cera. Aunque en los inicios estos soportes podían resolver las necesidades de comunicación gráfica, con el tiempo resultaba demasiado complicado su proceso de elaboración y almacenamiento. Por esta razón se hizo necesario elaborar soportes más simples y menos onerosos que permitan una fácil manipulación y adecuado transporte y preservación.

Como resultado de este proceso el ser humano creó varios soportes, que se constituyeron en precursores del papel actual, denominados pre-papeles. Entre ellos mencionaremos el amatle (civilización maya), el papiro (Egipto), el pergamino (Pérgamo y Alejandría) y el protopapel (China). El papel, como

soporte para la escritura, es un conglomerado de fibras o filamentos entrelazados entre sí; unidos mediante los denominados puentes de hidrógeno, que corren en una o en varias direcciones y encierran un sinnúmero de espacios vacíos. Por su importancia como soporte de escritos antiguos, entre ellos de música de diversas civilizaciones, nos referiremos al papiro y el pergamino.

Este material de escritura, el *papiro*, se originó en Egipto. Los documentos más antiguos datan de la VI Dinastía egipcia, del 3er. milenio a.C. Se sabe que desde el año 1100 a.C, los rollos de papiro eran un artículo importante de exportación, y que los egipcios lo intercambiaban por madera de cedro en el puerto fenicio de Gebal y que, desde aquí, se lo distribuía a diversos lugares del mundo mediterráneo. Son famosos los papiros de la Biblia, a la que los griegos deformaron con el nombre Gebal y lo llamaron Biblos y, como recibían de esa ciudad el material para escribir, llamaron *biblos* tanto a dicho material como a los rollos de papiro hechos de él. Esta palabra se introdujo en el castellano a través del latín y se transformó en la palabra Biblia: *Libro de los libros*, o en palabras como biblioteca.

Después de que Egipto abrió sus fronteras a los extranjeros en el reinado de Psamético I (663-609 a.C), el papiro se convirtió en el principal material de escritura del mundo antiguo, y mantuvo esa categoría durante muchos siglos. En el período de los tolemaeos y de los romanos había grandes fábricas y depósitos de papiro en Alejandría.

El papiro se hacía del tallo de la planta de papiro que crecía abundantemente en el delta del Nilo. El tallo, una vez cortado, era dividido en tiras delgadas de unos 25 cm de largo y se hacían capas; se superponían dos de éstas -una vertical y la otra horizontalmente—y luego eran pegadas y alisadas con piedra pómez. Este soporte para la escritura de diversos morfemas, según Plinio, fue desarrollado en la ciudad de Pérgamo, en el Asia Menor, a partir de la piel semicurtida de cordero. De los componentes bioquímicos de la piel viva, en el pergamino solo perduran las proteínas insolubles al agua, las mismas que tienen gran consistencia física y gran capacidad higroscópica¹¹.

¹¹ Compuesto químico que absorbe la humedad del aire.

Estructura física y composición química del papel

El papel, un elemento clave para la composición y el registro de obras desde la Edad Media, se popularizó gracias a la invención de la imprenta, convirtiéndose en el medio más adecuado para la producción masiva de textos. Desde sus inicios, el papel ha mantenido su concepto, más ha sido objeto de cambios y adaptaciones a lo largo de los años. Para poder comprender mejor su proceso evolutivo y el impacto que éste tuvo, es necesario conocer que como un producto final, posee una serie de elementos indispensables y otros complementarios, dependiendo del sistema de procesamiento utilizado, y de las características del papel a obtener. Entre algunos de los elementos claves se pueden apreciar:

Las fibras.- Son tubos alargados, finos y huecos de variada longitud, recubiertos interior y exteriormente de fibrillas llamados finos. De acuerdo a su tipo, son casi incoloras y transparentes. Todas las fibras poseen celulosa en mayor o menor grado, dependiendo de su tipo. Esto determina sus propias características y, por consiguiente, las del producto final.

La celulosa.- Este elemento se encuentra, en diversas proporciones, en todas las fibras vegetales; es el componente principal de los soportes en papel. La celulosa es un polímero de alto peso molecular cuando es comparada con sustancias no polímeras (constituyentes químicos del papel). El polímero posee en su estructura una larga cadena formada por una unidad básica llamada monómero. La unidad básica o monómero de la celulosa es la glucosa. El grado de polimerización de la molécula, conjuntamente con su composición, determina las propiedades físicas y químicas del polímero.

El agua.- Como es obvio suponer, el agua es un elemento indispensable durante todos los procesos de producción de los papeles. Las moléculas de agua incorporadas a las fibras durante la producción del papel, forman enlaces semiquímicos con los átomos de oxígeno e hidrógeno (OH), sirviendo de puente entre ellos, denominados puentes de hidrógeno.

Aprestos.- Estos agentes de colágeno tienen como finalidad aumentar la resistencia del papel a la penetración de los líquidos, a fin de reducir su alto grado de higroscopicidad. Determinando además su grado de flexibilidad. Entre los principales, los amidos, las ceras, las colas y las resinas. Dependiendo de

las características del papel deseado, estos agentes pueden ser aplicados: durante la preparación de la pasta o de manera superficial luego de formada la hoja. Existen una serie de requerimientos necesarios que deben cumplir los aprestos para poder ser aplicados en el proceso de producción de los papeles: ser solubles en agua, susceptibles a tratamientos físicos y químicos, bajo punto de fusión y grado de refinamiento. Luego de su aplicación, estos agentes de colágeno requieren de un agente precipitante, para tornarlos insolubles en agua evitando, de esta manera, que sean eliminados por efecto de un lavado posterior de la hoja. Dentro de los papeles encolados tenemos: papel para impresión, papel de dibujo, papel de empaque.

Las cargas.- Estas corresponden a los materiales inorgánicos que se incorporan a los papeles, con el fin de dotarlos de ciertas cualidades específicas como brillo y lisura.

Estos materiales inorgánicos de alto peso molecular modifican la densidad del papel, ya que generalmente son adicionados entre el 5 y el 40 por ciento, en reemplazo de las fibras de celulosa, que poseen un menor peso específico. Estas cargas llenan con material no fibroso los espacios vacíos entre las fibras. Entre los principales papeles con carga tenemos al papel *couche* y al papel *bond*.

El papel es, sin duda, el soporte más común, cuando no exclusivo, de los documentos gráficos conservados en archivos y bibliotecas. Originario de China, mitificado su nacimiento por la leyenda, como otros soportes de escritura que le precedieron, el papel entra en Europa, a través de España, de mano de los pueblos árabes. A diferencia de los materiales de escritura antecesores, el papiro -del que, probablemente, derive su nombre- y el pergamino, el papel es el resultado de un auténtico proceso de fabricación, un producto sin parecido formal con las materias que le dan vida. No poseemos textos que nos ilustren sobre los albores de esta fabricación en Oriente ni, más tarde, en Europa. La permanencia casi inmutable de las técnicas artesanales, permiten deducir, por simple comparación, cuáles fueron estos procedimientos.

En el mundo oriental la materia prima de fabricación del papel estaba constituida por restos de tejidos de origen vegetal y animal (seda) y determinados vegetales. Este último elemento será utilizado como único en la fabricación de muchos de dichos papeles. Tal es el caso del denominado papel de arroz y los actuales papeles fabricados en el Japón, que reciben su nombre del vegetal que lo origina.

El papel en Europa.- Los primeros papeles de fabricación europea proceden de tejidos de fibra vegetal (lino, cáñamo, algodón). Este sistema de fabricación duró hasta mediados del siglo XIX, época en que una nueva materia prima: la madera, sustituirá radicalmente la fuente liberiana. La fabricación de papel en Europa aparece así dividida en dos grandes periodos: papel de trapos y papel de madera.

Papel de trapos.- Así denominado por obtenerse a partir de trapos de muy diversa índole: lino y cáñamo en los primeros tiempos, algodón en época posterior. En razón a la tecnología empleada se distinguen en su fabricación dos etapas perfectamente definidas: etapa artesanal manual y etapa artesanal industrializada.

Etapas artesanal manual.- Corresponde a los tiempos más antiguos de la fabricación del papel. En molinos papeleros (quizá, en principio, los propios molinos harineros cumplirían esta misión), situados al borde de ríos de limpio caudal, los trapos blancos sufrirán un proceso que les convertirá en el nuevo material de escritura.

Su fabricación se inicia con el troceado de los trapos, su despolvo, sumersión en agua para una mayor limpieza, activada con fermentación, suave lejado, macerado y bateado de los mismos para conseguir su desfibrado y una pulpa o pasta que, convenientemente mezclada con agua, en grandes recipientes de madera, piedra o metal (tinajas), será la materia prima del papel. Extraída del medio acuoso con cedazos, fibras entrelazadas de bambú, rejillas metálicas (formas o formadoras), según épocas y lugares, convenientemente prensada y secada por procedimientos muy diversos, constituirá la hoja del papel. A este se lo denominaba, por ello, de tina o papel a mano, en base al procedimiento totalmente manual de su fabricación. Las hojas en papel del Misal mozárabe del Monasterio de Santo Domingo de Silos, son consideradas como las primeras muestras de papel europeo (alrededor de 1080, durante el pontificado de Gregorio VII).

Etapas artesanal industrializada.- En los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX aparecen sistemas mecánicos que van a sustituir a la tradicional formadora de hojas, permitiendo la fabricación de largas tiras de papel (papel continuo). Son telas o tamices continuos, soportados por rodillos y animados de un movimiento rectilíneo horizontal sobre los recipientes de pulpa. Esta se deposita sobre ellos en suspensión muy diluida, cediendo agua a su través y por la posterior presión de los rodillos. El papel resultante presenta un

espesor mucho más regular y uniforme. A diferencia del papel hecho a mano, el continuo tiene sus fibras alineadas, fundamentalmente, en la dirección en que se mueve en la máquina. y será en su sentido transversal en el que se contraerá y expandirá de modo preferente.

Papel de pasta de madera (periodo industrial de fabricación).- La demanda creciente de papel y sus múltiples aplicaciones, más allá de soporte gráfico, sería difícilmente satisfecha a partir de la tradicional materia de obtención: los trapos. La solución definitiva hasta la actualidad se debe al descubrimiento del alemán Koller. Consiste en la utilización de la madera como materia prima para la fabricación del papel que relegará de modo definitivo e irreversible a su antecesor, el trapo. Los troncos de árbol, previamente descortezados y troceados, serán la base del nuevo papel, a partir de la mitad del siglo pasado. Según el procedimiento que se utilice, obtendremos un papel de pasta mecánica o pasta química.

Papel de pasta mecánica.- El desfibrado de los troncos se realiza mecánicamente por medio de desfibradoras con muelas de arenisca u otros materiales abrasivos que los convierten en astillas y serrín. Este material pasará luego a la *pila holandesa*, donde continuará su desfibrado y formación de la pasta, recibiendo un blanqueo por agentes clorados y el apresto a base de alumbre y colofonia. Este tipo de papel se utiliza, generalmente, para la impresión de periódicos, donde la urgencia de la noticia prevalece sobre la permanencia del soporte.

Papel de pasta química.- La pasta obtenida a partir de la madera puede llegar a tener la pureza de celulosa procedente de trapos si el proceso se realiza por procedimientos químicos, capaces de eliminar los componentes no celulósicos de aquella. El uso de sulfato, iniciado en Alemania, producirá una pulpa denominada *kraft* (fuerza), indicio de su buena calidad. Su coloración oscura la hace, en principio, impropia para soporte del documento gráfico. En la actualidad la posibilidad de su blanqueo la hace útil para tal fin, a costa, sin embargo, de ver reducida su resistencia física.

Factores de deterioro¹²

Desde la antigüedad ha existido la preocupación de conservar los documentos, como una forma de preservar el patrimonio y el acervo cultural de los diversos pueblos. En la Edad Media, con la aparición del papel y la invención

de la imprenta, aumentó considerablemente la producción de libros. Esto permitió que las colecciones crecieran y aparecieran los problemas de almacenamiento y conservación de los mismos, de ahí que en los siglos posteriores se desarrollara el interés hacia cuestiones bibliotecarias y de conservación.

En la actualidad, las bibliotecas y otros centros documentales se encuentran amenazados por un problema masivo de deterioro e, incluso, pérdida de sus colecciones. Muchos fondos documentales son cada vez más frágiles y algunos están en peligro de perderse para siempre. El problema del deterioro obedece a varias causas, tales como: inestabilidad química inherente a los componentes de los materiales del soporte, condiciones ambientales inapropiadas en las áreas donde se almacenan las colecciones, prácticas de almacenamiento y manipulación inadecuadas, desastres naturales, hurto y vandalismo. Los documentos, inevitablemente, envejecen y se deterioran. El tiempo transcurrido entre la generación del documento y su completa destrucción (ciclo de vida) depende, en gran medida, de la efectividad de las acciones de prevención asumidas por las organizaciones de información.

Factores internos de deterioro.- Son los que se encuentran en la propia naturaleza de las materias primas del papel y en los componentes (aditivos) que recibe durante su transformación en pasta papelera. Su presencia puede ser debida a motivos ocasionales, como aguas no depuradas u oxidaciones de elementos metálicos presentes en el proceso de fabricación. Causa intrínseca es, igualmente, el factor oxidante de determinadas tintas, elemento sustentado, imposible de disociar del propio soporte que se verá irremediablemente afectado.

Los papeles producidos durante la etapa artesanal a partir de trapos, no llevan en sí, como hemos visto al estudiar su composición, causas degradantes, aun cuando, en razón a su propia naturaleza, puedan resultar receptivos a la acción destructora de agentes exteriores. Circunstancias ocasionales, antes apuntadas, producirán efectos locales o podrán actuar, en algunos casos, como elemento catalizador de ulteriores procesos. Panorama muy diferente presenta el papel en cuya fabricación se han utilizado aditivos y aprestos como el alumbre y la colofonia, blanqueantes clorados, productos disgregantes de naturaleza ácida. Todos ellos, potenciados por agentes externos, serán causa de reacciones ácidas que deteriorarán el papel.

¹² El desarrollo de los acápites acude a la información de la obra de Lloyd Clark (1985) *Guidelines for restoration preservation of documentary papers, maps, books.*

La acidez del papel, como la de otros materiales, se mide en términos de pH, que expresa la concentración del ión de hidrógeno. Su medición se efectúa con el peachímetro, en base a técnicas específicas, en una escala que va desde el 1 al 14, correspondiendo la primera cifra al máximo de acidez y la segunda al punto más elevado de alcalinidad. La acidez es emigrante y, por lo mismo, contagiosa. Un papel neutro o, incluso, con reserva alcalina, colocado, a largo plazo, al lado de otro ácido *protegido* por un contenedor de estas características se tornará ácido también.

Elemento intrínseco, inseparable del propio papel y que causa, en ocasiones, su deterioro, son algunas tintas. Componente gráfico, por otra parte, sin cuya existencia la conservación del soporte (papel) no tendría razón de ser desde el punto de vista documental y bibliográfico. Al conjunto de tintas degradantes pertenecen de modo destacado las denominadas metaloácidas. El componente ácido al reaccionar con la sal de los ácidos de la tinta *morderá* el papel de texto, materialmente quemándolo. La acción de las tintas corrosivas tiene, a mayor o menor plazo, efectos generalizados sobre la hoja u hojas que componen un texto. No es raro encontrar en archivos y bibliotecas obras que lo único que conservan, a modo de marco inútil, son los márgenes no escritos de las hojas.

Del mismo modo, ciertos elementos difícilmente separables, como sellos, encuadernaciones, ataduras, etc., pueden producir en el papel deterioros locales como manchas, desgarros, roturas. Formatos adicionales al documento (mapas, planos, volúmenes de grandes dimensiones) al dificultar su adecuada instalación y manejo se convierten en factores que dificultan su buena conservación.

Factores de deterioro externos.—Si mantuviésemos documentos propios, especialmente aquéllos de condiciones intrínsecas más precarias, intocables, en atmósferas inertes, con características de humedad e iluminación controladas, su conservación dejaría de ser motivo de preocupación para el archivista y el bibliotecario, directos responsables de la misma. Estas condiciones se cumplen, solamente, en casos excepcionales, que no valen la pena considerarse. Y no puede ser de otro modo. Los libros y documentos existen para ser leídos, trasladados de lugar y manipulados; por lo tanto, no son objetos para contemplar como las piezas de un museo. Su conservación no puede ser estática sino dinámica, lo que conlleva deterioros y destrucciones, no siempre evitables.

Las causas extrínsecas de alteración obedecen a circunstancias normales, naturales o cotidianas, pertenecientes a cuatro grandes grupos: físico-mecánicas, ambientales, químicas y biológicas, o pueden ser motivadas por situaciones extraordinarias: incendios, terremotos, inundaciones u otras catástrofes naturales o humanas. Cualquiera que sea la causalidad primitiva, su incidencia se verá complementada por otras diversas, intrínsecas y extrínsecas, razón por la cual la sistematización en grupos es meramente convencional y nos sirve, fundamentalmente, para estructurar, de algún modo, el complejo problema de la conservación.

Causas físico-mecánicas de alteración.—Vienen determinadas por la propia manipulación, la deficiente instalación, golpes, roces, ataduras fuertes de los legajos, sellos y otros adornos metálicos de las encuadernaciones, etc. El resultado puede ser la rotura de las hojas, la aparición de manchas de grasa producidas por los propios dedos en el uso continuado, el desprendido de los bordes de la hoja cortados por la contundencia de un atado o por la menor dimensión de su cubierta, la rotura de una encuadernación por el continuo abrir y cerrar del libro en su lectura o fotocopia.

Causas físico-ambientales y sus efectos.—Son las relacionadas con el clima o, más exactamente, microclima en el que viven los libros y documentos. Tres son los factores ambientales básicos que afectan a la conservación del papel: humedad—temperatura y luz.

Humedad—temperatura.—De modo genérico, humedad es la cantidad de agua que posee la atmósfera. Cuando nos referimos normalmente a este factor es en términos de relatividad, es decir, de humedad relativa (HR): relación entre el agua que hay en determinada unidad de volumen (humedad absoluta) y la que dicha unidad debería albergar para estar saturada. El papel necesita una determinada cantidad de humedad para que las fibras de celulosa conserven su flexibilidad. El exceso, sin embargo, produce su descomposición por hidrólisis, favorece la formación de ácidos (sulfúrico, clorhídrico) derivados de sales y otros productos utilizados en la fabricación del papel o en la composición de las tintas, reblandece los aprestos y las colas de las encuadernaciones. Un ambiente con alta humedad relativa y temperatura elevada favorecerá la aparición y desarrollo de microorganismos (hongos, bacterias) e insectos, causantes, a su vez, de la destrucción del papel. Una atmósfera seca *robará* humedad al papel, disminuyendo así los puentes interfibrilares de la celulosa y, por consiguiente, haciéndole más frágil y friable.

Sequedad y alta temperatura son factores acelerantes del envejecimiento natural del papel y causa de resquebrajamiento de los adhesivos, que pierden su cualidad de tales. Las oscilaciones bruscas y continuadas de ambos factores, humedad y temperatura, prácticamente indisolubles, someten al papel a fuertes tensiones de contracción- dilatación que quebrantan sus enlaces estructurales.

Luz.—La luz no es inconveniente para la buena conservación del papel, siempre que su intensidad sea controlada. La luz tiene además una importante acción germicida sobre determinados microorganismos y es, igualmente, nociva para algunos insectos. El exceso de ella, sin embargo, y sobre todo, la presencia de determinadas radiaciones, como causa importante en el deterioro del documento gráfico.

De todas las radiaciones lumínicas del espectro solar, formado por radiaciones visibles (colores) e invisibles: infrarrojos (por debajo del rojo) y ultravioletas (por encima del violeta), son estas últimas las más nocivas. Se trata de radiaciones de poca longitud de onda. Dado que la velocidad de la luz es constante, y resultado de la conjunción de dos factores: longitud de onda y frecuencia, cuanto menor sea la primera mayor será la frecuencia o energía de la luz. Cuando esta energía tropieza con un objeto, éste la absorbe en parte, lo que provoca reacciones químicas que cambian las estructuras moleculares del mismo, sobre todo en el caso de compuestos orgánicos. La luz decolora las tintas, actúa sobre los ingredientes e impurezas del papel, por reacciones fotomecánicas y de oxidación. La luz tiene una acción fotosensitiva blanqueante sobre los papeles de buena calidad. Aquéllos en cuya composición figura la lignina amarillean y se oscurecen.

La luz más perjudicial, en base a la cuantía de radiaciones ultravioletas es la luz del sol, siguiéndole la incandescente y, en último lugar, la fluorescente. Sin embargo, a diferencia de la humedad y temperatura, la luz no incide de modo directo sobre los documentos de los archivos protegidos en legajos, cajas, carpetas, encuadernaciones; por lo cual, generalmente, su acción no es peligrosa.

Causas químico-ambientales y sus efectos.- En la atmósfera, además del agua que determina su humedad, existen una serie de elementos químicos como el oxígeno, nitrógeno, ozono, pequeñas cantidades de CO₂. Son estos elementos los que permiten la combustión, la fermentación, la hidrólisis y

la oxidación de los materiales gráficos, pero también procuran la vida en el planeta siendo imposible su eliminación.

En la atmósfera, sobre todo en las zonas industrializadas, existen una serie de impurezas (polución o contaminación) que, sin duda, son las que más daños producen a los documentos. Sus efectos, en este segundo caso, pueden ser más locales. Es frecuente hallar en las bibliotecas libros que muestran un papel más oscurecido y friable en los cantos de las hojas, en las zonas no protegidas por la encuadernación, mientras que la parte interior, protegida, aparece perfecta. Puede tratarse de papeles de trapos incluso, sin presencia intrínseca, por lo tanto, de sustancias productoras de dicho ácido que, en este caso, actúa de fuera a dentro.

En la atmósfera se encuentran también aerosoles, pequeñas partículas sólidas (polvo) constituidas por muy diversos materiales (esporas de microorganismos, carbón, fragmentos metálicos, sal en las zonas marítimas, etc), que producen efectos abrasivos, catalizadores y de contaminación biológica sobre el papel.

Factores biológicos.—Son múltiples los agentes biológicos que producen alteraciones en la conservación de documentos, entre los cuales, la acción del hombre merece consideración especial. Roedores, insectos, hongos y bacterias son los más notorios.

Roedores.—Ejercen una acción mecánica destructiva sobre el papel que roen. Habitantes frecuentes en los viejos edificios pueden, en la actualidad, combatirse eficazmente por medio de múltiples productos raticidas existentes.

Insectos bibliófilos.- Dentro de este término se incluyen unas cien variedades. Su presencia en los archivos y bibliotecas origina una infestación de los mismos. Podemos dividirlos en dos grandes grupos: habitantes regulares y habitantes ocasionales. Los primeros se alimentan fundamentalmente del papel (celulosa, engrudo, cola). Se los conoce, por ello, como insectos celulósicos. Los segundos apetecen en mayor grado la madera (xilófagos) aunque pueden llegar, de hecho, a anidar y atacar el propio papel. El insecto pasa ordinariamente por las siguientes fases de crecimiento: huevo, larva, pupa o ninfa e insecto adulto. El daño mayor lo produce en su estado larvado, que es cuando realiza las perforaciones. La presencia y desarrollo de todos ellos se ve beneficiada por ambientes cálidos y húmedos, oscuridad y mala ven-

tilación. Las cucarachas, se alimentan tanto de sustancias vegetales como animales (papel, cuero, pergamino). Producen excrementos negruzcos que manchan, indeleblemente, el papel.

Gusanos del libro.- Es un nombre muy genérico para designar las larvas de muchas especies bibliófagas de comportamiento muy similar. El insecto deposita sus huevos en capas relativamente superficiales y es la larva la que ejerce la acción perforadora, segregando una sustancia gomosa que pega las hojas entre sí. Mención especial merecen las termitas, insectos xilófagos capaces de destruir el maderamen de un edificio (vigas, estanterías) y los propios libros y documentos que este pueda albergar.

Microorganismos.-Formados por dos grandes grupos: hongos y bacterias. Su presencia produce la infección de los documentos.

Hongos.-Constituyen el peldaño inferior de la escala vegetal. Unos viven a expensas de materias orgánicas inertes (saprofitas). Otros sobre seres vivos (parásitos) y unos terceros en sociedad con sus huéspedes con recíproco beneficio (simbiosis) . Se reproducen por esporas. Cada una de éstas, al germinar, dan vida a un filamento ramificado (fila), con estructura celular. El conjunto de filamentos recibe el nombre de micelio. Entre las especies celulíticas más frecuentes destaca el penicillium.

Bacterias.-Escala inferior del mundo animal. Unicelulares. Se multiplican muy rápidamente. Su forma esporulada les permite sobrevivir incluso en condiciones ambientales no óptimas. Hay bacterias aerobias y otras anaerobias. El género más abundante es el de los bacilos.

Los insectos producen destrucciones más o menos graves, según sea la intensidad de la infestación, producidas por las perforaciones del papel. No hay, en cambio, reacciones químicas que alteren su estructura interna reduciendo su resistencia al plegado, tracción o rasgado. El material no afectado mantendrá, por lo tanto, sus primitivas condiciones físicas. Los insectos generalmente atacan con preferencia a los papeles de buena calidad, papeles de trapos, papeles neutros o alcalinos.

Causas extraordinarias catastróficas.-Mayor gravedad y espectacularidad revisten las destrucciones documentales producidas por circunstancias catastróficas, al suponer la destrucción masiva, en muchos casos, de miles de

documentos. Inundaciones e incendios figuran entre las más dramáticas. A los daños producidos por estos agentes se suelen unir las reacciones del desconcierto sobre qué y cómo hacer e, incluso, la utilización de métodos y productos que, lejos de beneficiar, incrementan el daño. De ahí que, de día en día, sean más los países que pretenden tener a punto un plan de emergencia, cuando situaciones de este tipo se producen.

Inundaciones.-Las inundaciones del Arno en Florencia y del Po en Venecia, en 1966, que afectaron a los archivos y bibliotecas de ambas ciudades, o del Tajo en Lisboa, al siguiente año, anegando los ricos fondos de la Fundación Gulbenkian, son claro ejemplo de esta necesidad y de cómo la experiencia adquirida sirvió para evitar graves errores de actuación. Pero también estos trágicos acontecimientos pusieron a prueba la solidaridad internacional y sirvieron para hacer avanzar los métodos restauradores.

Daños similares ocasionan cualquier tipo de inundación (rotura de una tubería, atasco de una vertiente de lluvia o goteras). Los efectos de estas causas son fundamentalmente: corrimiento de tintas, apelmazamiento de hojas, rotura de las mismas, pérdida de las sustancias encolantes, desteñido de las pieles de las encuadernaciones, rotura de éstas, manchas de barro y de cualquier producto que el agua lleve en suspensión y, con posterioridad, si la operación de salvamento no se realiza correctamente o el número de documentos desborda las posibilidades de tratamiento inmediato, la aparición de hongos favorecidos en su desarrollo por el ambiente húmedo y la elevación de la temperatura, medio con el que, con frecuencia, se pretende acelerar el proceso de secado. Este riesgo biológico se evitará recurriendo a la congelación del material húmedo y posterior eliminación del hielo (liofilización).

Incendios.-El fuego ha sido durante siglos enemigo temido, y el gran azote de museos, archivos y bibliotecas, así como del resto de edificios construidos con abundancia de elementos combustibles. Las primitivas instalaciones eléctricas contribuyeron de modo decisivo a este riesgo y no es extraño, por ello, que durante años y de modo expreso, en la legislación archivística de muchos países existiera la prohibición formal de dicha instalación en los depósitos documentales.

El fuego se produce por la conjunción de tres factores: material que arde (combustible), material que alimenta y permite la combustión (comburente) y grado de temperatura que permita la formación de llama (punto de ignición). La inevitabilidad de los dos primeros factores (los papeles son ma-

terial combustible, el oxígeno es un comburente de presencia inevitable y necesaria en la atmósfera), debe dirigir todo esfuerzo a eliminar el tercero. Los daños causados por el fuego van desde la total destrucción hasta su inutilización, más o menos parcial. A ellos se une los que produce el elemento extintor que, en incendios de gran magnitud, no puede ser otro que el agua, cuyos efectos ya hemos examinado. Un ejemplo, cercano a la realidad, fue el incendio, en 1962, del Museo Orientalista Carlos Crespi y el siniestro en la biblioteca del compositor cuencano Luis Pauta Rodríguez, en 1940, en los que se consumieron importantes documentos musicográficos y objetos patrimoniales de la región y el país. Otras causas son provocadas por el hombre, en forma directa o mediata de todos los procesos degradantes de los documentos históricos.

La necesidad de leer los textos y otros elementos documentales, con el riesgo que su manipulación -incluso la más cuidadosa- lleva consigo, está entre las causas de su deterioro. Sólo en la medida que podamos evitar la consulta directa del original lo preservaríamos definitivamente. Las técnicas reprográficas¹³ ayudan a esta conservación pero siempre, o al menos todavía por muchos años, sólo podrán abarcar un porcentaje modesto dentro del vasto número de la masa documental. Mejor fortuna pueden lograr los fondos de bibliotecas, partiendo de la base que las técnicas de conservación debe aplicarse a todo ejemplar manuscrito, libros raros, incunables, a los fondos más abundantes, custodios de impresiones antiguas, difícil de sustituirlas. De ahí la importancia de la digitalización de los documentos, que los preserva evitando su manipulación, y facilitando su procesamiento material y uso.

Documentos musicográficos manuscritos e impresos

Los documentos musicales se pueden clasificar según su soporte, en papel o electrónico. Estos últimos van adquiriendo cada vez más vigencia gracias al avance de la informática ya que, además de su perdurabilidad y facilidad de manejo, posibilitan la preservación de documentos antiguos. En el caso de los documentos de papel, su uso y procesamiento dependen de sus condiciones de conservación, valor histórico y documental y de la asiduidad de uso. Así, por ejemplo, al encontrarse con una partitura manuscrita del siglo VII, en notación neumática, sobre papel elaborado de trapos, éste debería ser digitalizado y puesto a buen recaudo, en una caja de pH neutro, ubicada

en un sitio seguro y en condiciones de iluminación, temperatura y humedad óptimas. El mismo procedimiento se utilizará con partituras manuscritas de carácter único, por ser incunables, de valor histórico o estético. En el caso de material musicográfico de características normales, su tratamiento y conservación estará acorde con las modernas técnicas de conservación documental.

Un factor prioritario en la conservación de documentos musicográficos es el referente a las condiciones ambientales y los métodos de almacenamiento, los cuales ejercen una gran influencia en la preservación de los archivos. Las condiciones de descuido, desorganización y amontonamiento, producen daños a las colecciones, por lo que el control ambiental y las buenas condiciones de almacenamiento constituyen la primera de todas las medidas preventivas. El control de la temperatura y de la humedad relativa resulta también de vital importancia para la preservación de colecciones de bibliotecas y archivos, debido a que niveles inaceptables de estos valores contribuyen significativamente a la desintegración de los documentos. En el caso específico de las partituras, se recomienda almacenarlas a temperaturas bajas y en ambientes secos, así se minimiza la degradación de los pigmentos y la calidad del papel.

La instalación de controles adecuados de humedad- temperatura y su capacidad para mantener las normas estándar de conservación retardarán considerablemente el deterioro de las colecciones. Existen diferentes equipos para controlar el clima; estos varían en complejidad, desde un simple aire acondicionado de sala con su humidificador o deshumidificador hasta un sistema central que filtre, enfríe, caliente, humecte y deshumecte el aire. Para vigilar la temperatura y la humedad relativa, existen equipos como el termómetro y el higrotermógrafo, que pueden registrar estos parámetros durante las 24 horas.

Otro elemento fundamental para el adecuado mantenimiento y manejo de los documentos musicográficos es la iluminación. Es evidente que el depósito de archivo no necesita más luz que la que posibilite la localización de la pieza documental. Se trata de una iluminación ambiental, para lo cual es suficiente una intensidad de 50 lux. Aún en el caso de la existencia de iluminación natural, es evidente la necesidad de que el depósito de archivo posea una instalación eléctrica que subsane las fluctuaciones de aquélla, su inexistencia en horas nocturnas o su desigual repartimiento.

¹³ Técnicas de reproducción (fotocopiado, microfilmación, escaneo, entre otras, de documentos gráficos).

La instalación eléctrica ha dejado de ser ya motivo de temores, tan comunes hace años, por los posibles riesgos de incendio que la escasa seguridad de ella comportaba. La existencia de cortocircuitos diferenciales, la independencia de sus líneas de alimentación de las otras zonas del archivo, la colocación de las conducciones eléctricas en tubos de acero vistos, de características antideflagrantes, son exigencias absolutamente irrenunciables en las actuales instalaciones.

Dos son los posibles tipos de iluminación artificial: incandescente y fluorescente. Cada una de ellas tiene sus partidarios y detractores, sus ventajas e inconvenientes. *Incandescente*, es la más antigua en uso, más rica en infrarrojos, emite más calor. *Fluorescente*, más rica en UV, más fría. Suministra una iluminación muy superior a la incandescente con el mismo número de vatios de consumo. La luz fluorescente, pues, supone un considerable ahorro de consumo eléctrico. Tanto en el caso de la luz natural como el de la eléctrica, se evitará que sus radiaciones incidan perpendicularmente sobre la documentación o contenedores. Para conocer la intensidad lumínica de depósitos nos valdremos de un luxómetro o fotómetro.

Conservación de documentos musicográficos

Las características históricas y culturales de los documentos musicográficos determinan la necesidad de su conservación, así como la difusión de sus contenidos. A los bibliotecarios y documentalistas de la música les incumbe la máxima responsabilidad, estableciendo criterios de actuación en ambas funciones: la conservadora, forzosamente restrictiva por ser protectora de la materialidad del documento, y la difusora o informativa, que debe ser magnánima, para posibilitar el acceso a los valores culturales o metafísicos que dicho documento encierra. La conservación preventiva de documentos musicográficos en papel depende del modo en que se hallen protegidos de las múltiples causas degradantes. Dicha protección incluye los locales donde estos documentos se alojan, las instalaciones de los mismos, la protección física inmediata y los controles ambientales a los que están sometidos.

La planta física para el emplazamiento de un archivo musicográfico debe reunir condiciones adecuadas para alojar un conjunto orgánico de documentos musicales y los servicios necesarios para su atención y funcionamiento. La

función es proteger de todo riesgo la documentación albergada, permitiendo, al mismo tiempo, el cómodo trabajo de los funcionarios que lo manejan y la fácil consulta, por parte de los investigadores. Para su adecuada ubicación deberemos evitar factores de riesgo, como humedades del subsuelo y plantas del local, existencia de especies bibliófagas, ocasionales inundaciones, al pie de elevaciones naturales propensas a caídas torrenciales de agua y con terreno poco permeable, proximidad a lugares peligrosos por la existencia de industrias contaminantes, entre otras. Pensando en la función cultural del archivo, en la elección del lugar destinado a albergarlo deberá considerarse su facilidad de comunicación y acceso y la proximidad de otros centros docentes y culturales que, de algún modo, complementen su propia función y su alejamiento de zonas extremadamente ruidosas. Para el caso de Cuenca es recomendable emplazar un centro documental de este tipo, en un campus universitario.

Almacenamiento de documentos musicográficos

Con el fin de organizar adecuadamente un fondo musicográfico, preservar sus documentos y facilitar su manejo, es menester abordar los siguientes aspectos:

Instalación de los documentos.- El lugar de colocación normal de los documentos dentro del depósito es la estantería o muebles específicos para tal fin, archivadores u otros sistemas, como cajas fuertes, en casos de documentos únicos por su antigüedad o características históricas.

Estanterías.-Se recomienda utilizar estanterías metálicas, fundamentalmente porque no son combustibles ni atacables por los insectos. La estantería metálica actual obedece a dos sistemas: el sistema tradicional de estantería abierta y fija y el más moderno, aunque ya clásico también por ser muy utilizado, de carácter móvil. El empleo de una u otra debe venir motivado por las condiciones y dimensiones del depósito.

Archivadores.-La documentación en papel de archivos obedece, mayoritariamente, a medidas estándar, que hacen posible su almacenamiento en cajas de dimensiones poco variables y su instalación final en estanterías. Sin embargo, existen partituras, especialmente las antiguas, que tienen un formato más grande (A3) que las comunes (A4), mismas que requieren de mayor espacio para su almacenamiento. Dos son los sistemas posibles de instalación: vertical u horizontal.

Instalación vertical.—El archivador lleva un sistema de peines o púas a los que se pinzan los documentos, o se introducen por horadaciones en el sistema de las barras. Las horadaciones no serán, por supuesto, practicadas directamente en el documento sino en una pestaña adherida a su parte superior.

Instalación horizontal.—Es el sistema más tradicional y común. Constituido por un módulo metálico con una serie de cajones superpuestos para alojar horizontalmente las partituras.

Caja.—El material usual de la caja es el cartón. Hasta hace pocos años sólo se tenía en cuenta su resistencia física. El descubrimiento del factor acidez, tan decisivo en la conservación del papel, hace que, en la actualidad, se tienda a exigir a estos contenedores una segunda característica: alcalinidad o neutralidad. Para aumentar la consistencia de las cajas se refuerzan en muchos países sus esquinas y aristas con elementos metálicos inoxidable.

El continuo proceso de insertar y sacar los documentos de sus contenedores puede ser motivo de deterioro por rotura y roce. No son recomendables, por ello, los de apertura sólo lateral. La caja debe permitir el levantamiento total de la tapa, de modo que el contenido pueda extraerse sin roce contra las paredes de aquella. El formato de la caja excederá, ligeramente, por este mismo motivo, las dimensiones de los documentos. La cualidad neutra o alcalina debe exigirse para las cajas, las carpetas de cartulina, las camisas de papel, sobres, envolturas, etc., con que, a menudo, se pretende individualizar y proteger unidades archivísticas menores (manuscritos, cartas) incluso, legajos.

Las dos condiciones de resistencia y falta de acidez las cumple, en mayor grado que el cartón, el plástico. La industria ofrece en la actualidad contenedores de este material, en el que se da, al mismo tiempo, un carácter de termo estabilidad muy superior al de la caja de cartón.

Cuidado y manipulación

El manejo de documentos musicográficos, como es obvio suponer, reviste gran importancia para su adecuada conservación y para la preservación de la salud de quienes la manejan. Como ya hemos señalado anteriormente, los elementos constitutivos del soporte musicográfico contienen, implícitamente, materiales propios y agregados que los vuelven deteriorables y

potencialmente peligrosos, tal es el caso de hongos, bacterias, insectos e incluso roedores que, de estar en contacto con los mismos, generan riesgos, de mayor o menor cuantía.

Por tal razón, y como ya se ha explicado, es menester almacenar los documentos en lugares apropiados como estantes y archivadores y, en ciertos casos, ubicarlos en cajas de cartón de alcalinidad neutra o plástico; con condiciones óptimas de temperatura, humedad e iluminación. En el caso de las personas que trabajan con dichos materiales se recomienda utilizar mascarilla y guantes específicos para tales fines.

Digitalización de documentos musicográficos

Conservar y restaurar documentos musicales es cada vez más fácil, gracias a los avances informáticos. Existen técnicas y programas que permiten la digitalización de la información musical para conservar, desde el sonido correspondiente a una interpretación particular de una obra musical, en forma de señal sonora susceptible de ser procesada por programas de edición de audio, hasta la imagen de la partitura manuscrita por el propio compositor, con las posibilidades que ello ofrece para la restauración del posible deterioro sufrido por el documento original.

Esta forma de conservación del patrimonio musical requiere de un dispositivo de digitalización de imágenes (escáner) y de un programa de edición gráfica que permita la realización de retoques sobre la imagen y que permita su almacenamiento en el formato binario correspondiente. Estos elementos informáticos también son adecuados para realizar la restauración del patrimonio musical impreso ya que, con los programas de edición gráfica, se pueden eliminar sobre la imagen los defectos del papel, las manchas, o recomponer los fragmentos en el caso de partituras conservadas parcialmente. Utilizando, además, una impresora de calidad se puede obtener una partitura impresa en mejores condiciones que la que se conserva en papel o, incluso, conseguir crear partituras completas a partir de originales conservados en múltiples fragmentos de papel.

Sobre las *ventajas*, los actuales sistemas informáticos ofrecen muchas posibilidades para la conservación y restauración de documentos musicográficos.

La utilización de computadores para el manejo de un archivo musical posibilita la transcripción de la música a una forma de representación digital en formato BMP, JPEG, GIF, entre otros, o la descripción y manejo de las características de una composición musical con múltiples instrumentos independientes, utilizando el formato MIDI, mediante el cual, utilizando los dispositivos adecuados, se puede reproducir o interpretar la música representada en la partitura original. Este proceso es lo que habitualmente se conoce como “reconocimiento óptico de partituras”, y es una alternativa para la conservación del patrimonio musical, porque, a partir de un archivo MIDI, siempre es posible recuperar la composición original. Dos de los programas de reconocimiento de partituras más conocidos son MIDIScan y PianoScan que se ensamblan perfectamente bien con los softwares de escritura musical Finale o Sibelius¹⁴.

Sistematización de información musicográfica digitalizada

Para el desarrollo de esta propuesta archivística se ha considerado que la mejor opción para sistematizar la información musicográfica seleccionada es estructurar un soporte de catalogación ecléctico, basado en la Norma Internacional General de Descripción Archivística ISAD G (2000), las Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas RISM (1996) y las Reglas de Catalogación Angloamericanas (AACR2). Se crearán, además, descriptores propios destinados a la temática musicológica.

Para elaborar la Base de Datos se utiliza la hoja CEPAL, pues permite modificar los campos de ingreso de información documental, el software WINISIS, que es un sistema generalizado de almacenamiento y recuperación de información, y el lenguaje HTML que posibilita crear un formato de página web con fuentes de textos, de imágenes y de sonido. Estos programas se acoplan, perfectamente, con otras bases de datos, como la de la Universidad de Cuenca, características de mucha utilidad para futuras interacciones de información digitalizada.

Scanner y fotografía digital.- El escáner es un implemento electrónico que se emplea para digitalizar imágenes y datos a partir de papeles, libros, fotografías, diapositivas y otro tipo de objetos gráficos. Con un funcionamiento similar al de una fotocopidora, el escáner se ocupa de leer aquella información visible en el objeto con el fin de introducirla a un sistema informático para su posterior uso.

¹⁴ Programas informáticos que posibilitan escribir, leer y escuchar música mediante lenguajes homologables como el MIDI (Musical Instrument Digital Interface)

Los escáneres funcionan iluminando el objeto o documento a ser digitalizado y dirigiendo la luz reflejada (por lo general a través de una serie de espejos y lentes) sobre un elemento fotosensible. En la mayoría de los escáneres, el medio sensible es un circuito electrónico integrado sensible a la luz conocido como un dispositivo acoplado cargado (CCD). Los fotositos sensibles a la luz, dispuestos a lo largo del CCD convierten los niveles de brillo en señales electrónicas que luego se procesan en una imagen digital.

Los escáneres planos o de escritorio son el tipo de escáner más utilizado, por diversas razones. Utilizan la misma tecnología básica, en la cual un sensor de luz (por lo general un CCD) y una fuente de luz, ambos montados sobre un brazo móvil, pasan sobre el documento, que está fijo sobre una placa de vidrio. Algunos modelos poseen manipuladores de documento automáticos (ADH), que pueden aumentar el rendimiento y disminuir la fatiga del operador en el caso de grupos de documentos uniformes que se encuentran en condiciones razonablemente buenas.

Una cámara digital es una cámara fotográfica que, en vez de capturar y almacenar fotografías en películas fotográficas, como las cámaras fotográficas convencionales, lo hace digitalmente, mediante un dispositivo electrónico.

La fotografía digital consiste en la obtención de imágenes mediante una cámara oscura, de forma similar a la fotografía analógica. Sin embargo, así como en esta última las imágenes quedan grabadas sobre una película fotosensible y se revelan posteriormente mediante un proceso químico, en la fotografía digital las imágenes son capturadas por un sensor electrónico que dispone de múltiples unidades fotosensibles y desde allí se archivan en otro elemento electrónico que constituye la memoria.

Procesamiento de imágenes y registros sonoros

Luego del escaneado o fotografiado digital hay una variedad de pasos de procesamiento. Tales procedimientos pueden ocurrir en cualquier punto de la cadena de digitalización. Los mismos pueden ser modificaciones personalizadas que sólo afectan a ciertos archivos, o procesamiento automatizado masivo de todos los archivos. Pueden ser operaciones realizadas por única

vez o realizadas repetidas veces a medida que se las necesita. Algunos ejemplos de operaciones de procesamiento de imágenes / archivos:

- Edición, retoque, mejora.
- Conversión de formato de archivo.
- Escala.
- OCR (reconocimiento óptico de caracteres).
- Creación de metadatos¹⁵.

En algunos casos, el procesamiento de imágenes puede realizarse en el mismo equipo de escaneado, en especial si se verifica la imagen mientras se la crea. Cuando esto no es posible, el procesamiento de imágenes por lo general se lleva a cabo en el servidor de imágenes. Para trabajar de manera eficiente, los editores de imágenes requieren que la memoria RAM sea varias veces mayor que el tamaño descomprimido del archivo que se está editando. También se necesita un monitor grande y de alta resolución. Estas características se encuentran en casi todos los equipos modernos que utilizan herramientas de edición de imágenes separadas como: Adobe Photoshop, Corel Photo Paint, Illustrator o afines.

La computadora utilizada como base de trabajo para la digitalización de partituras debe ofrecer prestaciones adecuadas para su óptimo funcionamiento. Aquí presentamos algunas características que se deben buscar en una terminal de trabajo de escaneado:

- Memoria RAM.- Se recomienda -como mínimo- un 1 GB de memoria RAM. Más todavía si la máquina va a ser utilizada para el procesamiento de imágenes.
- Velocidad del CPU—Mínimo de 2.8 Ghz I5 (o compatible).
- Almacenamiento masivo veloz y con buena capacidad que brinde suficiente espacio para, por lo menos, las necesidades temporales; mínimo de 320 GB.
- Bus periférico—Se recomienda usar un USB 2.0.
- Red de un alto ancho de banda (100/1000 Base-T) para permitir un rápido acceso y transmisión de los archivos escaneados.

15 Ofrecen información sobre los datos ("datos sobre datos") www.wws.

Los links de gráficos y de audio

Link es una palabra inglesa que se traduciría al español como enlace o hipervínculo. Puede ser definido como una herramienta para manejar y organizar información, mediante datos que se almacenan en una red de nodos conectados por enlaces. Estos nodos pueden contener textos, gráficos, imágenes, audio, animaciones y video, por lo que también son conocidos como hipermedios.

A diferencia de los libros impresos, en los cuales la lectura se realiza en forma secuencial desde el principio hasta el final, en un ambiente hipermedial la *lectura* puede realizarse en forma no lineal, y los usuarios no están obligados a seguir una secuencia establecida, sino que pueden moverse a través de la información y hojear intuitivamente los contenidos por asociación, siguiendo sus intereses en búsqueda de un término o concepto.

La utilización de links o hipermedios para elaborar un archivo virtual, como el de la presente propuesta, que es un recurso invaluable, pues posibilitará el acceso a archivos de gráficos y audio, que complementan la información musicológica, catalogada en el software WINISIS, con fotografías, grabaciones sonoras y/u otros anexos audiovisuales.

3

Catalogación de documentos musicográficos

Elemento imprescindible de la musicología es el documento musical, sea esta partitura o, como ya se señaló en un acápite anterior, o testimonial, relacionado con el músico y su entorno. Un documento tiene características de tipo interno y externo, el primero relacionado con la información que transmite, el segundo con su forma y formato. En el ámbito musical, el que más nos interesa es la partitura, cuyo contenido es radicalmente diferente al del tradicional documento de archivo. En este sentido, un documento musical es aquel en el que sin importar su soporte o clase documental nos transmite música a través del sonido. “Documento musical es, entonces, todo aquel

soporte material cuyos signos allí registrados representan una realidad musical, es decir, que su contenido semiótico sea capaz de producir música” (Torres Mulas, 2003). Este concepto abarca una gran variedad de soportes documentales, mucho más allá del registro gráfico tradicional sobre papel, e incluye grabaciones, tanto analógicas como digitales, y los actuales archivos multimedia.

Tipologías, características, soportes y formato

Dos son los tipos fundamentales de documentos musicales: los de música anotada y los de música programada. El primero corresponde al tradicional, llamado genéricamente partituras o papeles de música; se caracteriza porque los signos registrados en forma de notación figurada occidental moderna (sin excluir otras notaciones como las tablaturas, cifras, acordes alfabéticos, notación gregoriana) pueden ser leídos y, por ende, recuperada, por una persona (el músico), la información musical que preserva, posibilitando una interpretación inmediata y subjetiva. Mientras que la música programada requiere de un artefacto o equipo que posibilite su lectura, pues no es directamente accesible al ser humano por su naturaleza tecnológica. Partiendo de esta clasificación, Jacinto Torres Mulas (Ibidem., 2003) desarrolla el siguiente esquema:

- Música anotada o escrita: borrador o apunte, partitura, particellas, reducciones. Son los documentos musicales por antonomasia, constituyen la prueba indudable de la creatividad del compositor.
- Música programada: programas musicales de ejecución mecánica como rollos, cintas y discos perforados; cilindros para gramófonos y discos fonográficos. Programas analógicos de ejecución electromagnética: alambres y cintas magnetofónicas o magnetoscópicas; bandas sonoras ópticas. Programas musicales digitales como discos ópticos, magnéticos y magnetoópticos y softwares informáticos.
- Anexos: documentos relacionados con la actividad musical: programas, álbumes, notas de prensa, anuncios, carteles o afiches, fotografías y correspondencia. De acuerdo con la época y la tecnología existirán otros anexos en diversos soportes: grabaciones en cintas magnetofónicas, discos de carbón, acetato, Cds y, actualmente documentos digitales.

Reglas de catalogación de documentos musicográficos

Esta etapa posibilitará que la información contenida en sus diversos soportes se organice coherentemente y pueda ser utilizada por los usuarios. En el caso de la musicografía, y en virtud de que es una disciplina relativamente joven, que se encuentra en un proceso de consolidación, es recomendable aplicar conceptos y técnicas de catalogación documental general, adaptando ciertos parámetros a sus ámbitos específicos. En el caso de esta investigación, el objetivo fundamental es la estructuración de un catálogo musicográfico virtual, razón por la que se ha diseñado un sistema personal de clasificación musicográfica, basado en la catalogación bibliotecológica.

La presente propuesta se basa en el Repertorio Internacional de Recursos Musicales –RISM. Se considera que el soporte adecuado para el ingreso de la información musicográfica es la hoja CEPAL. Posteriormente, dicha información se trasladará al software Winisis y, por último, se elaborará una página web, con el lenguaje HTML, mediante la cual se podrán manejar los diversos archivos en formatos de textos, gráficos y de audio. Para transferir las partituras manuscritas o impresas al sistema digital y posibilitar su uso por parte de investigadores y usuarios de este archivo virtual se ha utilizado el editor de partituras Finale.

Finale es un programa informático eficiente para escribir, ejecutar (mediante el protocolo MIDI), imprimir y publicar partituras de música. Fue creado por la empresa MakeMusic, en 1988. Su gran versatilidad le permite ser usado para diversos niveles de complejidad. Ofrece herramientas de escritura con toda la signología musical, opciones de edición para diversos formatos y la gran facilidad de escuchar lo que se ha escrito. Existen varios sistemas de clasificación, los más conocidos son:

- Clasificación Decimal Dewey
- Clasificación Decimal Universal
- Clasificación Bibliográfica
- Clasificación de Ranganathan
- Clasificación de Materia de Brow.

El Sistema de Clasificación Decimal Dewey, por ser el más difundido, se ha seleccionado como soporte de indización para este trabajo de catalogación musicográfica.

Sistema de clasificación decimal Dewey

Melvil Dewey, bibliotecario de la Universidad de Columbia, estructuró un sistema clasificatorio partiendo del supuesto de que el conjunto de todos los conocimientos humanos podría dividirse en diez grupos —a los que llamó clases— representados en 10 cifras del 0 al 9. Cada una de las clases, a su vez, podría subdividirse en otros 10 nuevos grupos, llamados divisiones, los cuales pueden subdividirse en otros 10 y así sucesivamente. El primer sumario —las diez clases principales— del sistema de clasificación decimal Dewey se encuentra estructurado de la siguiente manera:

Primer sumario

000	Generalidades
100	Filosofía y disciplinas afines
200	Religión
300	Ciencias Sociales
400	Lenguas
500	Ciencias Puras
600	Tecnología (Ciencias aplicadas)
700	Bellas Artes
800	Literatura
900	Geografía e Historia

La clase 700 corresponde a Bellas Artes, dentro de este campo está ubicada la Música con la numeral 780.

El *tesauro* es una herramienta fundamental en la documentación, pues permite clasificar o indizar todo tipo de documentos a través de palabras clave o descriptores para facilitar su búsqueda y recuperación en un sistema de información. Para la presente propuesta trabajo se ha utilizado un lenguaje libre.

Nuevas tecnologías de la información

Sobre los formatos de información, en la actualidad, debemos asumir el desafío de mejorar la enseñanza y difusión de la información, para satisfacer las demandas de una sociedad mediática y globalizada. El desarrollo tecnológico posibilita la utilización de diversos formatos y soportes que facilitan el proceso enseñanza— aprendizaje. Estos recursos se tornan imprescindibles en el

campo de la música, ya que contiene significados y significantes de carácter gráfico y sonoro. Más aún, en una propuesta musicográfica donde se trabaja con información digitalizada a la que se podría acceder desde cualquier lugar del planeta. Los formatos tradicionales de transmisión del conocimiento: tradición oral, soportes de papel y audiovisuales se han incrementado, ostensiblemente, gracias al notable desarrollo de la tecnología digital.

Por otra parte, las innovaciones en la comunicación posibilitan la construcción de nuevos espacios sociales, en los que se manejan paradigmas compartidos por grupos humanos de distintas procedencias y características socioculturales. Los actuales medios de información tienen como escenarios el tiempo y el espacio, en función de sus relaciones. De ahí que se podría hablar de: mismo tiempo/lugar, diferente tiempo/lugar, mismo tiempo/diferente lugar y mismo lugar/diferente tiempo.

En la actualidad, no sólo es posible enseñar a leer, escribir y apreciar la música “en vivo y en directo” sino que se puede acceder a ella a través de medios virtuales como la Internet. De ahí la importancia de esta propuesta de catalogación musicográfica virtual que, utilizando recursos informáticos, permitirá que los usuarios puedan acceder a él, a través de la Internet o de un soporte digital como un CD Rom.

Compatibilidad y conversión de datos

Para estructurar el Archivo Virtual Música y Músicos de Cuenca: siglos XIX y XX será necesario transferir información gráfica, de partituras manuscritas e impresas, a formato digital; para ello se utilizará un Scanner, una cámara de fotografía digital y el software de edición de partituras Finale.

La captura de imágenes digitales es un proceso técnico que convierte representaciones analógicas en numéricas. Su fidelidad depende, en gran parte, de los atributos de los documentos-fuente en sí mismos: dimensiones físicas y presentación, nivel de detalles, rango tonal y condiciones de color. Los documentos se pueden caracterizar por el proceso de producción utilizado para crearlos, incluyendo medios manuales, mecánicos, fotográficos, y, últimamente, electrónicos. Todos los documentos en formato de papel o película estarán comprendidos en una de las siguientes cinco categorías, que determinarán las características de la grabación digital:

- Texto impreso: dibujos de líneas simples: representación en base a bordes definidos, sin variación de tono, como un libro que contiene texto y gráficos de líneas simples.
- Manuscrito: representaciones en base a bordes suaves que se producen a mano y no exhiben los bordes definidos típicos de los procesos a máquina, como el dibujo de una letra o una línea.
- Media tinta: reproducción de materiales gráficos o fotográficos representados por una cuadrícula con un esquema de puntos o líneas de diferente tamaño y espaciadas regularmente que, habitualmente se encuentran en un ángulo. También incluye algunos tipos de arte gráfica, como por ejemplo, los grabados.
- Tono continuo: elementos tales como fotografías, acuarelas y algunos dibujos de líneas finamente grabadas que exhiben tonos que varían suave o sutilmente.
- Combinado: documentos que contienen dos o más de las categorías mencionadas anteriormente, como por ejemplo, los libros ilustrados.

Sistemas automatizados de gestión bibliotecaria

Partiendo de un análisis del contexto funcional en el que tradicionalmente se ha desenvuelto la sociedad de la información, se llega a la conclusión de que las bibliotecas deben actualizar sus funciones y servicios, asumiendo los avances tecnológicos como agentes de optimización de su desarrollo.

Este proceso se inició en EUA a partir de 1961, con el desarrollo, por parte de H. P. Luhn —de IBM- de un programa para producir índices de palabras claves de los títulos de los artículos que aparecían en la publicación Chemical Abstracts. La Douglas Aircraft Corporation, por su parte, comenzó a producir fichas catalográficas por computador. A mediados de la década de 1960, la Library of Congress (LC) de Estados Unidos comenzó a experimentar en la producción de registros MARC. En Gran Bretaña, la British National Bibliography (BNB) cooperó en el desarrollo de la estructura de registros MARC. Con esta motivación, muchas bibliotecas comenzaron a utilizar este incipiente sistema informático y a desarrollar sistemas locales, casi siempre generados e implantados por personal de un centro de cálculo.

A mediados de la década de 1970, diversos organismos, como la Biblioteca Nacional de Medicina de los Estados Unidos de América, comenzaron a ofrecer servicios de consultas en línea, desde terminales remotos sobre fondos hemerográficos e índices especializados. A finales de esta década, diversas bibliotecas comenzaron a complementar las facilidades informáticas con el uso de un minicomputador instalado en la biblioteca, el cual facilitaba el acceso, en línea, a los ficheros de un sistema automatizado de circulación y préstamos.

La tendencia entre 1980 y 1990 fue el desarrollo de paquetes globales de programas y equipos se complementaban con ficheros bibliográficos electrónicos. Las bibliotecas pasaron así de utilizar sistemas de trabajo tradicionales —léase manuales- a sistemas tecnológicos cada vez más complejos, que han optimizado su funcionamiento en beneficio de los usuarios que exigen mayores y mejores prestaciones. En el siglo XXI, como es obvio suponer, el acelerado desarrollo tecnológico y de globalización al que estamos sujetos, ofrece herramientas de gran utilidad para la difusión de la información documental; una de la más importantes es su posibilidad de intercambio a través de redes informáticas, de las que forman parte diversos centros documentales, de una institución, país, región o del mundo entero a través de los satélites y su entorno virtual.

Procesamiento de material musicográfico digitalizado

La información obtenida a través de la transferencia de soportes gráficos a digitales deberá ser procesada documentalmente. Para el efecto, será necesario estructurar un sistema ágil y versátil, que, en este caso, será producto de la conjunción de diversos soportes informáticos y sistemas de catalogación musical. Para efectos de almacenamiento y recuperación de la información contenida en este archivo musicográfico virtual se ha considerado que el Sistema Winisis, de la UNESCO, es una buena opción, porque permite, a través de una Hoja CEPAL, adecuar los campos para la información musical específica y, posteriormente, mediante una página web, integrar archivos de gráficos y audio.

El sistema WINISIS

El software Micro CDS/ISIS, conocido como Winisis, es un sistema generalizado de almacenamiento y recuperación de información, basado en menús,

diseñado especialmente para el manejo computarizado de bases de datos no numéricas, es decir, bases de datos constituidas principalmente por texto. Es producto de la evolución para ambientes Windows de CDS/ISIS, sistema computarizado de documentación creado por el italiano Giampaolo del Bigio, basado en el programa ISIS de la OIT, a mediados de la década de 1970.

El Micro CDS/ISIS fue diseñado para el registro de documentos. Su mayor uso se da en el campo bibliográfico, pero es igualmente aplicable al registro de información musicográfica, historias clínicas, información jurídica, expedientes, documentación de proyectos y en general, a toda base de datos que posea información estructurada en fichas, con datos textuales (formados por una o más palabras).

Una de las principales ventajas que ofrece el diseño del programa, es su capacidad de manejar un número ilimitado de bases de datos, cada una de las cuales puede contener datos totalmente diferentes.

Micro ISIS provee facilidades para las siguientes operaciones:

- Ingreso de información
- Visualización en pantalla o por impresión
- Búsqueda y recuperación de registros y posterior ordenamiento e impresión
- Exportación e importación de registros de y a otras bases de datos
- Software para la administración de bases de datos creado por UNESCO
- Acceso gratuito
- Diseñado para crear bases de datos, almacenar y recuperar información
- Utiliza campos de longitud variable
- Campos repetibles: un campo puede tener varias ocurrencias

Utiliza la estructura de archivo invertido: nombre alternativo que se da a un archivo de índice cuando los registros se invierten, a fin de que los elementos contenidos en los campos resulten accesibles como palabras índice para ser utilizada en la búsqueda de información

- Su visualización en pantalla y salidas de impresión pueden ser manejadas con flexibilidad

- Es un programa multilingüe: permite seleccionar el programa en que se quiere ejecutar
- Definir bases de datos en número ilimitado
- Ingresar datos, buscándolos de acuerdo a múltiples posibilidades
- Imprimir dichos datos, creando índices o catálogos de acuerdo con las necesidades del usuario
- Intercambiar datos con otras bases de datos, que tengan la misma o diferente estructura, mediante su exportación e importación
- Requerimientos mínimos: Procesador de 16 MB de memoria RAM y 10 MB de espacio libre en disco duro. Sistema operativo Windows 95, 98, Millenium, Windows NT, Windows 2000 o XP.

Estructuración de un formato de clasificación musicográfica basado en el WINISIS

Luego de analizar las características y facilidades del sistema Winisis se consideran como la mejor opción para la clasificación musicográfica planteada en la presente propuesta. Para ingresar la información referente a los diversos documentos musicales es necesario crear un Catálogo o Base de Datos donde se encuentre sistematizada la información.

La catalogación es el proceso de transcribir en fichas u otros soportes los datos que corresponden a la descripción física de los documentos en general, según un orden determinado y de acuerdo a reglas establecidas. La descripción bibliográfica constituye la primera parte de la catalogación y busca consignar los siguientes elementos denominados primarios, es decir aquellos datos que deben consignarse para la identificación del documento musical.

Elemento imprescindible para la catalogación documental es el Formato de Descripción Bibliográfica, pues constituye el soporte en el que se registrará la información. Existen algunas opciones como RELAP, BIBUN, MARC o CEPAL que pueden ser utilizadas de acuerdo a las intrínsecas características del fondo documental que se maneja.

Se ha considerado que para el ámbito de la catalogación musicográfica el que mejores prestaciones ofrece es el Formato CEPAL, que fue desarrollado,

a partir del año 1981, por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) de las Naciones Unidas. Este sistema de gestión de información bibliográfica está basado en normas internacionales y ha sido ampliamente difundido en la región latinoamericana y del Caribe. Los desarrollos llevados a cabo por la CEPAL en esta área han estado orientados al diseño de aplicaciones simples que posibiliten el intercambio de información, privilegiando herramientas de fácil manejo y adopción. Con la introducción de la Internet, todas las herramientas definidas tanto para el procesamiento de información como para la publicación y presentación de información en Internet, y la preparación de diferentes productos de información, fueron redefinidas utilizando las tecnologías de información apropiadas.

El Formato CEPAL ha sido ampliamente divulgado y actualmente es utilizado en muchas bibliotecas y centros de documentación de la ciudad y el país, así como de la región latinoamericana que han adoptado la metodología diseñada por la CEPAL para el procesamiento de información bibliográfica. Los siguientes elementos constituyen la estructura base del formato CEPAL:

- Hoja de trabajo: Medio necesario para el registro e ingreso de información bibliográfica al computador
- Documento: Cualquier material bibliográfico susceptible de ser descrito en un registro bibliográfico
- Registro bibliográfico: Conjunto de información pertinente a un solo documento y almacenado en una estructura lógica, única y completa
- Descripción bibliográfica: Conjunto de información que identifica únicamente a dicho documento
- Información complementaria: Todo elemento que, sin formar parte de la descripción bibliográfica o temática, se considere de interés para el usuario, permita una mejor identificación del documento, o sirva para propósitos de control interno
- Contenido temático del documento: Descripción de un documento en relación a su contenido temático
- Elementos de datos: Cada una de las partes que conforman un dato.
- Campo: Espacio en que se consigna cada uno de los datos que conforman un registro bibliográfico.
- Ocurrencias múltiples: Presencia en un campo de más de un elemento del mismo tipo (dos autores personales, dos o más descriptores temáticos, u otro).

- Tipo de información: Identificación del tipo de documento (publicación seriada, monografía, documento no convencional, conferencia y proyecto).
- Nivel bibliográfico: Nivel de tratamiento que se decide dar a un documento (analítico, monográfico, colección y publicación seriada).
- Nivel de registro: Nivel (es) bibliográfico (s) que se requiere (n) citar en la correcta descripción bibliográfica de un documento.
- Tipos de registro definidos en el sistema: Combinación de tipo de literatura que representa un documento y nivel de registro que se aplicará a ese documento.
- Tabla de definición de campos: Campos utilizados por el formato, su numeración y características relevantes.

La hoja CEPAL permite realizar cambios en los campos para adaptarlos a las específicas necesidades de cualquier base de datos. Para el ámbito de la catalogación musicográfica se considera conveniente estructurar los siguientes campos:

- 1 Nombre del Archivo
- 2 Título
- 3 Compositor
- 4 Autor
- 5 Arreglista
- 6 Género
- 7 Formato
- 8 Tipo de documento
- 9 Páginas
- 10 Editorial
- 11 Lugar de origen
- 12 Año
- 13 Estado del documento
- 14 Observaciones
- 15 Descriptores
- 16 Recopilador

Links de audio y gráficos

La información documental contenida en esta propuesta de catalogación musicográfica se complementará -en una siguiente etapa- con elementos gráficos (partituras scaneadas, digitalizadas y fotografías) y sonoros (audios midi), a los que se podrá acceder a través de nexos informáticos (links). Para posibilitar el manejo de estos archivos se ha considerado que la mejor opción sería elaborar un formato de página web, en virtud de sus amplias posibilidades operativas y por la proyección que significaría subirla, posteriormente, a una red virtual.

Para elaborar esta página web se utilizará el lenguaje HTML, aplicación del SGML, siglas de Standard Generalized Markup Language (Lenguaje de marcado generalizado estándar) que sirve para representar un sistema de documentos estructurados y lenguajes de marcas. El HTML, siglas de Hyper Text Markup Language (Lenguaje de marcación de Hipertexto) es el lenguaje de marcas de texto utilizado normalmente en la www (World Wide Web). Fue creado en 1986 por el físico nuclear Tim Berners-Lee. Para utilizarlo, solamente se requiere un procesador de texto, que en este caso será Windows (Word). El conjunto de etiquetas que se creen se guarda en la extensión .htm o .html. Estos documentos pueden ser mostrados por los visores o browsers de todos los buscadores de Internet.

4 Implementación del Archivo Musicográfico Digital *Música y Músicos de Cuenca (siglos XIX y XX)*

A diferencia de otras áreas artísticas donde se encuentran valiosos trabajos investigativos y analíticos, Cuenca asiste a un notorio déficit editorial sobre el hecho musical, pudiendo contarse con los dedos de la mano las publicaciones, casi todas descriptivas. Tal es el caso de publicaciones sobresalientes,

obras que merecen la atención y han contribuido grandemente a la investigación, se destaca *Dedos y labios apolíneos* (1956) de José María Astudillo Ortega, *Artistas y artesanos del Azuay* (1969) de José Tarquino León, producto de la recopilación de temas musicales de los diarios locales; y *El granito de arena*, publicado en la década de 1910.

Al analizar con criterio heurístico esta realidad, se llega a la conclusión de que, en Cuenca, la música, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, no fue considerada como una actividad acorde con los paradigmas de la clase dominante. La música que se escuchaba debía ser clásica y de la corriente de los grandes maestros europeos para que sea tomada en cuenta. Esta aseveración contrasta con la gran aceptación que tuvo la práctica de la literatura, fundamentalmente la poesía, y en menor grado las artes plásticas. Como es obvio suponer, este contexto no era el más adecuado para justipreciar la actividad de los músicos cuencanos en su real dimensión. Si a esto se añade el coercitivo influjo de la iglesia católica en la cotidianidad de sus habitantes, es fácil hacernos una idea de lo que fue la música en Cuenca hasta hace alrededor de medio siglo.

En esta ciudad *cargada de alma*, como lo dijera Gonzalo Zaldumbide, se respiraba con fruición una atmósfera tradicionalista y conservadora, en la que se destacaban ciertas familias que, a más de ser las poseedoras del poder económico y político, eran las más “cultas”, pues se movilizaban fuera del país, especialmente por Francia e Inglaterra, estando en capacidad de escribir poesía, pintar paisajes y, especialmente las mujeres, tocar el piano para deleite de los invitados a las suntuosas reuniones en las salas decimonónicas de sus padres y abuelos. Curiosamente, en estas familias se mantenía un cierto cariño y añoranza por el campo y los campesinos, producto de sus regulares visitas a las *quintas* (propiedades rurales) y al contacto con los indígenas que, además de ser los encargados del servicio doméstico, eran considerados como buenas personas, pues “no tenían la culpa de ser inferiores”. Este criterio se aplicaba también a la música vernácula, en relación con la *culta* o europea.

Todo esto no significa que la música popular no tuviera adeptos e importantes cultores, al contrario: su praxis era muy vigorosa en los sectores populares urbanos y rurales, manejando su propia dinámica y cumpliendo funciones imprescindibles en el imaginario de amplios sectores poblacionales.

A diferencia de la pintura donde el modernismo se inicia, de la mano con el siglo XX, con destacados artistas como Honorato Vázquez y Manuel Moreno

Mora y en la fotografía con Emmanuel H. Vázquez, en la música se sigue manteniendo estereotipos caducos y localistas que no trascienden en el contexto musical ecuatoriano y menos el universal. En el campo de la arquitectura se da un cambio radical en el paisaje urbano con el afrancesamiento de inicios del siglo XX. Mientras tanto, la música sigue dependiente de la Iglesia, ajena a esa dualidad sociopolítica y artística campo— ciudad y de la dicotomía conservadora— liberal, que en otras ciudades, como Guayaquil, se manifestó espléndida en propuestas musicales como la de Casimiro Arellano. Cuenca, en la práctica musical, era ajena a las corrientes nacionalistas que habían llegado ya al Ecuador, específicamente a Quito, de la mano de Domingo Brescia y que posibilitaron el apareamiento de un primigenio grupo de compositores ecuatorianos preocupados por la reivindicación de las sonoridades como Segundo Luis Moreno o Francisco Salgado. Del mismo modo, la dualidad campo— ciudad, tan notoria en los procesos culturales de otras urbes, en Cuenca pasaba desapercibida por el poder de la clase terrateniente, y su carga cultural impositiva. Aquí se manifestaban, en su máxima expresión, los conceptos de abolengos, cenáculos, patriarcados y cultura oficial.

Es importante analizar los escenarios para la actividad musical en la Cuenca de principios del siglo XX, pues, si en otros lugares habían espacios propicios para su desenvolvimiento, aquí, eran las fastuosas salas de las casas para escuchar la música culta de la burguesía. Y las calles y plazas, para la ejecución de la música del pueblo, léase tradicional y popular.

La estructura urbana relacionada con los grupos de poder de inicios de la Colonia, se ha mantenido hasta entrado el siglo XXI, en contraposición, la decisión de ocupar espacios de expresión de los músicos ha logrado que toda la ciudad se convierta en un escenario abierto para la ejecución de diversos lenguajes musicales, que van desde lo tradicional hasta lo contemporáneo, pasando por lo académico y lo iconoclasta en plazas, parques, calles y avenidas. A finales del siglo XIX Cuenca se posiciona como el centro articulador de la economía y de la administración política del austro ecuatoriano. La tríada *explotación de la tierra— artesanía— exportación* la convirtieron en modelo economía exitoso, igual que la música.

La música como eje fundamental de las celebraciones festivas, religiosas y profanas, su presencia era imprescindible para que una fiesta tuviera éxito. Para las celebraciones religiosas el *Pange Lingua*, el *Stabat Mater* o el *Tantum Ergo* eran imprescindibles también y los compositores y músicos cuenca-

nos se lucían en su creación e interpretación. Del mismo modo, los himnos, rondas y cantos escolares eran requeridos regularmente por diversas instituciones y significaban fuentes de ingreso para los compositores cuencanos.

Los cuantiosos recursos que dejaba la exportación de quinina o de los sombreros de paja toquilla, beneficiaban a diversas actividades artísticas en Cuenca, como a la arquitectura o la pintura, pero para la música no significaban nada y los compositores e intérpretes cuencanos seguían desenvolviéndose en condiciones muy difíciles. Para la actividad literaria se había creado un espacio acorde con los preceptos de la clase alta, denominado la Fiesta de la Lira, en el que se daban cita laureados poetas y oradores.

Como se puede apreciar, la literatura y las artes plásticas fueron cultivadas por diversos representantes de familias de clase social alta, no como una forma de subsistencia sino, más bien, como una actividad catártica y de compromiso estético; tal es el caso de los Vázquez, los Cordero Crespo o los Crespo Toral, entre otros. Ninguno de ellos se destacó como compositor o intérprete de algún instrumento musical, ni tuvieron actitudes de mecenazgo o apoyo a la actividad musical. Afortunadamente, y desde la llegada de José Castellví, el ser músico “profesional” empezó a verse como una alternativa de vida y sus cultores dejaron de “llevar el violín escondido bajo el abrigo” y empezaron a vivir decorosamente de su trabajo.

En la actualidad, y gracias a importantes iniciativas educativas, primero de la Universidad del Azuay y actualmente de la Universidad de Cuenca, se ha elevado el nivel técnico y conceptual y la música comienza a ser considerada como una profesión de respeto, que posibilita una decorosa supervivencia y que, más que nada, permite a sus cultores ser coherentes consigo mismo y a sentirse parte de un proceso que afortunadamente ya es exitoso. Afortunadamente, este camino recorrido desde el ostracismo musical hasta la eclosión de nuevas propuestas musicales proyectadas hacia el mundo, permiten asumir el desafío.

Selección de los materiales musicográficos

El archivo musicográfico planteado en este trabajo se ha estructurado sobre la base de la documentación existente en el Centro Documental Carlos Freire Soria, de la ciudad de Cuenca. Este fondo musicográfico incluye, entre otros

bienes patrimoniales, partituras manuscritas e impresas, que se constituyen en referentes para conocer el proceso musical en Cuenca, la región austral y el país, en general. El escogitamiento de la información que se ha digitalizado para conformar el mencionado archivo virtual ha estado supeditado a criterios históricos, estéticos y, especialmente, de conservación de los documentos. Es de colegir la legibilidad de los mismos, requisito *sine qua non* para poder transferir la información gráfica a digital. Esta propuesta metodológica pretende convertirse en referente para otros trabajos.

Para la estructuración de la ficha documental, se han utilizado -para la signatura topográfica¹⁶, los siguientes ítems y siglas correspondientes:

16 Signatura topográfica es el signo que representa a un documento determinado dentro de una colección.

- Fichaje y documentación del material seleccionado
- Digitalización de la información seleccionada
- Levantamiento digital de partituras.
- Elaboración del formato documental digital, basado en Sistema Informático Winlisis de la UNESCO
- Transferencia de la información documental a los softwares Winlisis y Finale.
- MMC: Música y Músicos de Cuenca
- MMCP: Música y Músicos de Cuenca Partituras
- MMCF: Música y Músicos de Cuenca Finale

Consideraciones finales

Este libro es producto de la etapa de investigación, previa a la conformación del Archivo Musicográfico Virtual *Música y Músicos de Cuenca (siglos XIX y XX)*, desarrollada en base a bibliografía especializada en los ámbitos de la historia de la música de Cuenca y de los procesos relacionados con la archivología y documentación musicográfica, para la tesis de Maestría en Pedagogía e Investigación Musical (Facultad de Artes, Universidad de Cuenca), elaborada por el autor en el año 2011.

Sería recomendable que instituciones de Cuenca y el país, vinculadas con este tipo de investigaciones, emprendan acciones tendientes a fortalecer el ámbito de la documentación y catalogación musicográfica, con el fin de estructurar un sistema archivístico homologado, al que se podría acceder de manera virtual, posibilitando su difusión, a través de diversos servidores informáticos.

Bibliografía

Astudillo Ortega, José. (1956). *Dedos y labios apolíneos*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

Aretz, Isabel. (1952). *Música pentatónica en Sudamérica*. Caracas: Fundec.

Freire, Carlos. (2007). *Música cuencana, apuntes para su historia*. Revista Tres de noviembre. Cuenca: Publicaciones del Municipio de Cuenca.

_____. (2012). *La música en el Azuay, dinastías musicales*. Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

_____. (2020). *Aproximación a la historia de la música de Cuenca*. En: La ciudad de todas las orillas. Libro conmemorativo por el Bicentenario de la Independencia de Cuenca. Cuenca: Publicaciones de la Municipalidad de Cuenca.

Guerrero, Pablo. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.

Garcilaso de la Vega (1609). *Comentarios reales de los Incas*, ed. de Héctor López Martínez, Lima: Orbis Ventures.

Guaman Poma de Ayala, Felipe. (1987 [1615]). *Nueva crónica y buen gobierno*. Ed. de John Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. Méjico: Siglo XXI.

List, George. (1976). *A comparison of certain aspects of Colombian and Spanish Folksongs*. Indiana: Indiana University.

Reinoso, Gustavo. (2016). *Cañaris e Incas. Historia y Cultura*. Cuenca: Gobierno Provincial del Azuay.

Stockmann, Erich. (1979). *Saiteninstrumente in Lateinamerika*. In: *Studia instrumentorum musicae popularis VIII*. Erich Stockmann, ed. Stockholm (Musikhistoriska Museets Skrifter).

Tello, Marco. (2004). *El patrimonio lírico de Cuenca: un acercamiento generacional*. Cuenca: Universidad de Cuenca- Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

Torres Mulas, Jacinto. (2003). *El documento musical: ensayo de tipología*. España: Cuadernos de Documentación Multimedia.

CÓDIGO: MMC01

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	_____
003 Compositor:	PAUTA, Ascencio
004 Arreglista:	PAUTA, Ascencio
005 Título:	Himno Nacional Cubano
006 Género:	Marcha
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Impreso
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	Aug. Cranz
011 Lugar de publicación:	Hamburgo - Alemania
012 Idioma:	_____
013 Fecha de publicación:	1871
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	_____
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <ASCENCIO PAUTA> <HIMNO NACIONAL CUBANO> <PIANO> <HIMNO> <MARCHA> <PARTITURA>
017 Resumen:	Composición marcial, sin letra, para piano Compás: 4/4 Tonalidad: C
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC02

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	_____
003 Compositor:	PAUTA, Ascencio
004 Arreglista:	PAUTA, Ascencio
005 Título:	Sinfonía Zona Tórrida
006 Género:	Sinfonía
007 Formato:	Dos pianos
008 Tipo de Documento:	Impreso
009 Páginas:	Doce
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	_____
012 Idioma:	_____
013 Fecha de publicación:	_____
014 Estado del documento:	Regulares condiciones
015 Observaciones:	_____
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <ASCENCIO PAUTA> <HIMNO NACIONAL CUBANO> <PIANO> <HIMNO> <MARCHA> <PARTITURA>
017 Resumen:	Obra académica de elevadas exigencias técnicas Compás: 4/4 Tonalidad: Dm - Db
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC03

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	_____
003 Compositor:	PAUTA, Ascencio
004 Arreglista:	PAUTA, Ascencio
005 Título:	Brisas de la Patria
006 Género:	Marcha
007 Formato:	Flauta
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Guayaquil - Ecuador
012 Idioma:	_____
013 Fecha de publicación:	_____
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	Sólo se dispone de la particella para flauta
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <ASCENCIO PAUTA> <FLAUTA> <MARCHA> <PARTICELLA>
017 Resumen:	Obra de carácter académico, incompleta Compás: 3/4 Tonalidad: F
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC04

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	_____
003	Compositor:	RODRÍGUEZ, José María
004	Arreglista:	RODRÍGUEZ, José María
005	Título:	Himno al Papa
006	Género:	Marcha
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	_____
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	_____
016	Descriptor:	<MÚSICA> <CUENCA> <PIANO> <JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ> <MARCHA><PARTITURA>
017	Resumen:	Himno religioso de carácter marcial
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC05

001	Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002	Autor:	CORDERO CRESPO, Luis
003	Compositor:	PAUTA RODRÍGUEZ, Luis
004	Arreglista:	PAUTA RODRÍGUEZ, Luis
005	Título:	Himno de Cuenca
006	Género:	Marcha
007	Formato:	Piano
008	Tipo de Documento:	Manuscrito
009	Páginas:	Dos
010	Editorial:	_____
011	Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012	Idioma:	Español
013	Fecha de publicación:	_____
014	Estado del documento:	Buenas condiciones
015	Observaciones:	_____
016	Descriptor:	<MÚSICA> <CUENCA> <HIMNO> <HIMNO DE CUENCA> <LUIS PAUTA RODRÍGUEZ> <MARCHA> <PIANO> <PARTITURA>
017	Resumen:	Himno oficial de la ciudad de Cuenca Compás: 2/4 Tonalidad: D - G
018	Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC06

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	_____
003 Compositor:	PAUTA RODRÍGUEZ, Amadeo
004 Arreglista:	PAUTA RODRÍGUEZ, Amadeo
005 Título:	Bellanila
006 Género:	Polca
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Impreso
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Guayaquil - Ecuador
012 Idioma:	_____
013 Fecha de publicación:	_____
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	Dedicatoria: Polca para piano dedicada por su autor Señor Amadeo Pauta R. a su distinguida discípula Señorita María Bellanila Uraga en su onomástico. Litografía de Abraham Sarmiento
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <POLCA> <AMADEO PAUTA RODRÍGUEZ> <PIANO> <BELLANILA> <PARTITURA>
017 Resumen:	Obra ligera para piano Compás: $\frac{3}{4}$ Tonalidad: F
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC07

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	FALCONÍ, Publio
003 Compositor:	PAREDES HERRERA, Francisco
004 Arreglista:	PAREDES HERRERA, Francisco
005 Título:	Amor eterno
006 Género:	Pasillo ecuatoriano
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	1933
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	_____
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASILLO> <FRANCISCO PAREDES HERRERA> <AMOR ETERNO> <PIANO> <PARTITURA>
017 Resumen:	Canción popular de corte romántico Compás: $\frac{3}{4}$ Tonalidad: Gm
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC08

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	_____
003 Compositor:	MOSQUERA MERCHÁN, César
004 Arreglista:	MOSQUERA MERCHÁN, César
005 Título:	Himno a Vigil
006 Género:	Marcha
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	_____
013 Fecha de publicación:	_____
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	_____
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <CÉSAR MOSQUERA> <HIMNO A VIGIL> <PARTITURA> <PIANO> <HIMNO> <MARCHA>
017 Resumen:	Composición dedicada a Constancio Vigil Compás: 4/4 Tonalidad: C
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC09

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	DARQUEA GRANDA, Ricardo
003 Compositor:	CARPIO ABAD, Rafael
004 Arreglista:	CARPIO ABAD, Rafael
005 Título:	Así es mi Cuenca
006 Género:	Pasacalle
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	1967
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	Pseudónimo: Unísono (CARPIO ABAD, Rafael)
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASACALLE> <ASÍ ES MI CUENCA> <RICARDO DARQUEA GRANDA> <RAFAEL CARPIO ABAD> <PIANO> <PARTITURA>
017 Resumen:	Canción que destaca elementos geográficos y culturales de Cuenca y su gente Compás: 2/4 Tonalidad: Dm
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC10

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	ARELLANO, Alfredo
003 Compositor:	CARPIO ABAD, Rafael
004 Arreglista:	CARPIO ABAD, Rafael
005 Título:	El arriero
006 Género:	Pasacalle
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	_____
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	_____
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASACALLE> <ARELLANO ALFREDO> <RAFAEL CARPIO ABAD> <EL ARRIERO> <PIANO> <PARTITURA>
017 Resumen:	Canción cuencana de corte popular Compás: ¾ Tonalidad: F
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC11

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	ALBÁN TINOCO, Humberto
003 Compositor:	CARPIO ABAD, Rafael
004 Arreglista:	CARPIO ABAD, Rafael
005 Título:	Las curiwingas
006 Género:	Danza
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	1967
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	Pseudónimo: Profeta
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <DANZA> <PIANO> <RAFAEL CARPIO ABAD> <PARTITURA> <HUMBERTO ALBÁN TINOCO> <LAS CURIQUINGAS>
017 Resumen:	Danza indiana inspirada en un ave totémica cañari Compás: 6/8 Tonalidad: Dm
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC12

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	DARQUEA GRANDA, Ricardo
003 Compositor:	CARPIO ABAD, Rafael
004 Arreglista:	CARPIO ABAD, Rafael
005 Título:	Reina cuencana
006 Género:	Pasacalle
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	_____
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	_____
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASACALLE> <RAFAEL CARPIO ABAD> <RICARDO DARQUEA GRANDA> <REINA CUENCANA> <PIANO> <PARTITURA>
017 Resumen:	Composición que destaca las virtudes de la mujer cuencana Compás: 2/4 Tonalidad: Dm - D
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC13

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	ALBÁN TINOCO, Humberto
003 Compositor:	CARPIO ABAD, Rafael
004 Arreglista:	CARPIO ABAD, Rafael
005 Título:	Ronda del folklore
006 Género:	Pasacalle
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	_____
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	Pseudónimo: Aficionado (CARPIO ABAD, Rafael)
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PASACALLE> <RAFAEL CARPIO ABAD> <PIANO> <HUMBERTO ALBÁN TINOCO> <REINA DEL FOLKLORE> <PARTITURA>
017 Resumen:	Canción alegre que destaca particularidades del folklore morlaco Compás: 2/4 Tonalidad: F
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC14

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	TORRES ORAMAS, Francisco
003 Compositor:	TORRES ORAMAS, Francisco
004 Arreglista:	TORRES ORAMAS, Francisco
005 Título:	A la Feria de Noviembre
006 Género:	Pasacalle cuencano
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	_____
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	Pseudónimo: San Martín (TORRES ORAMAS, Francisco)
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PARTITURA> <FRANCISCO TORRES ORAMAS> <PASACALLE CUENCANO> <PIANO> <A LA FERIA DE NOVIEMBRE>
017 Resumen:	Canción en ritmo tradicional cuencano que destaca elementos festivos de su gente Compás: 2/4 Tonalidad: F
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC15

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	TORRES ORAMAS, Francisco
003 Compositor:	TORRES ORAMAS, Francisco
004 Arreglista:	TORRES ORAMAS, Francisco
005 Título:	A la Feria de Noviembre
006 Género:	Chilena
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	1967
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	Pseudónimo: SONY (TORRES O, FRANCISCO) Otra versión del mismo autor, con el mismo título, con ritmo de pasacalle cuencano. Otra versión, de YANZAHUANO, Leopoldo, con ritmo de danza
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <PIANO> <FRANCISCO TORRES ORAMAS> <PASACALLE CUENCANO> <PARTITURA> <A LA FERIA DE NOVIEMBRE>
017 Resumen:	Canción popular bailable que destaca el espíritu festivo de la gente cuencana Compás: 6/8 Tonalidad: Bm
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC16

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	TORRES ORAMAS, Francisco
003 Compositor:	TORRES ORAMAS, Francisco
004 Arreglista:	TORRES ORAMAS, Francisco
005 Título:	Hermosa visión
006 Género:	Balada
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	_____
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	_____
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <FRANCISCO TORRES ORAMAS> <HERMOSA VISIÓN> <BALADA> <PIANO> <PARTITURA>
017 Resumen:	Canción dedicada a la madre Compás: 4/4 Tonalidad: Em
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

ARCHIVO MUSICOGRÁFICO VIRTUAL
“MÚSICA Y MÚSICOS DE CUENCA:
SIGLOS XIX Y XX”

CÓDIGO: MMC17

001 Nombre del Archivo:	Centro Documental Carlos Freire Soria
002 Autor:	ALBÁN TINOCO, Humberto
003 Compositor:	TORRES ORAMAS, Francisco
004 Arreglista:	TORRES ORAMAS, Francisco
005 Título:	Ronda del Folklore
006 Género:	Pasacalle
007 Formato:	Piano
008 Tipo de Documento:	Manuscrito
009 Páginas:	Dos
010 Editorial:	_____
011 Lugar de publicación:	Cuenca - Ecuador
012 Idioma:	Español
013 Fecha de publicación:	1967
014 Estado del documento:	Buenas condiciones
015 Observaciones:	Pseudónimo: San Martín (TORRES ORAMAS, Francisco)
016 Descriptores:	<MÚSICA> <CUENCA> <FRANCISCO TORRES ORAMAS> <HUMBERTO ALBÁN TINOCO> <RONDA DEL FOLKLORE> <PASACALLE> <PIANO> <PARTITURA>
017 Resumen:	Pasacalle tradicional que destaca aspectos folklóricos de Cuenca Compás: 2/4 Tonalidad: F
018 Recopilador:	Carlos Freire Soria

Partituras escaneadas



Himno Nacional Cubano

Dedicado por recomendacion del Sõr Coronel primer Jefe
de la Brigada de Artilleria Juan Avila al

Sõr José Feliz Luque

Honorable Ministro de la República del Ecuador en el Perú

*vencedor en la gloriosa jornada del Callao
el 2 de Mayo de 1866.*

Guayaquil, Mayo 15 de 1871.

Por el profesor

Ascencio Pauta.

Impreso por Aug. Cranz, Hamburgo

HIMNO NACIONAL CUBANO.

Marcial. Ascencio Pauta.

CORO.
Sa - lu - de - mos al Pue - blo Cu - ba - no Sa - lu - de - mos al Pue - blo Cu -

PIANO.

ba - no Ye - le - ve - mos Ye - le - ve - mos Ye - le - ve - mos su sa - ero pen -

don; Sea ya li - bre Sea ya li - bre Sea ya li - bre, tam - bi - en so - be -

ra - no Des - tru - y - en - do des - tru - y - en - do des - tru - y - en - do al auz - o - pre - sor.

Fin.

TRIO.

Tras de si - glos de eru - el cau - ti - ve - rio Al fin Cu - ba al J - be - ro des

tro za, rom - pe - rá la ca - de - na o - ne - ro - sa Se le -

van - ta cual li - bre na - cion Su es - tan - dar - te Su es -

tan - dar - te Su es - tan - dar - te sin man - cha J - la - me á Dan - do

som - bra Dan - do som - bra Dan - do som - bra á los no - bles Cu - ba - nos

Que or - gu - llo - sos Que or - gu - llo - sos Que or - gu - llo - sos de ser so - be -

mui dolce

ra - nos Que or - gu - llo - sos Que or - gu - llo - sos Que or - gu -

llo - sos de ser so - be - ra - nos No mas di - cen No mas

con energia *ff* *con furor* *ff* *con entusiasmo*

CORO

di - cen No mas di - cen no mas o - pre sion, No mas sion

ff *CORO* *ff* *ff* *ff* *ff*

D. C. al Coro.

No desmayes, oh Cuba, en la lucha
 Sin cesar al tirano combate
 Y la voz Libertad se dilate
 En tu suelo al tronar del cañon
 Y despues de humillar al Jbero
 Tus guerreros perdonenle humanos
 Que en el pecho los Americanos
 Solo abrigan piedad y perdon.

pp dimi *morendo*

ppp *♩ = 90 Allegro vivo* *p*

f

ff *f*

ff *ff* *ff* *f*

Musical score for page 11, consisting of six systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *p* and *p*. The second system includes *p*. The third system includes *ff*, *ff*, *ff*, and *f*. The fourth system includes first and second endings. The fifth system includes *ff*, *ff*, and *fff*. The sixth system includes *fff*, *Poco p*, *menos p*, and *rall pp*.

Musical score for page 12, consisting of six systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *p*, *p*, and *p*. The second system includes *p* and octaves (8). The third system includes *ff*, *ff*, *ff*, *f*, and octaves (8). The fourth system includes octaves (8), first and second endings, and octaves (8). The fifth system includes *ff*, *ff*, and *fff*. The sixth system includes *fff*, octaves (8), *Poco menos*, and *rall pp*.

8

8

8

poco a poco pp

muy veloz

rall.

$\text{♩} = 160$

Alegro vivo

ff

ff

ff

8

1

2

f

p

p

cres.

f

f

f

ff

ff p

con mucha gracia

f

f

p

f

f

8

crescendo
f
ff
ff
p
con mucha gracia
p
f

Brisas de la Patria para Flautas con Accento de Pauta

trio
trio
solo
solo
Duo
1a vez
2a vez
solo
trio
Duo
1a vez
2a vez
flautines
Piano
flautines
Piano
flautines
Piano
flautines
Piano
flautines
Piano
flautines
Piano
flautines
Piano
flautines
Piano

HIMNO AL PAPA

Jose M. Rodriguez

Incl.?

Handwritten musical score for the first system of 'Himno al Papa'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. The treble staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Ped.' and 'f'. There are also some handwritten annotations like 'Incl.?' and 's.'.

Handwritten musical score for the second system of 'Himno al Papa'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues from the first system. The treble staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Ped.' and 'f'. There are also some handwritten annotations like 'II'.

HIMNO DE CUENCA

Letra de
Luis Cordero

Música de
Luis Paurah.

Marcial M. 1801

Rei-nar mo-sa de fuentes y flo-res Cuenca

lus-tre de ga-las ves-ti-dos Re-bo-sante de

luz y de ri-da lu joy hon-ra del no-ble Ecua-

dor Re-bo-sante de luz y de ri-

da lu joy honra del noble Ecua dor del no-ble Ecua

dor del no-ble Ecua-dor De su gloria tu glo-ria di-

ma-ná-di-g na ma dred'E gre-gio-stam peo nes y de

san-tos y sa-bios va-ro-nes lu mi na-res del pa-tri-es-plan-

clor Tu yoel bravo la-mard'Aya cu cho Tu yoel

ri-nóen Pi-chinchaimala-do cuyo nombre Bo-

li-varpas ma-do de Co-lombia en el pechogravó.

BELLANILA

POLCA
PARA PIANO

DEDICADA POR SU AUTOR
SEÑOR AMADEO PAUTA R.
A SU DISTINGUIDA DISCIPULA
SEÑORITA

MARIA BELLANILA
URAGA

EN SU DOMASTICO

045

BELLANILA POLCA APR.

Estrofa

Gloria Polca

Fin

DC

EXPRESIVO

Amor eterno.

Pasillo Ematouriano

Letra de Publio A. Falconi
en Nov. de 1932

Música de Francisco Cardeña Herrera
en Junio 20 de 1933 a las 10 1/2 a. m.

~~Amor eterno. Pasillo Ematouriano. Letra de Publio A. Falconi. Música de Francisco Cardeña Herrera.~~

Amor Eterno

Letra de

Publio A. Falconi

Pasillo Ematouriano

Música de Francisco Cardeña Herrera

Intros
Piano *mf*

mf

canto

Me di-ces que si- nio- te — que si-gan el em-
pe-ño se lo-grar tu ca- ri-ño por-que omm-ca no- dás
que-ru-me como tea- no y q'asun lo-co in-sue-ño que no de- boen mi

Piano solo

vi-sa de-quir ni a-len-tar más

mf

Me si-cas quis i- me en m- no pier-do el

tiem-po sus-an- tu son- ti- pas, mi-ran-do tus pu- fi- las, sin-

tiem-do tu ful- gor por- que tus lin- des que- nos no ten- drán más ca-

ri- vias pa- ra- code no- ho- mí- o que a- lion- ta un gran do- lo-

Piano solo

1^a

que en sa- no pier-do el

que cul- pa ten- go, de e- que- rerte

1^a (bis)

que culpa tengo, dime, de quererte con toda
la pasión que en mi alma ha estallado en volcán?
¿es tú la primavera de mi jardín y podra
mis rosales enfermos que pronto morirán

2^a (bis)

yo he de seguir amándole, mujer, con ansia loca
aunque imposible sigas a mi camino santo;
haré lo que hace el mar gemiéndole a la roca
que escucha, agreste y fría, su interminable canto

3^a (bis)

Bien sé que mi constancia fastidiará tus horas,
molestará tu dicha y te será un tormento, (te oír)
pero este dulce mío, con todas las aureas,
aquí en mi pecho siento profundamente siento (está)

4^a (bis)

Es imposible, nunca, que deje de quererte,
que apague aquí muy sentido, la llama de mi amor.
Primero que tu olvido que se llegue la muerte
y hasta después de muerto sentir un gran dolor

Himno a Vigil

Música de César Mosquera

maestrale *Intros.*

Coro

1a *2a Sala*

Coro

al Coro y fin

A *Estribillo* **B**

Cuencas del Distrito Rey nay Se ño tra porque lo quiso syn Dios a si

Cuencas del Distrito Rey nay Se ño tra porque lo quiso syn Dios a si

cuando su frente ci ño de laureos y de quir moldas de ca pu li

Cuando su frente ci ño de laureos y de quir moldas de ca pu li

I **II**
Al Estri lillo des de la A Cuencas del Cuencas la tierra de la ar mo ni a sue ña en las notas del hasta la B

ronda dor Cuencas la tierra de la ar mo ni a sue ña en las no tas del

ronda dor li ras y quen as can tan sus glo rias sus cua tro ri os le ha

blan de a mor li ras y quen as can tan sus glo rias sus cua tro ri os le ha

I **II**
blan de a mor. desde la Cuencas la lillo des A hasta la A has la B tra el Fin

I
Rosas, claveles y margaritas,
bajo el embrujo de un signo astral,
hicieron, juntos, de las cuencanas
todo un milagro primaveral.

II
Así es mi Cuenca: nido en los Andes
de alas que vuelan con rumbo al sol,
que el Héroe Niño prendió en Pichincha
para el eclipse del Español.

Dejan doer

pueblo to das sus pe nas va caminando en

sua ca de pan y consus tres te zas va ca bal

gando llevandosen al ma la de ses pe ha cion

llevandosen al ma la de ses pe ha cion. p

Dejandosen Vaen ju

gando en sus pa li dos o jos el llanto a margo de

no te mer el pan yen su largo vi a je seo yen sus

pi ros de mcora yon tris te sin a qua tri pan

de mcora yon tris te sin a qua tri pan. p

Vaen ju Fin

I
Mira de lejos su pobre suerte
y trae muy cerca su doloroso hogar
y como si fueran hojas caídas
cae cansado en su viaje final.

II
Llora de angustia, llora de pena
sus animales están con sed
que poco le pagan por sus verduras
casi no alcanza a calmar su sed.

Por madas en largas filas de polí cro mi ca

gama for madas en largas filas de polí cro mi ca gama des

filas como si bilas las curiquingas de fama des filan co mo si

bilas las curiquingas de fama

Por

Ba tiendo sus o ro peles en calibras a gi todas ba

tiendo sus o ro peles en calibras a gi todas los dispraza dos jo

yeles de curihen como bandadas los dispraza dos jo yeles de

curihen como bandadas.

Ba Fin

Bailan ritmos anhelantes,
carreras, colores, vuelos,
parecen peces volantes
que van por aires y suelos

Danza, danzando se alejan
las curiquingas cerreras
y en la distancia semejan
mariposas tempraneras.

Introducción

Estribillo

En ma nua va en los jar

di nes de rios que se abren en flor por la Reina y So be

ra ma de Cuenca del cañador rios que glo san sus

co plas en qui ta rras de cris tal yen los sauces los jil

queros a com pa ñan al tur pial. Al Estri lillo des de la A Lu ma A ves hasta la B

brisas frescas lu ces bellas flo res del man cany te pro

claman a su modo So be ra ma del A rroy y por

quee res de mi Cuenca flor de gra cia y ju ven tud hoy por

ti los ronder os tienen no tas de ta ma. Al Estri lillo des de la A hasta la B

En mi Cuenca ga lam tey flo
 ri da ... ca da ba rrio tie ne su co lor ... En mi Cuen ca. ga
 lam tey flo ri - da .. ca da ba rrio tie ne su co lor ... en El
 Va do la Cruz ben de ci da ... Donde bay pa nes de ri co - sa
 bor en El Va do la Cruz ben de ci da ... Donde bay

pa nes de ri co sa - bor
 En mi En las Mon jas de San que sa Si llas ... en El Carmen la
 je rias un son ... En las Mon jas se San que sa Si llas ... en El
 Carmen la je rias un son ... pa pas lo cas y ri ... cas mor
 ci - llas ... ma du ga Das de deu may glo - ri ... pa pas

"A LA FERIA DE NOVIEMBRE"

Pasacalle cuencano.

Por
ARNOLD

Piano

A la feria de No- viembre es el pre- gon
des- te- di- a ya sea fi- nam las qui- ta- nos junto con los A- car- des- nes
los cho- los sea cen- churos a- dor- nam sus bol- si- cos ya sea
ni man- to- sor- que- tas o- gan- ya la- ba- te- ri- a es- pa

la- lies- tan- brin- de- mos to- dos por- nos- tra Na- ei- on- esta- to- ma-
Fie- ra de la Pa- tria es de- fuer- ca su- gran- di- a su- mado can- tan
da- bai- le- mos que- nos- tra rit- mo y fol- e- or se- ne
los bo- e- ras can- tan los cu- ran- tos cu- an- to-
re- mos lo- que- nues- tra or- que- lo- del- lo- que- dor
su- le- ha- no- nues- tra lo- que- an- te- de- sus- bri- os
ad- mi- re- mos nues- tras- chi- cas
cu- an- do- ten- tan- los- jar- di- nes su- her- mo- sa
po- li- ero- mi- a- Ti- va que- son- to-
do- co- ra- son- Fin

Olla Fria de Noviembre

Danza

Handwritten musical score for the first system of 'Olla Fria de Noviembre'. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a rhythmic melody with chords, while the vocal line has lyrics in Spanish. The system includes a key signature change from G major to D major.

Lyrics:
 A la feria de noviembre es el pregon de este dia
 se man las guitarras junto con las acordeones las cholitas con churros, a don
 man sus bol si co nes, ja sea ni man las or quer tar, vi gan ja la ba ta
 ni a Viva la fiesta j bien ob mos to obs por nues tra tra cion es ta

Handwritten musical score for the second system of 'Olla Fria de Noviembre'. It continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part has a more complex texture with arpeggiated chords. The vocal line includes a 'Fin' marking and a key signature change to D major.

Lyrics:
 to na da bai le mos que per nos tro ri mo y tol A lo ve ne AP mos lo que per
 nues tro or gu llo del E ua obz ad mi re mos que nos ha chi car que son
 to do co ra zon al Fin son que son to do co ra
 zon que son to do co ra zon que son to do co ra zon

"HERMOSA VISION"

Balada o Bolero de
Pancho Torres Oramas.
Letra y Música.

I

Cuántas veces en sueños
te he visto madre mía
fué una visión hermosa
al rayar el alba.
Vivo lejos muy lejos
del cariño de madre,
los demas son engaños
sólo el de madre es,
sólo el de madre es,
el verdadera.

II

La única que te dueles
y lloras mi ansiedad:
en mis triunfos triunfas,
en mis males tus males.
De los seres del mundo
Eres el ser cabal
tu amor es tan profundo
que Dios te hiciera inmortal.

(Para fin: Que Dios te hiciera inmortal)

"HERMOSA VISION"

Balada L. y M. de Pancho Torres Oramas

The musical score is written for piano in G major and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with chords and occasional eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

GSCHIRMERS
ROYAL BRAND

Solm *f* *La 11* *f* *mi 11* *f* *res.*
Solm *f* *Solm* *f* *res.* *f* *Solm* *res.* *Solm* *En mi*
Solm *res.* *Solm*
res. *Solm* *res.*
res. *Solm* *res.*

Cuenca ga tan fey flo ri da - - ca da bu rro tie ne su co lor - -
 en El Va do, la Cruz bran de, ci da - - con ay pa nes de si ce sa
 bor En Las Mani as de san que san di Plas, - En El Car meri tu fe ri as un

Solm *Solm* *res.*
 dor, Pa pas Lo cas y ni cur mer ci Plas, - ma du que das de chu me y go
Solm *La 11* *mi 11* *La 11*
 tor, ala B En La Vi zen de Bron ce, ne ma tes del A mi to Se ñor San to
Solm *mi 11* *La 11* *Solm*
 tin, en las no ches co he tes br va tes, "Sep te na rios y que ma sin tin. Es ta
res. *Solm* *Solm* *Solm* *Solm*
 tie na Cuen ca me sor gu llo - del fol clo re ma ti ro y go ri al, - Pa cu ha car ta su da de
res. *Solm* *Fin*
 no llo des ta Cuen ca, ciu dad de no ri al - pa ra ño ri al
 hasta #

Marca "CLAVE" Nº 3110 Ind. Arg.

HIMNO NACIONAL CUBANO

2

17 *Trio*
 Coro *pp* *pp*
 Pno.

Tras de sí glos de cru el cau ti ve e rio Al fin Cu ba al Jbe ro des tro za Rom pe

22
 Coro
 Pno.

rá la ca de na o ne ro sa Se le van ta cual li bre na ción

Coro
 Pno.

Su es tan dar te su es tan dar te su es tan dar te sin man cha lla gue a Dan do

30
 Coro
 Pno.

son bra dan do son bra dan do som bra a los no bles cu ba nos

HIMNO NACIONAL CUBANO

3

34
 Coro
 Pno. *muy dulce*

Que or gu llo sos Que or gu llo sos que or gu llo sos de ser so be

38
 Coro
 Pno. *con energia*

ra nos que or gu llo sos que or gu llo sos que or gu llo sos de ser so be

42
 Coro *coro*
 Pno. *ff* *con furor* *con entusiasmo* *ff*

ra nos No mas di cen No mas di cen no mas

45
 Coro
 Pno. *ff* *ff* *ff* *ff*

di cen no mas o pre sión No mas sión

D.C. al Coro

Score

ZONA TÓRRIDA

sinfonía

Ascenso de Pauta

Allegro Brillante ♩ = 100

Piano 1

Piano 2

Piano 1

Piano 2

Piano 1

Piano 2

Piano 1

Piano 2

2

ZONA TORRIDA

Piano 1

Piano 2

Piano 1

Piano 2

Piano 1

Piano 2

Piano 1

Piano 2

52 *8^{ma}*

Pno. 1 *p* *pp* *rall.* *pp* *morendo* *pp* *pp*

Pno. 2 *p* *pp* *rall.* *pp* *morendo* *pp* *pp*

Andante Grave

59 *con dolcezza* *pppp*

Pno. 1 *pppp* *con dolcezza*

Pno. 2 *pppp* *con dolcezza*

64 *pp* *pp*

Pno. 1 *pp* *pp*

Pno. 2 *pp* *pp*

70 *f* *f* *f* *f*

Pno. 1 *f* *f* *f* *f*

Pno. 2 *f* *f* *f* *f*

75 *pp* *pp* *rall.* *pp* *a tempo* *pp* *pp*

Pno. 1 *pp* *pp* *rall.* *pp* *a tempo* *pp* *pp*

Pno. 2 *pp* *pp* *rall.* *pp* *a tempo* *pp* *pp*

82 *pp* *pp* *pp* *pp*

Pno. 1 *pp* *pp* *pp* *pp*

Pno. 2 *pp* *pp* *pp* *pp*

88 *pp* *pp* *pp* *pp*

Pno. 1 *pp* *pp* *pp* *pp*

Pno. 2 *pp* *pp* *pp* *pp*

94 *8^{ma}* *tr* *con espressione* *tr* *con espressione*

Pno. 1 *tr* *con espressione* *tr* *con espressione*

Pno. 2 *con espressione* *con espressione*

ZONA TORRIDA

5

102 *pp* *pp* *ff* *ff*

109 *ff* *con velocidad* *rall.* *a tempo* *pp* *a tempo* *pp* *a tempo*

111 *pp* *pp* *rall.* *rall.*

114 *ppp* *ppp* *Allegro Vivo* *p* *p*

ZONA TORRIDA

6

124 *f* *f* *ff* *ff*

135 *f* *f* *ff* *ff*

146 *f* *p* *p* *p*

155 *f* *f* *ff* *ff*

ZONA TORRIDA

9

Pno. 1

254 *(S^{mo})*

con gusto

Pno. 2

254 *con gusto*

Pno. 1

264 *(S^{mo})*

Pno. 2

264

Pno. 1

274 *(S^{mo})*

Pno. 2

274

Pno. 1

284 *(S^{mo})*

pp poco a poco

Pno. 2

284 *pp poco a poco*

ZONA TORRIDA

10

Pno. 1

296 *3*

may veloz

rall.

Allegro Vivo

Pno. 2

296

Pno. 1

306 *ff*

f

p

Pno. 2

306 *ff*

f

p

Pno. 1

316 *p*

ff

ff

Pno. 2

316 *p*

ff

ff

Pno. 1

326 *(S^{mo})*

ff

f

ff

f

Pno. 2

326 *ff*

f

ff

f

ZONA TORRIDA

11

Musical score for page 11 of "ZONA TORRIDA". The score is for two pianos (Pno. 1 and Pno. 2) and consists of five systems. The first system (measures 334-343) features a first ending with two options. The second system (measures 345-354) includes dynamic markings such as *cresc.* and *f*. The third system (measures 356-365) features a second ending with two options and dynamic markings *ff* and *ff p*. The fourth system (measures 369-378) includes the instruction *con mucha gracia*. The score concludes with a final chord in the fifth system.

ZONA TORRIDA

12

Musical score for page 12 of "ZONA TORRIDA". The score is for two pianos (Pno. 1 and Pno. 2) and consists of five systems. The first system (measures 383-392) includes dynamic markings *f* and *sf*. The second system (measures 392-401) includes dynamic markings *p*, *f*, and *sf*. The third system (measures 401-410) includes dynamic markings *f* and *p*. The fourth system (measures 412-421) includes dynamic markings *ff*. The score concludes with a final chord in the fifth system.

425 *ff* *enérgico*

Pno. 1

Pno. 2

432 *ff* *enérgico*

436 *ff* *muy vivo*

Pno. 1

Pno. 2

436 *ff* *muy vivo*

p fin

p fin

ff *muy vivo*

p fin

Brisas de la Patria

Flauta

7 *splo* *p*

13 *f* *p* *f*

19

25

31

36 1. 2.

41

46

Himno al Papa

José M. Rodríguez

♩ = 100
Intro.
Piano *f* ped. *f* ped.

5 *p* ped. ped. 3 3

9 3

13 3 3

17 3 3 3 3

2

Himno al Papa

21 3 3

25 1. 3 3

28 2. 3 3

Himno de Cuenca

Luis Pauta

Piano

Musical notation for the first system of the piano accompaniment, measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand plays chords and single notes, while the left hand provides a bass line.

Musical notation for the second system of the piano accompaniment, measures 6-10. The right hand continues with chords and melodic fragments, and the left hand maintains the bass line.

Musical notation for the third system of the piano accompaniment, measures 11-15. The right hand features more complex chordal textures, and the left hand has some melodic movement.

Musical notation for the fourth system of the piano accompaniment, measures 16-20. The right hand has a more active melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Musical notation for the fifth system of the piano accompaniment, measures 21-25. The right hand continues with chords and melodic lines, and the left hand has a steady bass line.

2

Himno de Cuenca

Musical notation for the first system of the second page of the piano accompaniment, measures 26-30. The right hand has a prominent melodic line, and the left hand provides harmonic support.

Musical notation for the second system of the second page of the piano accompaniment, measures 31-35. The right hand continues with chords and melodic lines, and the left hand has a steady bass line.

Musical notation for the third system of the second page of the piano accompaniment, measures 36-40. The right hand has a more complex chordal texture, and the left hand provides harmonic support.

Musical notation for the fourth system of the second page of the piano accompaniment, measures 41-45. The right hand continues with chords and melodic lines, and the left hand has a steady bass line.

Musical notation for the fifth system of the second page of the piano accompaniment, measures 46-50. The right hand has a more complex chordal texture, and the left hand provides harmonic support.

Himno de Cuenca

51

Musical score for measures 51-55. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

56

Musical score for measures 56-60. The right hand continues the melody with a triplet of eighth notes in measure 60. The left hand accompaniment remains consistent.

61

Musical score for measures 61-65. The right hand melody includes a half note and quarter notes. The left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern.

66

Musical score for measures 66-70. The right hand melody has a half note followed by quarter notes. The left hand accompaniment continues with eighth notes and chords.

71

Musical score for measures 71-75. The right hand melody features a half note and quarter notes. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 74.

4

Himno de Cuenca

76

Musical score for measures 76-80. The right hand melody includes a half note and quarter notes. The left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern.

81

Musical score for measures 81-85. The right hand melody has a half note and quarter notes. The left hand accompaniment continues with eighth notes and chords.

86

Musical score for measures 86-90. The right hand melody features a half note and quarter notes. The left hand accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 89.

Bellanila

Polca

Amadeo Pauta R.

Intod.



Piano

Belanila

Belanila

3

Belanila

4

Musical score for measures 80-83. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Musical score for measures 84-87. The melodic line continues with similar rhythmic patterns, maintaining the intricate texture of the previous measures.

Musical score for measures 88-91. A dynamic marking of *f* (forte) appears in measure 90, indicating a slight increase in volume.

Musical score for measures 92-94. The melodic line continues to be highly active, with the left hand accompaniment providing a consistent harmonic foundation.

Musical score for measures 95-98. The piece concludes with sustained chords in the right hand and a final melodic phrase in the left hand.

AMOR ETERNO.

Francisco Paredes H.

Musical score for measures 1-4. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 5-8. A dynamic marking of *p* (piano) appears in measure 6. The melodic line continues with a similar rhythmic pattern.

Musical score for measures 9-14. A dynamic marking of *p* (piano) appears in measure 10. The piece features a repeat sign at the end of measure 14.

Musical score for measures 15-19. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appears in measure 16. The melodic line continues with a similar rhythmic pattern.

Musical score for measures 20-24. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appears in measure 21. The piece concludes with sustained chords in the right hand and a final melodic phrase in the left hand.

AMOR ETERNO.

Musical score for 'AMOR ETERNO.' on page 2, measures 25-45. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of piano accompaniment. The first system (measures 25-30) features a melody in the right hand with a *mf* dynamic and a bass line in the left hand with a *mf* dynamic. The second system (measures 30-35) includes a *Rit.* marking and a *p* dynamic in the left hand. The third system (measures 35-40) continues the piano accompaniment. The fourth system (measures 40-45) includes first and second endings, with a *p* dynamic. The fifth system (measures 45-50) concludes the section on this page.

AMOR ETERNO.

Musical score for 'AMOR ETERNO.' on page 3, measures 50-70. The score continues from page 2 and consists of five systems of piano accompaniment. The first system (measures 50-55) features a melody in the right hand with a *mf* dynamic and a bass line in the left hand with a *mf* dynamic. The second system (measures 55-60) includes a *piano solo* marking and a *f* dynamic in the left hand. The third system (measures 60-65) includes a *Rit.* marking and a *p* dynamic in the left hand. The fourth system (measures 65-70) continues the piano accompaniment. The fifth system (measures 70-75) includes first and second endings, with a *f* dynamic and a repeat sign at the end.

Himno a Vigil

César Mosquera

Piano

Measures 1-4 of the piano introduction. The right hand features a melody with eighth notes and triplets, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets.

coro

Measures 5-8 of the piano introduction, marked 'coro'. The right hand has a melody with eighth notes and triplets, and the left hand has a bass line with eighth notes and triplets.

Measures 9-12 of the piano introduction. The right hand has a melody with eighth notes and triplets, and the left hand has a bass line with eighth notes and triplets.

Measures 13-16 of the piano introduction. Measures 13-14 are marked with a first ending bracket, and measures 15-16 are marked with a second ending bracket. The right hand has a melody with eighth notes and triplets, and the left hand has a bass line with eighth notes and triplets.

Measures 17-20 of the piano introduction. The right hand has a melody with eighth notes and triplets, and the left hand has a bass line with eighth notes and triplets.

Measures 21-24 of the piano introduction. The right hand has a melody with eighth notes and triplets, and the left hand has a bass line with eighth notes and triplets.

Measures 25-28 of the piano introduction. The right hand has a melody with eighth notes and triplets, and the left hand has a bass line with eighth notes and triplets.

coro

Measures 29-32 of the piano introduction, marked 'coro'. The right hand has a melody with eighth notes and triplets, and the left hand has a bass line with eighth notes and triplets.

Measures 33-36 of the piano introduction. The right hand has a melody with eighth notes and triplets, and the left hand has a bass line with eighth notes and triplets.

Measures 37-40 of the piano introduction. Measures 37-38 are marked with a first ending bracket, and measures 39-40 are marked with a second ending bracket. The right hand has a melody with eighth notes and triplets, and the left hand has a bass line with eighth notes and triplets.

Así es mi Cuenca

pasacalle

Letra: Ricardo Darquea /Música

Piano

p *f*

Cuen caes del Aus tro rei

nay se ño ra por que lo qui so su Dios a

f sí Cuen caes del Aus tro Rei nay se ño ra

por que lo qui so su Dios a sí cuan do su

2

Así es mi Cuenca

fren te ci ño de lau ros y de guir nal das de

p *pp* ca pu lí cuan do su fren te ci ño de

p *pp* lau ros y de guir nal das y ca pu lí

f sí Cuen caes del Aus tro Rei nay se ño ra

ff Cuen ca del Cuen caes la

51

tie rra de laar mo ní a sue ñaen las no tas del

56

ron da *f* dor *ff* Cuen caes la tie rra de laar mo

61

ní a sue ñaen las no tas del ron da *f* dor

66

li ras y que nas can tan sus glo rias sus cua tro

71

ri os leha *p* blan dea mor *f* li ras y que nas can

76

tan sus glo rias sus cua tro ri os leha *p* blan dea

81

pp mor 1.

86

ff Cuen caes la 2. *p*

90

f

94

El arriero

Música Rafael Carpi Abad

Letra: Alfredo Arellano

♩ = 92

Piano

p

5

De jan do en pue blo to das sus pe nas va ca mi

10

nan do en bus da de pan *f* con sus tris te zas

15

va ca bal gan do *p* lle van do su al ma la de ses pe ra

20

ción lle van do en su al ma la de ses pe ra ción *p*

26

1. De jan do 2. Va en ju

31

gan do en sus pá li dos o jos el llan toa mar go de

36

no te ner el pan y en su lar go via je seo yen sus

41

pi ros deun co ra zón tris te sin a gua ni pan deun co ra

47

zón tris te sin a gua ni pan *p*

Las Curiquingas

Danza

Música: "Profeta"
Letra Humberto Albán Tinoco

53

1. Vaen ju

2.

♩ = 120

Piano

p

6

For

11

ma das en lar gas fī las de po li cró mi ca ga ma des fī lan co mo si

16

bi las las cu ri quin gas de for ma des fī lan co mo si bi las las

21

cu ri quin gas de fa ma

26

s 8

31

1. Fo

36

2. Ba tien do su o ro pe les en ca brio las a gi ta ta das ba

ff

41

tien do sus or ro pe les en ca brio las a gi ta ta das los dis fra za dos jo

f

46

ye les de cu rren co mo ban da das los dis fra za dos jo ye les de

p *f*

51

p cu rren co mo ban da das

p

56

60

1. 2. Ba

REINA CUENCANA

Score

Pasacalle

Rafael Carpio Abad

Musical score for 'REINA CUENCANA' by Rafael Carpio Abad, measures 1-24. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 1-7) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 8-15) shows a more complex texture with chords in the treble and a rhythmic bass line. The third system (measures 16-23) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 24) concludes the piece with a final chord in the treble and a bass line.

2

REINA CUENCANA

Musical score for 'REINA CUENCANA' by Rafael Carpio Abad, measures 31-46. This section continues the piece with two systems of two staves each. The first system (measures 31-36) features a melody in the treble clef and a bass line. The second system (measures 37-46) concludes the piece with a final chord in the treble and a bass line.

Ronda del folklor

Pasacalle

Rafael Carpio A.

Piano

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 6-10. The melody continues with similar rhythmic patterns, incorporating some rests and ties.

Musical notation for measures 11-15. The piece includes a repeat sign at the beginning of this section, indicating a return to a previous musical idea.

Musical notation for measures 16-20. The melody features a prominent sustained note in the right hand, creating a sense of tension or emphasis.

Musical notation for measures 21-25. The piece concludes with a final cadence in the right hand, marked with a double bar line and repeat dots.

2

Ronda del folklor

Musical notation for measures 26-30. The melody continues with a mix of eighth and sixteenth notes, maintaining the piece's rhythmic character.

Musical notation for measures 31-35. The piece features a repeat sign at the start of this section, followed by a continuation of the melodic and accompanimental patterns.

Musical notation for measures 36-40. The melody includes a sustained note in the right hand, similar to the earlier section.

Musical notation for measures 41-45. The piece continues with its characteristic rhythmic and melodic motifs.

Musical notation for measures 46-50. The piece concludes with a final cadence in the right hand, marked with a double bar line and repeat dots.

51

56

61

66

71

pp *f*

pp *f*

76

81

86

91

1. 2.

La feria de Noviembre

Música: Pancho Torres
por: Arnold.



Piano

7

A la

13

fe ria de No viem bre es el pre gón dees te

19

dó a ya sea fi nan las gui ta rras jun to

25

con los a cor deo nes las cho lí tas seha cen

31

chu ros a dor nan sus nol si co nes

37

ya sea ni man mas or uques tas oi gan ya la ba te

43

ri a Es la fies ta de la

49

pal ma es de Cuen ca su gran dí a cuan do

55

can tan los po e tas y can tan los cua tro

A la Feria de Noviembre

chilena

Sony / Pancho Torres.

61

ri os cuan doel ar te sa no mues tra lo qál

Musical notation for measures 61-66, including vocal line and piano accompaniment.

67

ar te da sus bri os cuan doos ten tan los jar

Musical notation for measures 67-72, including vocal line and piano accompaniment.

73

1.

dí nes suher mo sa po li ero mí a vi va

Musical notation for measures 73-78, including vocal line and piano accompaniment.

D.S. al Fine

79

2.

que son to do co ra

Musical notation for measures 79-84, including vocal line and piano accompaniment.

Fine

Piano

Piano accompaniment for measures 61-66.

6

Piano accompaniment for measures 67-72.

11

Piano accompaniment for measures 73-78.

16

A la fe ria de No viem bre es pre gón de es te dí a

Piano accompaniment for measures 16-20.

21

ya sea fi nan las gui ta rras jun to con loa a cor deo nes las cho li tas sea cen

Piano accompaniment for measures 21-25.

Hermosa Visión

Pancho Torres Oramas.

26

chu ros a dor nan sus bol si co nes y sea ni man las or ques tas oi gan

31

ya la ba te rí a Es la fies ta de la pa tria es de

36

Cuen ca su gran dí a cuan do can tas lo po e tas y can tan los cua tro

41

rí os cuando el ar te sa no mues tra lo que al art te sa sus brí os cuando os ten tan los jar

47

di nes su her mos sa po li cro mía

$\text{♩} = 92$

Piano

Ronda del folklore

San Martín

$\text{♩} = 100$

Piano

2
23 *Hermosa Visión*

28 1. 2. *D.C. al Fine* 3.

33 *Fine*

16 En mi Cuen ca ga lan tey flo ri da

21 ca da ba rrio tie ne su co lor En el

26

va do la cruz ben de ci da don dehay pa nes de

31

ri co sa bor En las mon jas se dan que sa

36

di llas En el Car men la fe riaes un son

41

pa pas lo cas y ri cas mor ci llas ma dru

46

ga das de chu moy glo tón pa pas lo cas y

51

ri cas mor ci llas ma dru ga das de chu moy glo

56

tón En la Vir gen de Bron ce re ma tes

61

del A mi to Se ñor San Mar tín en las

66

no ches co he tes pe ta tes sep te na rroy su

71

gue rra sin fin es ta tie rra cuen ca naes or

76

gu llo del fol klor a ti voy ge nial

81

va cas lo cas pa sa das ba rru llo dees ta

86

Cuen ca ciu dad se lo rial

91

96

101

Este libro pertenece al sello editorial UCuenca Press.

Cuenca - Ecuador



ISBN: 978-9978-14-518-0



9 789978 145180

UCUENCA PRESS 