



U N I V E R S I D A D
DE LOS HEMISFERIOS

S A B E R Y S A B E R H A C E R

Escuela de Música

Composiciones de Fray Agustín de Azkúnaga. Transcripción y análisis de catorce obras para piano solo.

Modalidad de trabajo de titulación: Producto artístico

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para la obtención del título de Licenciatura en Música.

Autor: Guananga Aysabucha Diego Vinicio

Tutora: Mg. Marcia Vasco

Agosto 2019

DECLARATORIA

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en éste ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de Los Hemisferios.

Diego Guananga

CI: 180407126-2

Dedico este trabajo investigativo a mis padres Néstor y Yolanda, quienes gracias a su apoyo incondicional, paciencia y ejemplo de vida, me han permitido alcanzar una meta más.

A mi hermano Santiago, que ha sido un ejemplo de trabajo y pasión por la música.

Resumen

El presente trabajo es una investigación acerca de la vida y producción musical de fray Agustín de Azkúnaga, especialmente de sus composiciones para piano sólo. Esta investigación evidencia a través de la transcripción y el análisis formal de catorce de sus obras, que es un compositor digno de ser considerado como gran representante de la música académica ecuatoriana.

Al centrarse en la producción pianística de fray Agustín de Azkúnaga, este trabajo investigativo expone el contexto histórico de la evolución del piano, el entorno socio cultural de finales del siglo XIX, la técnica pianística tanto en Europa como en América Latina, presentando a diferentes pianistas de México, Argentina y Brasil que han dejado un aporte relevante a cada uno de sus correspondientes países.

Palabras Clave

Transcripción, Azkúnaga, siglo, géneros, piano, técnica, análisis, incaico, historia, América latina, formal.

Abstract

The present research is about the life and musical production of fray Agustín de Azkúnaga, especially his compositions for solo piano. This research expose, through the transcription and formal analysis of fourteen of his musical work that he is a composer who deserves to be considered as a great representative of Ecuadorian Music.

By focusing on piano production of fray Austin de Azkúnaga, this research exposes the historical context of piano evolution, the cultural social environment of the end of the nineteenth century, piano technique in both Europe and Latin America, presenting different pianists from Mexico, Argentina and Brazil who have left a relevant contribution to each of their countries.

Keywords

Transcription, Azkúnaga, century, technique, piano, analysis, Latin America.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO UNO.....	9
Historia del piano en Europa	9
1. Desarrollo pianístico en el siglo XIX en Europa.....	11
1.1. Frédéric Chopin (Polonia, 1810-París, 1849).....	14
1.2. Franz Liszt (Raiding, 22 de octubre de 1811-Bayreuth, 31 de julio de 1886).....	15
2. Desarrollo pianístico en América Latina en el siglo XIX.....	17
2.1. Ernesto Elorduy (Zacatecas 1855 – San Ángel 1913).....	17
2.2. Alberto Williams Alcorta (Buenos Aires 1862 – Buenos Aires 1952).	17
2.3. Guiomar Novaes (São João da Boa Vista 1894 - São Paulo 1979).	18
CAPÍTULO DOS.....	19
Fray Agustín de Azkúnaga	19
1. Biografía	19
2. La orden Franciscana en Ecuador	20
3. Producción musical	21
CAPÍTULO TRES.....	23
Géneros musicales utilizados por fray Agustín de Azkúnaga	23
1. San Juan.....	24
2. Incaico	24
3. Albazo.....	24
4. Marcha.....	25
CAPÍTULO CUATRO.....	26
Análisis formal, armónico y línea de tiempo de las obras para piano solo de fray Agustín de Azkúnaga	26
1. El arpa del Ciego	26

2.	El cholito.....	27
3.	El Cuscungo	28
4.	El Lamento del Indio	29
5.	El panecillo	31
6.	El pingullo y el Tambor	32
7.	El Quimbolito.....	33
8.	Huilli Huilli.....	34
9.	Mama Cuchara	35
10.	Noche Buena	36
11.	Otavalo.....	37
12.	El Acordeón	38
13.	El Yumbo	39
14.	Los Danzantes	40
	Conclusiones sobre el análisis formal	41
	Conclusiones y recomendaciones	42
	BIBLIOGRAFÍA	44
	ÍNDICE DE IMÁGENES	47
	ANEXOS.....	48

INTRODUCCIÓN

El Objetivo general de esta investigación es transcribir, compilar y analizar las composiciones para piano del compositor Agustín de Azkúnaga, surgiendo las siguientes interrogantes: ¿Cómo se desarrolló históricamente el piano?, ¿Quién fue Agustín de Azkúnaga?, ¿Qué géneros musicales utiliza Agustín de Azkúnaga en sus composiciones para piano?

La metodología será de orden cualitativo, ya que se hará un análisis de las obras de dicho autor, así como en el contexto socio cultural de su entorno y de la época. No se hará un catálogo de toda la obra ya que la mayoría de sus obras para instrumentos como pianola y órgano no se encuentran en el país, y la presente investigación se centra en sus obras para piano encontradas en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Para lograr responder las interrogantes antes mencionadas se seguirán los siguientes pasos:

1. Realizar una aproximación bibliográfica sobre la evolución y la historia del piano en Europa.
2. Hacer un estudio bibliográfico sobre el autor y su obra.
3. Encontrar material manuscrito de las composiciones de Agustín de Azkúnaga en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.
4. Transcribir catorce obras para piano.
5. Analizar la forma de las obras para piano.
6. Reconocer los géneros ecuatorianos que utilizó el compositor en su obra.
7. Elaborar un folleto de estas obras.

En Ecuador a finales del siglo XIX y principios del siglo XX existieron diferentes compositores de música ecuatoriana, que han sido poco difundidos o dejados en el olvido. Gracias al aporte del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, podemos tener referencia de su producción musical. Pero cabe mencionar que gran parte de las composiciones de estos músicos no están transcritas y podemos encontrar sus obras originales elaboradas en papel y tinta, lo cual los vuelve frágiles y poco legibles, dificultando de esta manera su interpretación, análisis y difusión; como es el caso de las composiciones para piano de Fray Agustín de Azkúnaga.

Las obras para piano de fray Agustín de Azkúnaga reposan en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, en un libro único el cual se encuentra en un estado precario por el paso del tiempo y los pocos cuidados dados anteriormente.

Imagen 1. Compilación de obras del siglo XX

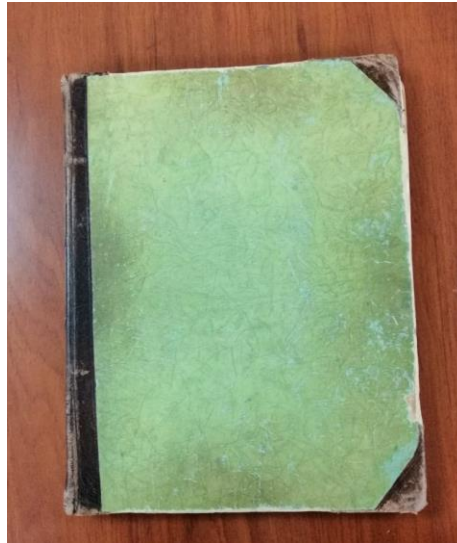
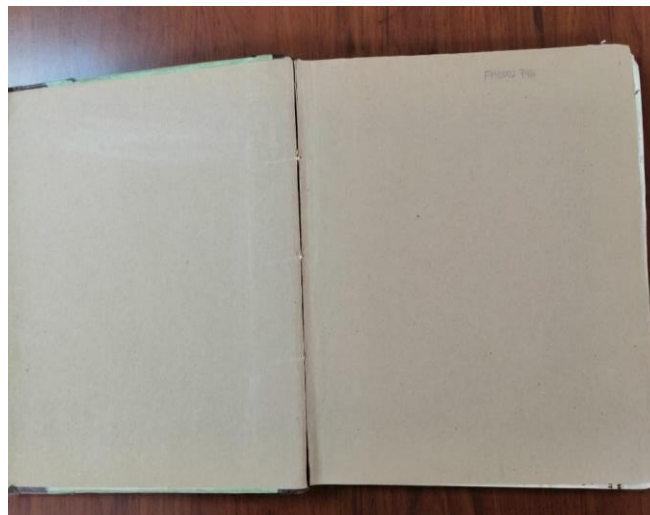


Imagen 2. Hojas de Guarda de Una Compilación de Obras del Siglo XX.



Esto hace que en un futuro las composiciones de dicho autor se puedan perder sin tener la oportunidad de ser interpretadas ni analizadas. Para musicólogos como Diego Rodríguez y Jordi Roquer, las composiciones de músicos como Carlos Ortiz, Ramón Moya y Agustín de Azkúnaga son de gran importancia y de interés internacional, ya que el trabajo investigativo sobre estos autores les hizo acreedores a una subvención otorgada por la fundación cultural Latin Grammy. Dicho trabajo está dirigido por el grupo de investigación “Las Músicas en Sociedades Contemporáneas de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB)”, en el cual se pretende digitalizar música tradicional ecuatoriana como pasillos, sanjuanitos y yaravíes. Siendo la digitalización de estas composiciones pionera en Latinoamérica. (El universo, 2017)

La transcripción y análisis de catorce obras para piano de Agustín de Azkunaga pueden ser consideradas como un aporte al legado musical de fines de siglo XIX en Ecuador, ya que podrán ser utilizadas como un referente del desarrollo y la producción artística musical de la época.

Una manera en la que se puede rescatar y preservar este material artístico musical, es mediante la digitalización. Existen diferentes programas y herramientas digitales con los cuales se pueden preservar estos documentos, de entre estas herramientas se ha elegido Finale 2016, que al ser un editor de partituras nos permite no solamente escribir e imprimir, sino también escuchar y apreciar lo que el compositor intenta transmitir mediante sus composiciones, así como la corrección y adaptación de dichas obras.

En el primer capítulo de esta investigación, se trata la historia del piano en Europa, así como su evolución y los compositores para piano más representativos durante el siglo XIX. En el segundo capítulo, se describe los inicios y los hechos relevantes en la vida de Agustín de Azkunaga, para luego identificar los géneros musicales que dicho autor utiliza en sus composiciones de música ecuatoriana. En el tercer capítulo abordamos el análisis de la forma, la armonía y la melodía para así reconocer recursos técnicos y artísticos que el compositor utiliza en sus composiciones para piano. Finalmente como un aporte al legado de nuestra música de finales de siglo XIX y principios de siglo XX, se elaborará un folleto compilatorio con las quince obras para piano de este compositor.

CAPÍTULO UNO

Historia del piano en Europa

Esta investigación, se centra en el estudio histórico y evolutivo de la producción pianística del siglo XIX. Es digno de mención que en este siglo el piano es uno de los instrumentos musicales más desarrollados tecnológicamente. Además de dejar un legado de músicos, intérpretes y compositores representativos que trascendieron en la historia de la música universal. (Girales, 2019)

Dentro de esta evolución musical del siglo XIX se da el avance de diferentes instrumentos como es el caso de las trompetas y los cuernos, que durante el siglo XVIII e inicios del siglo XIX se habían mantenido sin cambio alguno, hasta que se agregaron válvulas y pistones. Estas modificaciones condujeron a la creación de nuevos instrumentos como es el caso de los creados por el belga Antoine Joseph Sax, los cuales los conocemos hasta el día de hoy como saxofones. Compositores como Héctor Berlioz hacen referencia a la belleza del timbre de este instrumento, dándole cierto reconocimiento y aportando a su desarrollo durante todo el siglo XIX, debido al auge de las bandas militares y conjuntos de jazz. (Diago, s.f.)

Para muchos historiadores al piano se le puede considerar como un símbolo de modernidad, ya que es uno de los productos más sofisticados y avanzados de finales del siglo XVIII. El desarrollo del piano estuvo ligado a dos grupos de instrumentos de cuerdas percutidas encabezadas por “el clavicémbalo y el clavicordio” (Barquet, 2014, p.22). Perteneciendo en especial al último grupo, el piano nace debido a las exigencias y necesidades expresivas por parte de los instrumentistas, y al haber agotado todas las posibilidades de sus antecesores.

Sobre los inicios de este instrumento, Jaime Ingram menciona:

Fue en Roma donde el mundo musical vio por vez primera el célebre instrumento “*cuyo sonido dependía de la forma con que el tocador apoyaba las teclas*” construido por Cristofori en Florencia, en 1709, en aquel entonces constructor oficial de los instrumentos del príncipe mecenas Fernando de Medicis. (Ingram, 1978, pág. 47)

Dentro del camino que recorre el piano se puede decir que empieza con el gravicembalo col piano e forte, que fue uno de los tres instrumentos creados por Bartolomeo Cristofori en el año de 1711, no pasarían más de cinco décadas hasta que en el año de 1800 el piano cumpliría con todas las exigencias de los intérpretes y se consolidara como el instrumento más complejo técnica y artísticamente. Todos estos avances tecnológicos concluirían en el año de 1855 con el piano de cola Steinway (Salvat, 1984, pág. 54).

En la construcción de este instrumento en sus inicios se pueden identificar dos tipos de mecanismos: alemán e inglés. Por parte de Alemania dicho mecanismo se le puede atribuir a Johann Andreas Stein, quien difundió su creación en el año de 1770, siendo Mozart uno de sus fervientes admiradores. Su mecanismo no sería perfeccionado sino hasta llegado el siglo XX. (Barquet, 2014, p, 24)

En el caso de la mecánica inglesa, se basa directamente en la de Cristofori ya que el Marqués Scipione Maffei publicó en el año de 1719 anónimamente un artículo con ilustraciones, que describe con exactitud la mecánica de dicho instrumento, el cual es tomado y desarrollado por Gottfried Silberman. Pero no es hasta inicios del siglo XIX que el piano inglés alcanza su mayor nivel de perfección y se vuelve la base del funcionamiento del piano actual. (Ingram, 1978, p.24)

Cabe mencionar las innovaciones John Broadwood en el año de 1810: amplía a seis octavas la extensión del piano, aumenta a tres cuerdas por tecla, aumenta considerablemente el peso de los martillos, mejora la respuesta y rapidez del teclado, patenta un arpa especial para los pedales, entre otras. Con esto se logra un instrumento más potente, sonoro y robusto en contraposición a los pianos alemanes. (Mora , 2016)

Los pianos ingleses y alemanes dominarían todos los escenarios europeos hasta la llegada de constructores franceses como Sebastien Erhard (1752-1831) e Ignace Joseph Pleyel (1757-1831). Pero más tarde se enfrentarían a la competencia estadounidense encabezada por el alemán Heinrich Steirweg (1779-1871), quien luego funda su famosa fábrica de pianos Henry Esteynway en el año de 1853. (Ingram, 1978, p.78)

Durante finales del siglo XVIII el piano tuvo su difusión de mano de dos compositores. Mozart quien siempre utilizó pianos vieneses y Clementi el cual al establecerse en Londres en

el año de 1774 utiliza pianos ingleses y crea “una técnica basada en la velocidad, el brillo sonoro y la potencia de pulsación” (Barquet, 2014, p.25). Cabe mencionar que en este siglo también se adicionan pedales los que llevan como nombres, pedal derecho o forte y pedal izquierdo o dulce; más tarde Steinway adiciona un tercer pedal el cual es llamado de prolongación el cual permite mantener el sonido de ciertas notas sin afectar a otras. (Salvat, 1984, p.58)

Como se mencionó anteriormente, el siglo XIX se vuelve el siglo del piano, ya que gracias a las exigencias de compositores como Beethoven, y virtuosos del piano como Chopin y Liszt, el piano amplía su extensión, potencia sonora y la solidez en su construcción. Otra de las innovaciones que se mantienen, es la mecánica de doble escape diseñada por Pierre Érard (1796-1855), la cual permite que el martinete se mantenga en una posición intermedia para que pueda ser arrojada nuevamente contra las cuerdas antes de que la tecla regrese a su posición de reposo. Además existen otras innovaciones, como el cuadro de acero fundido de una sola pieza y un arreglo cruzado de cuerdas, estas características estuvieron presentes en el piano de Steinway and Son de 1855 y se mantienen hasta el día de hoy en los pianos modernos. La evolución y desarrollo del piano se debió en gran medida a constructores, compositores e intérpretes y al gran deseo de innovar y mejorar la interpretación pianística. (Barquet, 2014, pág.26)

1. Desarrollo pianístico en el siglo XIX en Europa.

Se puede decir que el piano y su producción musical se basaron en la versatilidad de este instrumento al momento de sugerir nuevas propuestas estilísticas, diferenciándose de sus antepasados como son el órgano y el clave, al proporcionar nuevas posibilidades sonoras y un virtuosismo no considerado hasta aquella época (Manzano, 2010).

Durante este siglo se puede manifestar que el piano sobresale a diferencia de los demás instrumentos, debido al gran número de avances tecnológicos que se suman a su construcción o las amplias posibilidades expresivas que proporciona, lo que hizo de este instrumento el favorito de los compositores románticos. En este periodo se da forma a lo que conocemos como técnica pianística moderna, por esto es necesario hablar de dos compositores a los cuales

se les puede considerar como precursores en esta revolución técnica, y estos son: Frédéric Chopin y Franz Liszt. (Conservatorio Profesional de Música de Villena, 2014)

Para entender esta revolución y desarrollo en la técnica pianística es necesario mencionar dos aspectos, que son el entorno sociocultural y el entorno político de la época. Por un lado está la revolución industrial y las revoluciones liberales de mediados de siglo las cuales forman una nueva manera de pensar sobre las clases sociales y la desaparición de muchas de las monarquías. Con esto se ven afectados drásticamente los conciertos en cortes y palacios (Monzón, 2013, pág.10).

Entre los cambios en este siglo tenemos surgimiento de la burguesía, tomando bajo su cargo el poder político y económico. Esta nueva clase social presta un notable interés por el arte, ya que sus hijos estudian música en especial el piano y este instrumento se vuelve indispensable en la educación de los niños de este siglo. Es por esto que nacen nuevos métodos de enseñanza para poder adaptarse a las exigencias tanto culturales y sociales de la época. Cabe mencionar que estos cambios y este ascenso de la nueva clase social se dieron en el romanticismo, el cual nace como un rechazo al modelo clásico y al racionalismo. (Monzón, 2013, pág. 29)

Otro de los antecedentes del romanticismo que se debe mencionar es el iluminismo, el cual se considera como un fenómeno histórico cultural y para historiadores modernos, aquí se cuestiona la idea de la monarquía y las instituciones arcaicas como la iglesia, que se adueñaron del conocimiento y el poder. Con la idea de la fe en el progreso y a través de la ciencia y el conocimiento, el ser humano se vuelve dueño de su destino y de sí mismo, estas ideas fundaron la base para que en año de 1789 se desencadenara la Revolución Francesa. (Bembibre, 2014)

Con todo lo anteriormente mencionado llegamos a una democratización de la cultura, esto quiere decir que ahora la cultura pasa a ser un bien público que se ve estimulado por el desarrollo e implementación de las industrias culturales. Esta iniciativa no se ve generada desde el pueblo, sino desde un grupo que la oficializa. En donde el pueblo se ve considerado como un mero espectador y la cultura pasa a ser un bien de consumo en un contexto de oferta y demanda. (García, 2017)

Para este nuevo público, en el periodo romántico nace el concepto de concertista virtuoso, con esto la técnica pianística se ve obligada a evolucionar para llegar a este virtuosismo, con el fin de proporcionar un espectáculo para la clase surgida en este siglo. (Monzón, 2013, pág.11)

Durante el Romanticismo que se desarrolló a finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, la música así como las diferentes manifestaciones de arte se tornan más expresivas y emocionales. Esto se puede mencionar debido a que los temas en los que generalmente se centran las composiciones son la libertad, el amor, la muerte y la religión. Pero cabe mencionar el desarrollo musical de este siglo ya que existen diferentes avances como: la orquestación se vuelve más grande, aparecen nuevas dinámicas y se incluyen un nuevo número de instrumentos no utilizados anteriormente. Y con esto aparecen nuevos compositores que revolucionan el arte musical conocido hasta entonces. (Cajal, s.f)

De los compositores se destacan:

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Franz Schubert (1797-1828)

Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847)

Louis-Hector Berlioz (1803-1869)

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849)

Robert Schumann (1810-1856)

Franz Joseph Liszt (1811-1886)

Richard Wagner (1813-1883)

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Clara Wieck Schumann (1819-1896)

Bedrich Smetana (1824-1884)

Johannes Brahms (1833-1897)

Georges Bizet (1838-1875)

Pyotr Il'yich Tchaikovsky (1840-1893)

Antonin Dvorák (1841-1904)

Ruggiero Leoncavallo (1857-1919)

Gustav Mahler (1860-1911)

Claude Debussy (1862-1918)

Maurice Ravel (1875-1937)

Richard Strauss (1804-1849)

Joseph Lanner (1801-1843)

Amy Beach (1867-1944)

De esta lista de compositores se elegirán dos, debido a su aporte a la técnica pianista que desarrollan. Estos son Frédéric Chopin y Franz Joseph Liszt.

1.1. Frédéric Chopin (Polonia, 1810-París, 1849)

Chopin es conocido como “el poeta del piano” al ser considerado como uno de los mejores compositores para este instrumento. Desde temprana edad se presenta como un prodigio al componer e interpretar obras para piano y a los dieciséis fue considerado el orgullo del Conservatorio de Varsovia. (El Espectador, 2013)

Para poder entender su obra es necesario tener en cuenta que es uno de los músicos que rompe para siempre la concepción del clasicismo, así como los elementos en el estilo de ejecución, la innovación en la digitación y el uso del pedal, cosas que no cambiarían sino hasta la aparición de Debussy y Prokofiev. (Monzón, 2013, pág. 139)

Como compositor se puede decir que tuvo influencia de cuatro personajes: Hummel, Field, Spohr y Weber. Pero como pianista no tuvo ningún tipo de ayuda ya que fue el creador y precursor de la nueva escuela para el piano. (Monzón, 2013, pág. 140)

Stephen Heller menciona “era maravilloso ver una de aquellas pequeñas manos extenderse y abarcar una tercera parte del teclado.” Refiriéndose a las condiciones físicas y mentales excepcionales que tenía Chopin. (Belem Clark, 2006. p.326)

Alfred Hipkin afinador de pianos de Chopin describe su técnica de la siguiente manera: “usaba mucho el pedal en especial con los pasajes de arpeggios de mano izquierda, mantenía los codos pegados al costado y tocaba solo con los dedos, sin cargar demasiado el peso de los brazos.” (Monzón, 2013, p.140)

Es importante destacar que para Chopin no eran de agrado las actuaciones en público, salvo las ocasiones en las que se presentaba en salones, ya que su reputación como concertista se

basa en treinta conciertos. Al empezar a debilitarse por su enfermedad su fuerza disminuye hasta el punto de no poder tocar un matiz forte, pero esto lo compensa con su extraordinario control de los matices sobre el teclado. (Monzón, 2013, pág. 141)

Chopin no escribió un libro acerca de la técnica pianística pero nos deja consejos preliminares acerca de su propio método.

- Todo depende de una buena digitación.
- Se debe tocar usando el brazo y el antebrazo además de la muñeca, mano y dedos.
- La flexibilidad de la mano tiene la mayor importancia.
- No usar una mano plana. La facilidad en el movimiento es imposible si los dedos están extendidos.
- La ejercitación exige intensidad y concentración. No es puramente mecánica.
- Evitar el cansancio muscular.
- Recomendaba estudiar no más de tres horas diarias.
- El uso correcto del pedal debe ser estudiado durante toda la vida.
- Hay que concentrarse en el legato.
- Los dedos difieren en su fuerza. Es necesario idear ejercicios especiales para obtener el mejor rendimiento de cada dedo.

(Monzón, 2013, p.143)

Lastimosamente Fryderyk Franciszek Chopin fallece el 17 de octubre de 1849 a la edad de 39 años. El obituario de ese año menciona: “Fue miembro de la familia de Varsovia por nacionalidad, polaco por corazón y ciudadano del mundo por su talento, que hoy se ha ido de la tierra”. Dentro de su producción musical figuran más de 200 obras para piano, entre ellas: 55 mazurcas, 27 estudios, 26 preludios, 19 nocturnos, 14 valsos, varios conciertos, así como sonatas, baladas y polonesas. (El Espectador, 2013)

1.2.Franz Liszt (Raiding, 22 de octubre de 1811-Bayreuth, 31 de julio de 1886).

Franz Lizst empieza su vida artística a los nueve años de edad, presentándose en la corte de la casa de Esterhazy en condición de niño prodigio. Su padre quien le brinda todo su apoyo durante su formación musical consigue apoyo de la nobleza, y logra que su hijo tenga como

profesores a Antonio Salieri y Karl Czerny. Fue Czerny quien presentó a un joven Liszt a Beethoven y según la leyenda, después de un concierto, fue Beethoven quien besaría al pequeño Liszt en la frente. Durante su adolescencia fue un joven introvertido, romántico y apacible. Para el año de 1823 realiza un viaje con su familia hacia París para recibir formación musical en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza, sin embargo esto se vería frustrado ya que en aquel entonces este conservatorio solo admitía ciudadanos franceses. (Monzón, 2013, pág. 147)

Al estar rodeado de intelectuales parisinos y vivir la revolución de 1830 se ve motivado a la búsqueda de lo nuevo. Liszt logra no solo el objetivo de todas las artes de la época que era transmitir belleza sino instruir y educar, es así que difunde una nueva estética “La música del futuro”. Otro de los aportes de Liszt se basa en el concepto de “recital”, en el cual actúa un solo interprete imponiendo así una nueva imagen acerca del concertista, que se adaptaba a las nuevas exigencias del público de mediados de siglo. (Monzón, 2013, pág. 145)

Cabe resaltar que tuvo dos influencias que pudieron crear un impacto determinante en la vida y técnica pianística de Liszt. Uno de ellos fue Nicolo Paganini, pues su objetivo era recrear y superar los efectos que Paganini creaba en el violín. Otra de sus influencias fue Chopin ya que Liszt combina técnica, espectáculo y poesía liberando así la técnica pianística para siempre. Liszt iniciaría la llamada escuela de bravura del siglo XIX, en la cual se rompería con todos los estereotipos del periodo clásico. Podríamos describir su técnica de la siguiente manera “empleaba una técnica de peso, tocaba con los hombros relajados y una posición bastante alta de manos y dedos” (Monzón, 2013, p.148). De esta manera le daba énfasis en la sonoridad y el atrevimiento de su ataque.

Liszt fue uno de los personajes más importantes de su siglo. Compuso unas 350 obras entre las cuales figuran: Rapsodias húngaras, suites para piano, dos conciertos para piano, sonatas, poemas sinfónicos, sinfonías entre otras. (Monzón, 2013, pág. 143)

2. Desarrollo pianístico en América Latina en el siglo XIX.

Es conveniente mencionar que el siglo XIX latinoamericano en lo que concierne a la música, es el menos conocido históricamente, a diferencia de las escuelas nacionalistas del siglo XX, a las cuales se les ha dedicado estudios profundos e individuales sobre autores y producción musical. (Miranda & Tello , 2011, pág. 29)

Durante este periodo destacan diferentes pianistas en países como México, Chile, Argentina, Brasil, entre otros. De los cuales mencionaremos los siguientes:

2.1. Ernesto Elorduy (Zacatecas 1855 – San Ángel 1913).

Fue un pianista y compositor mexicano, que vivió en la mitad del siglo XIX e inicios del XX. Siendo muy joven pierde a sus padres, heredando una cuantiosa fortuna lo que le permite viajar a Europa e ingresar al conservatorio de Frakfurt. Aquí tiene como profesores a Clara Schumann, Anton Rubinstein y Georges Mathias, este último habría sido discípulo nada mas y nada menos que de Frédéric Chopin. A su regreso a México una década antes de terminado el siglo XIX, ingresa como profesor de piano en el Conservatorio Nacional de música (México). Sus obras musicales se pueden considerar atractivas y elegantes respondiendo así al momento político y cultural de la época. (Heredia, 2018)

Su producción de música para piano constituye uno de los aportes más representativos a la tradición musical mexicana para piano. Entre sus composiciones figuran 62 danzas mexicanas, 2 danzones, 11 piezas de forma libre, 7 mazurkas y 6 valsos. (Barquet, 2014, pág. 134)

2.2. Alberto Williams Alcorta (Buenos Aires 1862 – Buenos Aires 1952).

Músico argentino que empieza su carrera musical a muy temprana edad. Al venir de una familia con orientación musical estudia en la escuela de música de Buenos Aires, y a la edad de 7 años se presenta en un concierto público organizado por su profesor Bernasconi; para luego aparecer con sus primeras composiciones impresas. Esto no pasa desapercibido por el gobierno argentino el cual le proporciona una beca de estudios en París. Al ingresar al conservatorio de esta ciudad tiene como profesores a Georges Mathias, Durand, Godard, Bério y César Franck. A su regreso, en Argentina realiza diferentes aportes docentes como la

fundación de la sociedad de Conciertos del Ateneo y el Conservatorio de Música de Buenos Aires del que fue director hasta el año de 1941. (Bunge, 2014)

Entre su producción musical figuran 136 composiciones incluidas 9 sinfonías. En estos trabajos musicales podemos identificar obras con modelos europeos y un resurgimiento del modelo musical argentino. Aportes de obras didácticas como: Teoría de la música, Teoría de la armonía y problemas de solfeo lo hicieron acreedor del título de “Padre de la música argentina”, título otorgado por sus seguidores. (Bunge, 2014)

2.3. Guiomar Novaes (São João da Boa Vista 1894 - São Paulo 1979).

Fue la decimoséptima hija de diecinueve hijos. Desde pequeña mostró gran talento musical ya que con la corta edad de cuatro años sacaba canciones de oído en un piano que era utilizado en la educación de sus hermanos. En su niñez tuvo como profesor a Luigi Chiaffarelli, quien fue responsable de su notable desarrollo artístico. Debido a su talento en el año de 1909 el gobierno del estado de Sao Paulo le confiere ayuda para poder estudiar en París. Ya en la capital francesa se ve sometida a una rígida selección encabezada por músicos como Claude Debussy y Lazare-Lévy. Después de ser admitida en el año de 1911 ganó el primer premio en la prueba de cierre del Conservatorio de París. Entre su recorrido musical figuran giras por Estados Unidos, en donde se vuelve acreedora de fama y las mejores críticas de la prensa norteamericana. Ya en Brasil llegado el año de 1922, Guiomar participó en la semana de arte moderno, lo cual marcó la llegada del modernismo brasileño. (Assenheimer, 2018)

Como podemos notar, existen referentes musicales en Latinoamérica que marcaron el final del siglo XIX e inicio del siglo XX.

CAPÍTULO DOS

Fray Agustín de Azkúnaga

1. Biografía

Fray Agustín de Azkúnaga, Nació el 6 de febrero de 1885, en Ochandiano, pueblito de Victoria (Vizcaya), España; su nombre de bautismo fue Felipe. Llegó a nuestra tierra equinoccial a la edad de 12 años enamorándose para siempre de ella, convirtiéndose en un ecuatoriano de corazón. (Verdezoto, 2012, pág. 37)

Ordenado Sacerdote el 2 de Marzo de 1912, desde entonces se dedicó a la formación autodidacta en el aprendizaje del piano y el órgano. Dentro de su formación recibió instrucción técnica por parte de los sacerdotes Andrés Adrián y Francisco María Alberdi. Siendo aún muy joven escribe ensayos sobre composición y armonía, además de componer motetes y pequeñas zarzuelas. (Guerro Gutierrez, 2001, pág. 274)

De sus obras podemos destacar la combinación entre los ritmos y estilos autóctonos de nuestro país con la escuela europea en especial la española. Para los nombres de sus composiciones podemos ver que utiliza palabras del lenguaje coloquial indígena. Por ejemplo: Mama cuchara, Taita Quisphe, Huilli hulli , entre otras. (Guerro Gutierrez, 2001, pág. 275)

Fue loable su genio musical ya que fue el autor de la música del Himno a Quito, con la letra de Fray Bernardino Echeverría. Entre sus compasiones figuran himnos, cantos eucarísticos, sin dejar de lado la música popular ecuatoriana. Entre sus admiradores podemos mencionar al Dr. José María Velasco Ibarra (quien fue presidente de la república del Ecuador por cinco veces a lo largo de la historia), acudía todos los días domingos a la iglesia de San Francisco a escuchar las interpretaciones de tan renombrado compositor. Durante muchos años fue director del coro Franciscano y debido a su aporte a la cultura y el legado a nuestra música, el gobierno del Ecuador le entregó en 1944, la medalla de la orden Nacional “Al Mérito” en el grado de oficial y la condecoración Sebastián de Benalcazar emitida por el municipio de Quito por la composición del himno a nuestra ciudad. Murió en el convento máximo de San Francisco de Quito el 18 de marzo de 1957. (Verdezoto, 2012, pág. 38)

2. La orden Franciscana en Ecuador

La orden de los Hermanos Menores u Orden Franciscana data de 1209 cuando Francisco de Bernardone, joven de Asís, en la Italia central, renuncia a los bienes de su padre quien era un rico comerciante textil y reconoce solo la paternidad de Dios. Pasando a vivir en la remota pobreza y entrega religiosa, fue canonizado por la iglesia católica en el año de 1228 al ser el primer caso de estigmatizaciones, las cuales son heridas iguales o similares infringidas a Jesús de Nazaret durante su crucifixión. (Celia, 2009)

Podemos ver que esta orden tiene alrededor de 813 años de existencia, en los cuales se han dedicado a la asistencia caritativa de personas enfermas y de escasos recursos económicos, debido a que se incluye una regla para los hermanos de la Orden Franciscana, que sería llamada “protorregla”, en la cual se detalla un estilo de vida sencillo, pobre y de obediencia a la iglesia. (Orden Franciscana, 2017)

Históricamente la orden Franciscana en Ecuador empieza con la llegada de la expedición a Quito el 30 de octubre de 1653, conformada por 10 clérigos encargados de difundir el evangelio. (Monasterio Franciscano de la Rábida, 1989, pág. 871). Una vez ya establecidos en la ciudad de Quito los Franciscanos establecieron un programa de apostolado, el cual incluyó la creación de una escuela para indígenas que desde sus inicios se preocupó por la cultura artística. (Mercé & Gallegos, 2011, pág. 47)

El apoyo por parte de la Orden Franciscana, en el desarrollo cultural es notable y se tiene como muestra, la iglesia y convento de San Francisco de Quito, el cual ha sido de interés para historiadores de arte del periodo colonial sudamericano, debido a las influencias estilísticas europeas utilizadas en su construcción. Como otro referente del apoyo a la cultura tenemos a fray Agustín de Azkúnaga, el cual durante toda su vida en Ecuador se dedicó a incentivar la música nacional mediante sus composiciones que reflejan una herencia colonial triétnica (indígena, africana y europea). (Wong, 2013, pág. 43)

3. Producción musical

En base a la visita realizada del mes de febrero hasta el mes de julio, en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador figuran las siguientes composiciones de fray Agustín de Azkúnaga:

Obras para canto y piano:

1. Ángeles todos.
2. Vamos Pastorcitos.
3. Quieres que Juguemos niño.
4. Oh Madre, dame al niño (obra compuesta al final de su vida).
5. Ven conmigo, pastorcito.
6. Rey de los niños.
7. Los ángeles del cielo.
8. Ay que lindo y que bello.
9. Sus labios rosaditos.
10. Entremos compañeritos.
11. Alegría, alegría.
12. Yo soy Vicentillo.
13. Alborada.
14. Duérmete vida mía.
15. Yo soy pastorcillo.
16. Al pequeño Serafín.
17. La nana.
18. Óyeme chiquito.
19. Pastorcito, niño hermoso.
20. Alerta pastores.
21. Al niño recién nacido.
22. A Belén pastores.
23. Marchemos, zagales.
24. Nuestro Dios Niño.
25. Taita Quihspe.

Himnos:

1. Himno a Quito.
2. Himno a Santa Teresita de Jesús.
3. Himno de los Terciarios Franciscanos del Ecuador.

Estas obras no son las únicas dentro de su producción musical, ya que según datos proporcionados por Honorio Granja quien figura como curador de los bienes del Archivo Histórico del Ecuador, en una entrevista realizada en el mes de mayo del 2019, menciona que el resto de composiciones de fray Agustín de Azkúnaga se encuentran fuera del país sin que haya una copia de dichas obras.

El objeto de esta investigación son las obras para piano, por lo que se hará la transcripción y análisis de catorce de sus obras para este instrumento como solista, entre las que se encuentran:

1. El Acordeón.
2. El arpa del ciego.
3. El cholito.
4. El cuscungo.
5. El lamento del indio.
6. El panecillo.
7. El pingullo y el Tambor.
8. El Quimbolito,
9. El yumbo.
10. Huilli Huilli.
11. Mama cuchara.
12. Noche Buena.
13. Otavalo
14. Los Danzantes.

CAPÍTULO TRES

Géneros musicales utilizados por fray Agustín de Azkúnaga

Es importante identificar los géneros musicales utilizados por Azkunaga en sus composiciones, ya que así se puede evidenciar la influencia europea e indígena que predomina en su obra. Por otro lado se puede observar la evolución de la obra del compositor y dar cuenta de los géneros más utilizados a finales del siglo XIX y principios de XX.

Agustín de Azkunaga utiliza los siguientes géneros musicales dentro de sus composiciones.

San Juan:

1. El Panecillo.
2. El Acordeón.
3. El Arpa del ciego.
4. El Cholito.
5. El Yumbo.
6. Noche buena
7. Los Danzantes.

Incaico:

1. El cuscungo.
2. El Lamento del Indio.
3. El pingullo y el tambor.
4. Huilli Huilli
5. Mama cuchara.

Albazo:

1. El Quimbolito.

Marcha:

1. Otavalo

1. San Juan

Se le puede considerar como un tipo de música monódica indígena autóctona, en un inicio no contenía armonía sino hasta la llegada del acompañamiento de arpa y órgano. Con lo cual se incorporan combinaciones de terceras simultaneas, podemos incluir que se trata de una danza aborígen compuesta en compás binario con la combinación de la escala musical española y la pentafónica tradicional. (Moreno Andrade, 1995, pág. 52)

Se debe mencionar que su nombre puede tener relación con el natalicio de San Juan Bautista fecha establecida por los españoles, que coincide con el Inti raymy. El San Juan o Sanjuanito debía tener diferentes usos tanto religiosos como profanos y era interpretado en los diferentes círculos y por las diferentes clases sociales, ya que tenemos como ejemplos: el San Juan de blancos, saltashca y el chucchurillu, los cuales no solo eran compuestos e interpretados por indígenas sino por mestizos y aristócratas. (Guerrero Gutierrez, 2001, pág. 1279)

2. Incaico

Término utilizado por historiadores como Pablo Guerrero para distinguir el Fox trot del Fox trot incaico, para luego solo llamarlo Fox incaico. (Guerrero Gutierrez, 2001, pág. 772)

A inicios del siglo XX el fox era considerado como una danza extranjera al que luego se le implementarían las modalidades pentatónicas, así es como nace lo que conocemos como fox incaico. El mismo sería tocado en tempo lento, surgiendo del mismo otras combinaciones como: yaraví shimmy incaico, fox indiano, canción incaica, generalmente la notación se la realiza en 2/4 o 4/4. (Guerrero Gutierrez, 2001, pág. 651)

3. Albazo

El término albazo antiguamente significaba alborada, el que no hacía referencia a un tipo o género de composición sino estruendo bullicioso de música y cohetes, al inicio de las fiestas paganas de las poblaciones. Existen diferentes tipos de albazo, el que tiene un ritmo caprichoso y elegante, basado en melodías sincopadas que fue producto de los blancos y el nuestro que es de carácter melancólico debido a la tonalidad menor que es característica de nuestra región interandina. (Moreno Andrade, 1995, pág. 54)

El albazo puede ser cantado o solo instrumental. Compuesto principalmente en compás binario (6/8), pero se le puede encontrar escrito en compases ternarios como (3/8 y 3/4). Generalmente contiene líneas melódicas sincopadas ya que su figuración se basa especialmente en corcheas y negras con punto. (Guerrero Gutierrez, 2001, pág. 108)

4. Marcha

En el Ecuador durante la mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX se popularizó un tipo de marcha originaria de Europa, la cual tenía un carácter religioso, estas denominadas como marchas fúnebres eran compuestas para piano, órgano o banda. Se componía en tonalidad menor o mayor y en compás de 4/4. Generalmente eran interpretadas en entierros, procesiones o dedicadas a personas celebres. Uno de los compositores representativos para este género fue Antonio Nieto. (Guerrero Gutierrez, 2001, pág. 887)

Desde mi punto de vista los géneros que utiliza en estas composiciones están dentro de los más populares, los cuales el compositor los desarrolla de un modo magistral como veremos posteriormente, pero su percepción acerca de los géneros musicales es muy poco común con relación a otros compositores de su misma época.

CAPÍTULO CUATRO

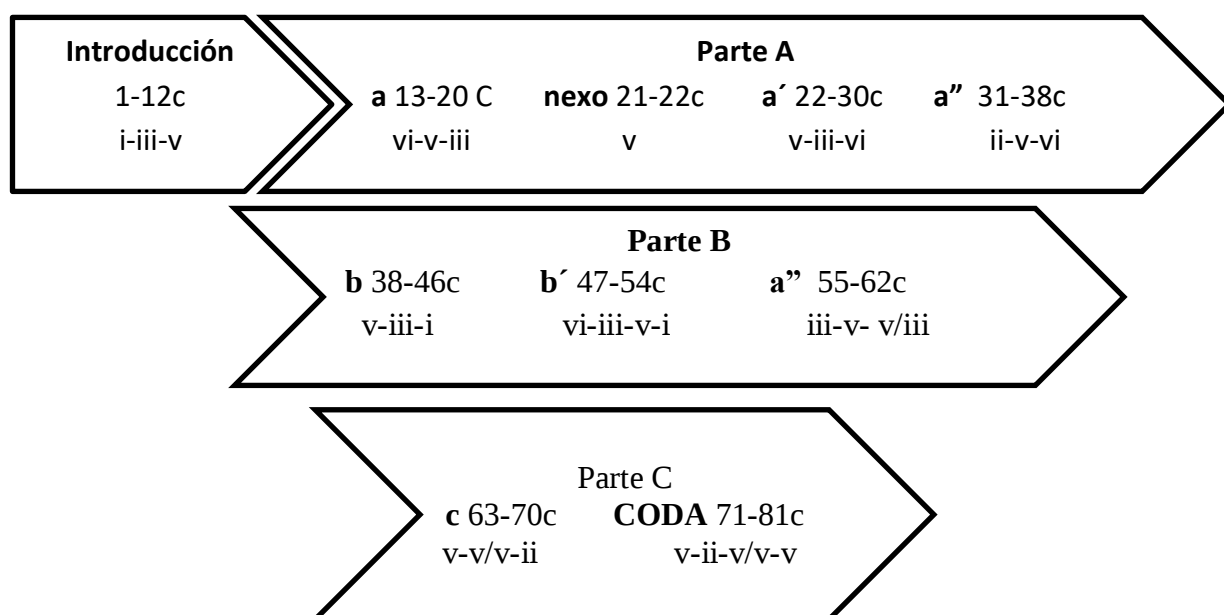
Análisis formal, armónico y línea de tiempo de las obras para piano solo de fray Agustín de Azkúnaga

1. El arpa del Ciego

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Fa menor

Imagen 3. El arpa del ciego



Punto de vista estético

Esta obra está escrita en compás de 2/4, es un Sanjuanito que se desarrolla en la tonalidad de fa menor y utiliza los grados comunes de la escala menor. Podemos determinar que tiene una forma tripartita A-B-C.

Esta composición es una obra musical de las más simples pero muy agradables del compositor ya que guarda en si una unidad y variedad en cuanto a su desarrollo temático, aunque no

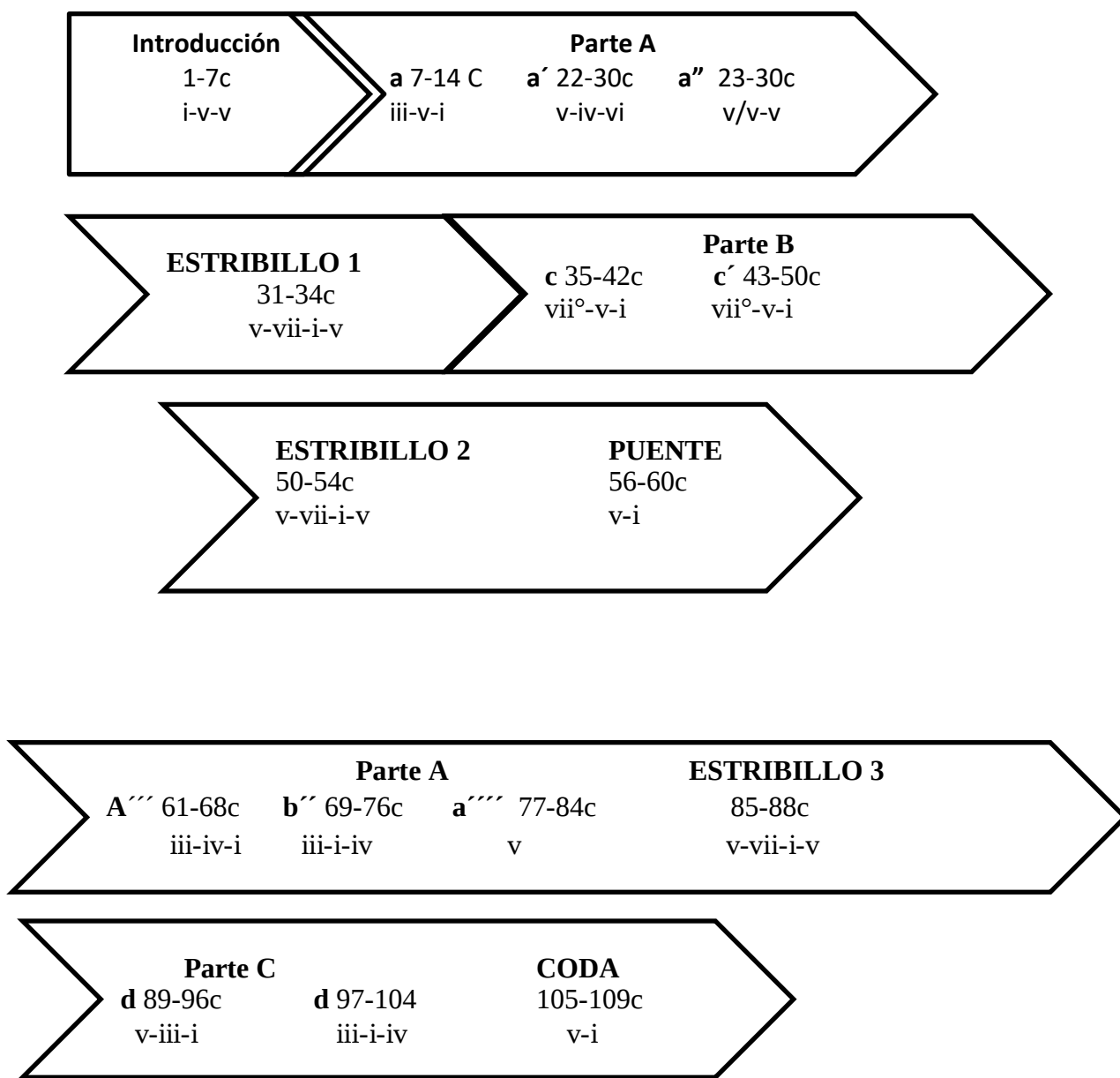
utiliza recursos de modulación, la obra no se torna aburrida esto debido a la utilización de temas que siempre están variando.

2. El cholito

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Fa# menor

Imagen 4. El cholito



Punto de vista estético

El Cholito es un sanjuanito, está elaborado en compás de 2/4, característico de este género y cuenta con la forma A-B-A-C.

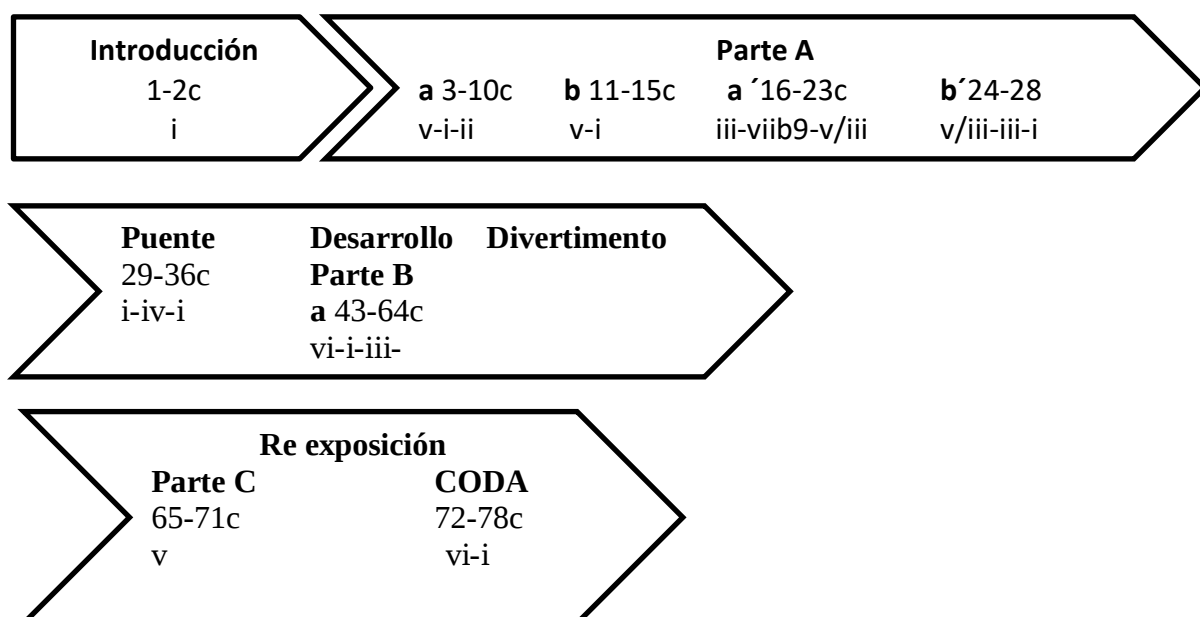
Es una de las obras más elaboradas del compositor en cuanto a su construcción formal. Puesto que parece ser dos canciones unidas y sin embargo posee 4 temas en toda la obra. Siempre las partes están divididas por estribillos. Además de utilizar (como es común en la obra del compositor), el quinto grado menor del quinto grado menor de la tonalidad, la obra también posee un desarrollo temático bien logrado en cada sección de la obra.

3. El Cuscungo

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Re menor

Imagen 5. El Cuscungo



Punto de vista estético

El Cuscungo es una obra escrita en compás de 3/4, con una forma A-B-C, no se le puede relacionar con un género exacto ya que en las especificaciones el autor lo describe como aire Incaico.

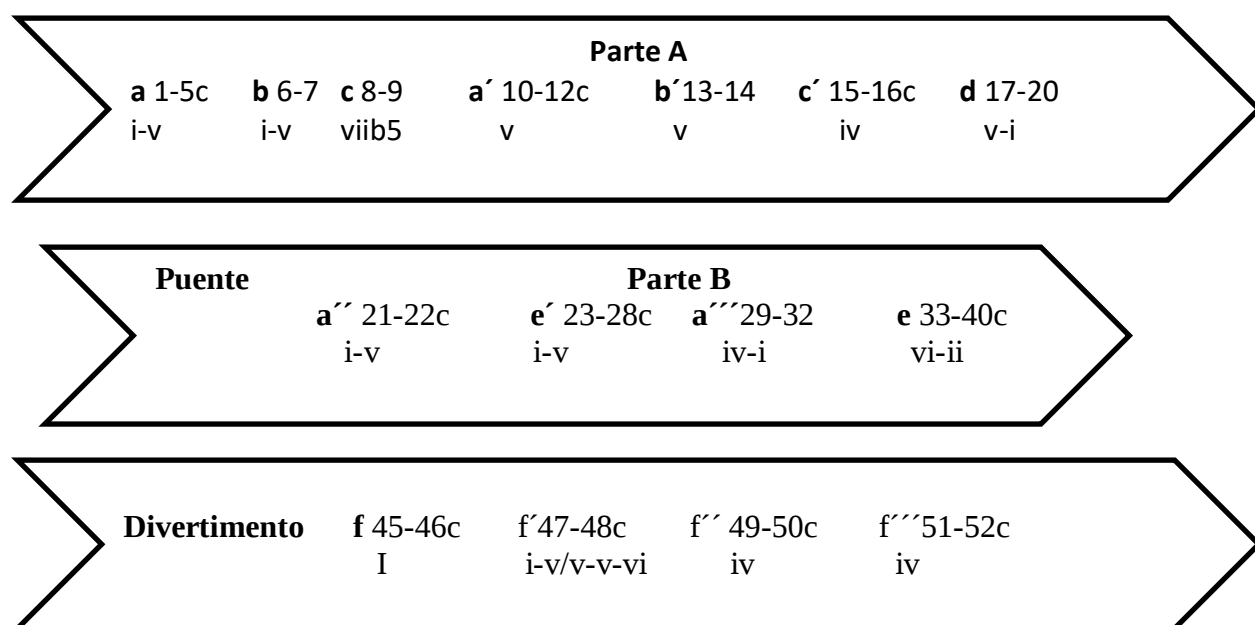
La obra es una de las pocas en movimiento lento que posee el compositor en toda la recopilación de sus obras. Tiene un aire solemne. Además al parecer posee una estructura única, ya que, presenta los temas y después de esto la parte b parece ser un desarrollo de los temas muy bien logrado. Para después, re exponer con el tema a.

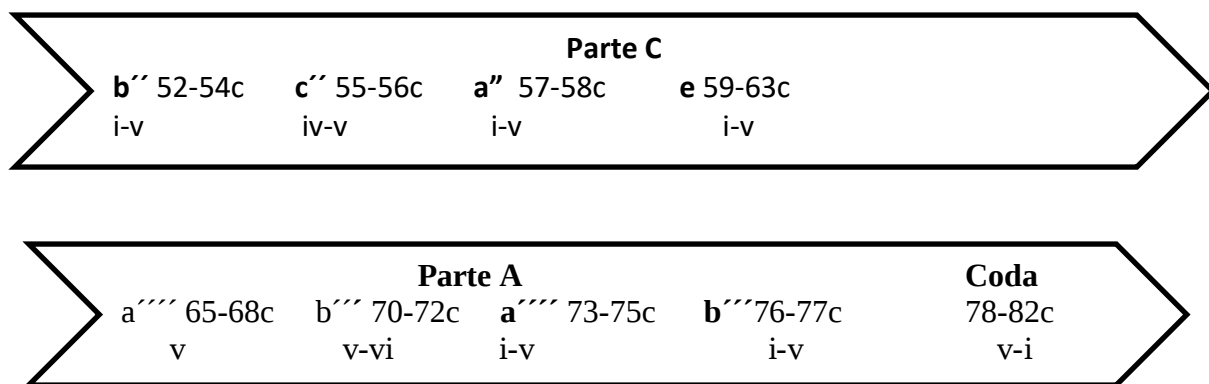
4. El Lamento del Indio

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Do menor

Imagen 6. El Lamento del Indio





Punto de vista estético

El lamento del Indio es una de las obras más complejas dentro de la producción musical de Agustín de Azkúnaga, está compuesta en compás de 4/4, y está determinado por el autor como aire incaico. Dentro de su forma podemos identificar partes A-B-C-A, y se puede notar claramente la influencia europea.

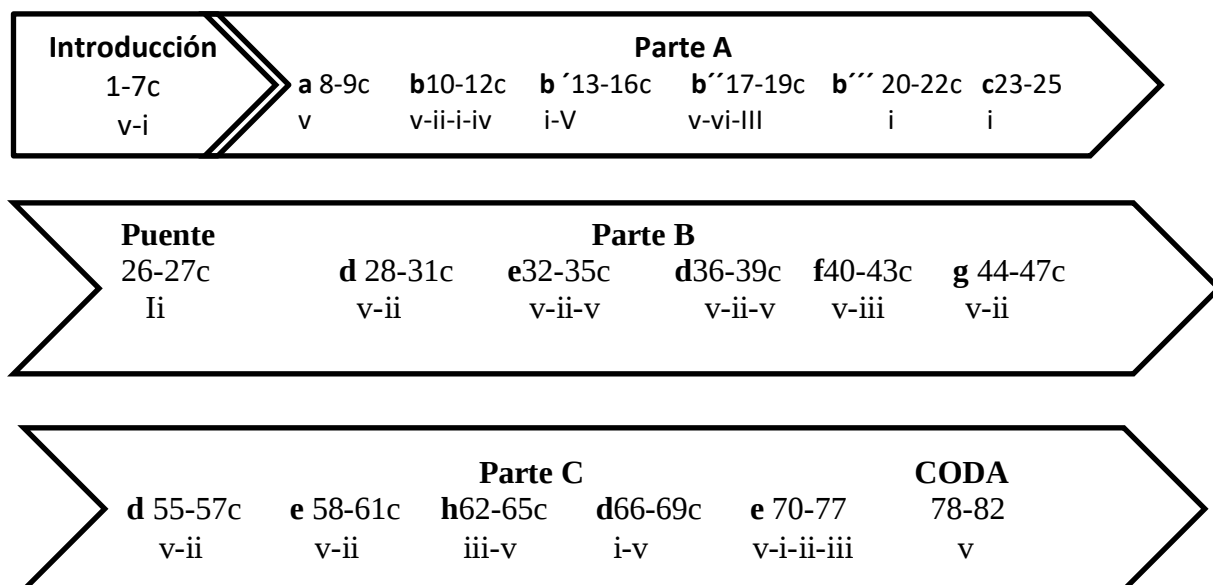
Esta composición después de escucharla y tocarla se vuelve agradable debido a los matices que están perfectamente colocados a lo largo de la partitura.

5. El panecillo

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: La Menor

Imagen 7. El Panecillo



Punto de vista estético

El Panecillo es otro de los Sanjuanitos de Azkùnaga que está escrito en compás de 2/4, teniendo una forma A-B-C.

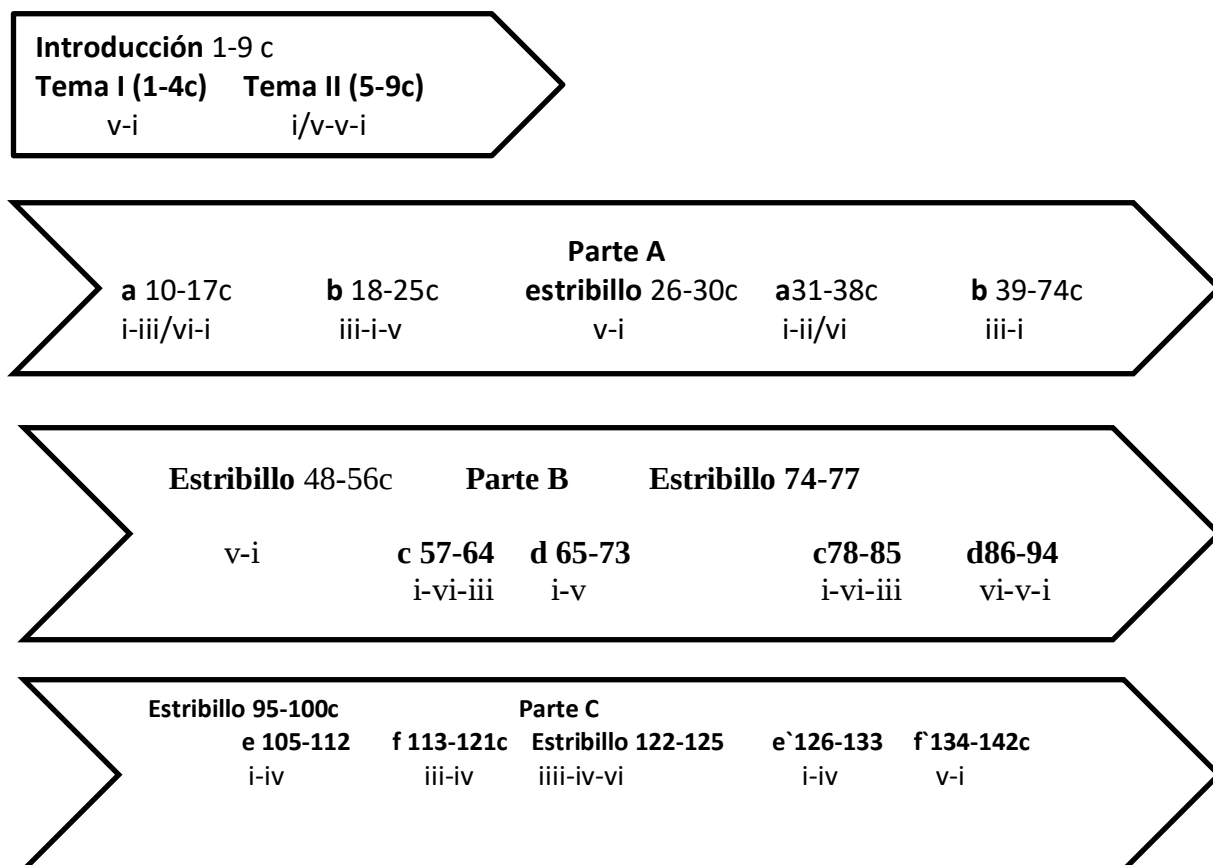
Es una de las obras más complejas de analizar, ya que esta obra parece ser un boceto de ideas temáticas que nunca se re exponen. Y sin embargo si hay una re exposición temática. Esta obras se la puede vincular a un análisis de estructuras mas antiguas como son fugas o invenciones en donde un tema se expone y luego se generan divertimentos en torno al tema planteado. No obstante esta obra se la puede denominar como un cumulo de ideas creativas por parte del compositor.

6. El pingullo y el Tambor

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Fa Menor

Imagen 8. El pingullo y el tambor



Punto de vista estético

Esta obra está determinada por el compositor como Aire incaico cuenta con tres partes que son A-B-C, teniendo una forma tripartita.

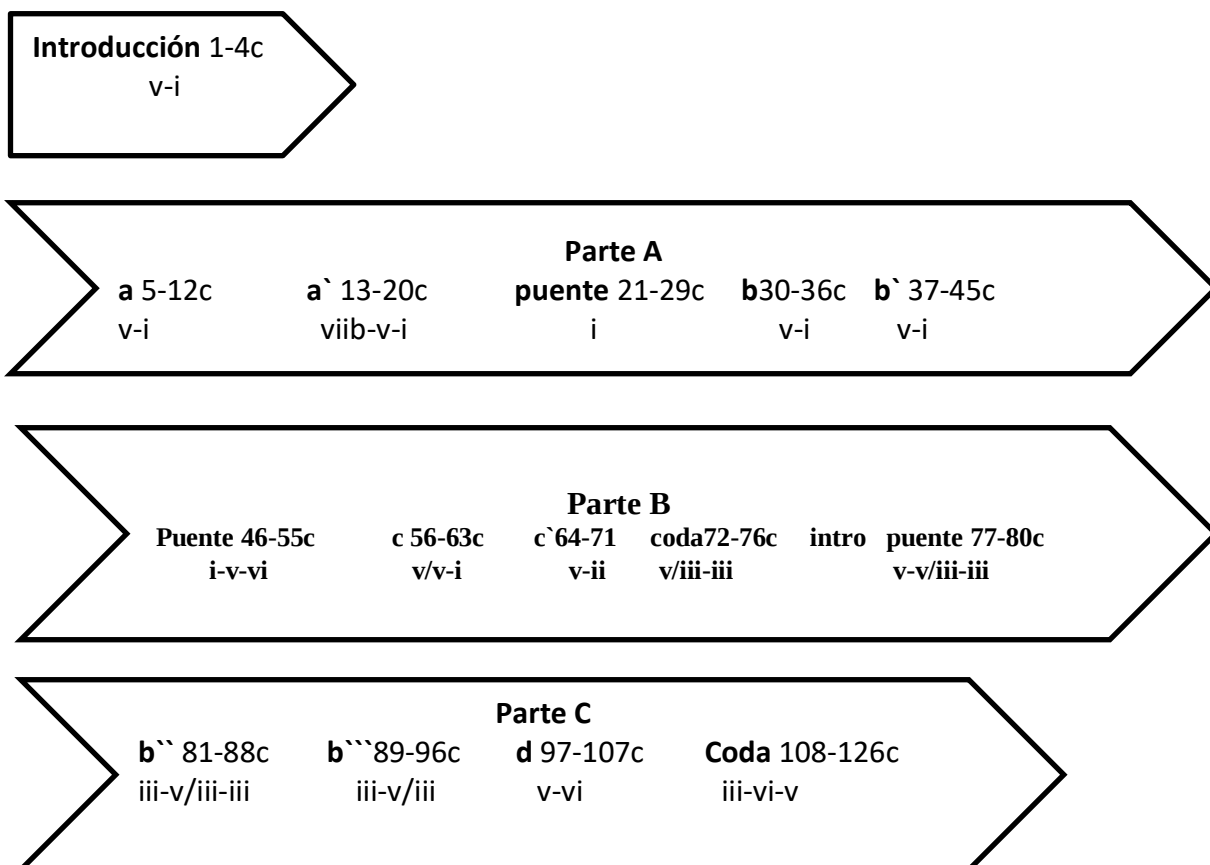
Su tonalidad es Fa menor, la obra presenta un estilo ecuatoriano, es una obra ordenada en su aspecto formal. Al parecer utiliza los recursos del pasillo ecuatoriano cuando cambia a modo mayor. Así como cuando en la parte C, varía su armonía con otra región como es el I grado mayor.

7. El Quimbolito

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Si Menor

Imagen 9. El Quimbolito



Punto de vista estético

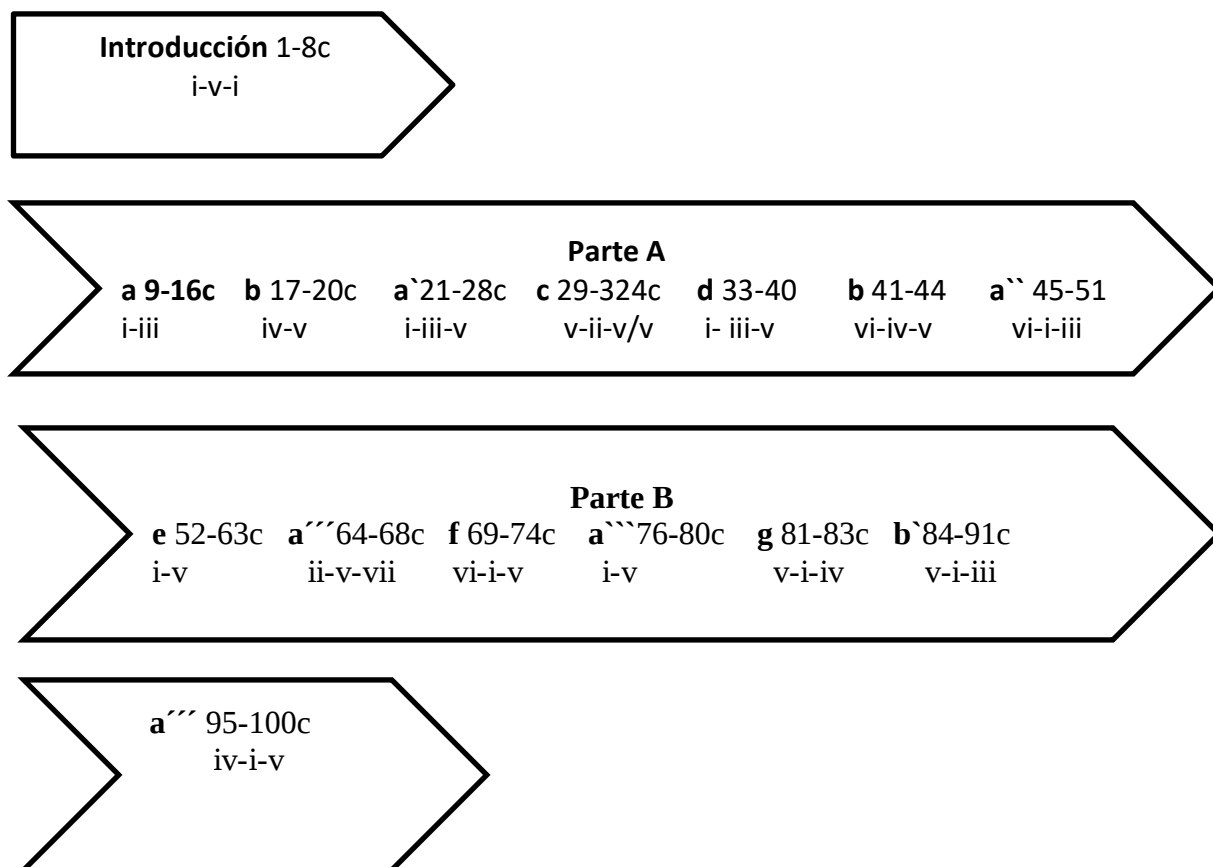
La obra tiene un aire de tonada, con una variación melódica muy bien lograda, la cual se desarrolla durante toda la obra. La particularidad de la obra es que utiliza el quinto grado del quinto como una especie de desarrollo, y una re exposición de los temas b variados. Su forma es tripartita ya que tiene una forma A-B-C.

8. Huilli Huilli

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Si Menor

Imagen 10. Huilli huilli



Punto de vista estético

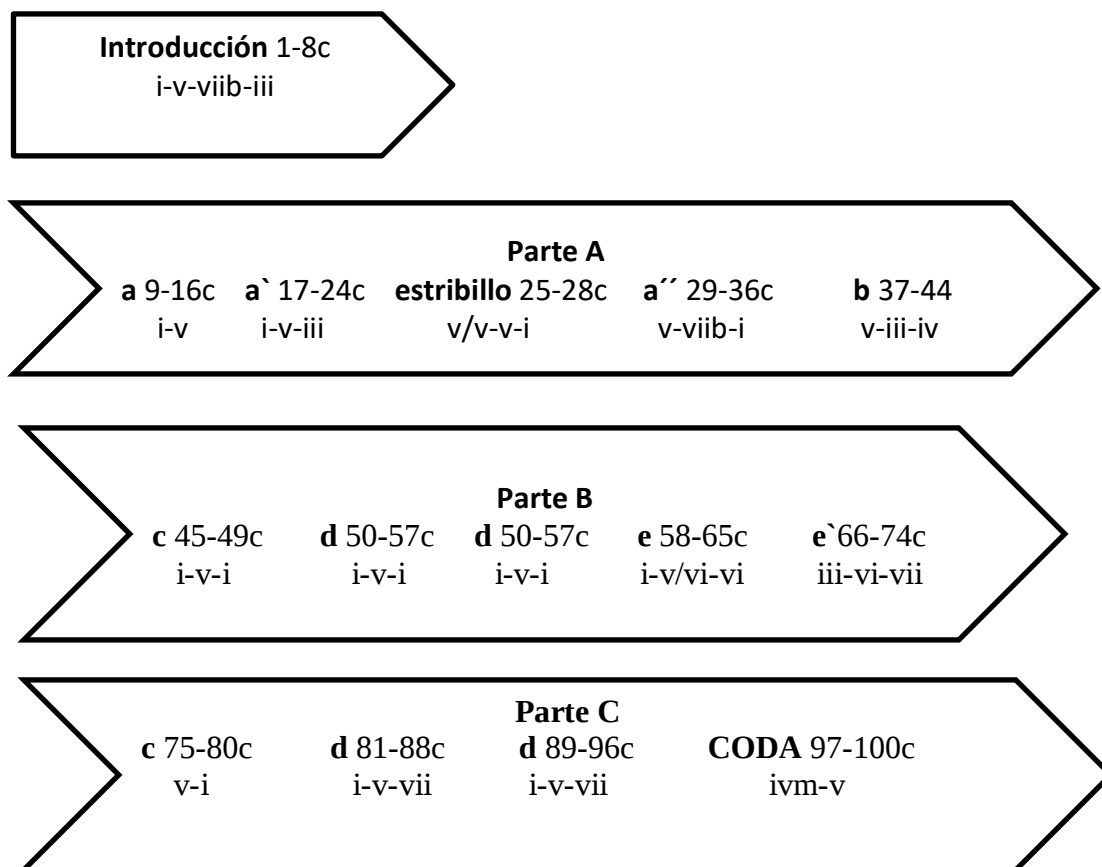
Esta obra está elaborada en compás de 2/4, pero al igual que en otras obras el compositor utiliza el termino aire incaico para una referencia a su género. La obra musical, es una de aquellas las cuales parecen ser estudios para piano. De forma bipartita A-B, la primera parte está en modo menor, mientras que la segunda parte está en modo mayor. La particularidad de la obra es justamente el cambio de humor de la tonalidad cuando esto ocurre.

9. Mama Cuchara

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: La Menor

Imagen 11. Mama Cuchara



Punto de vista estético

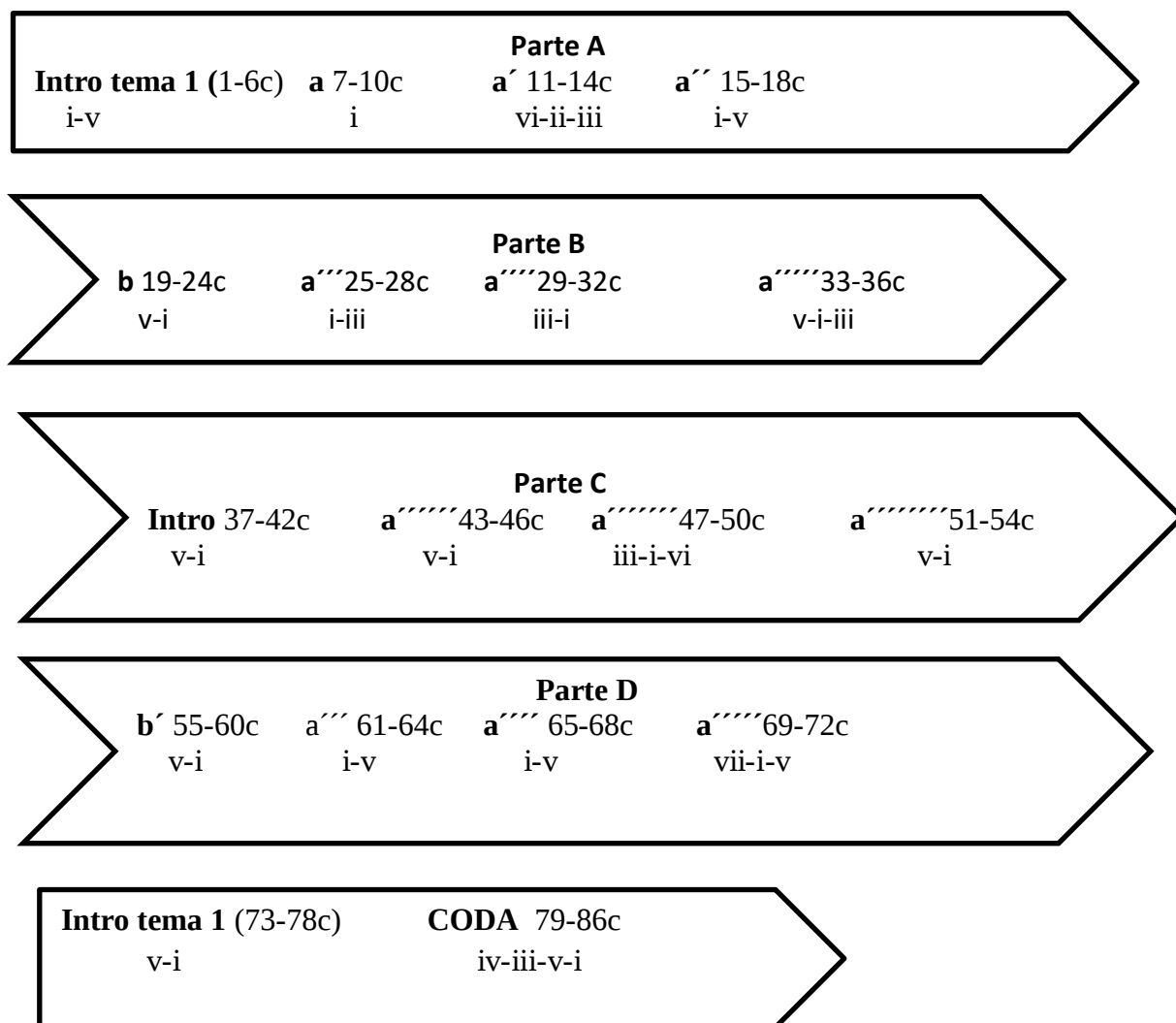
Esta obra está escrita en compás de 3/4, y se desarrolla la tonalidad de la menor inicialmente. Denominada por el compositor como aire incaico, al parecer es un típico pasillo lento serrano, que posee varios temas y desarrollos temáticos muy bien logrados. La obra posee tres partes bien definidas A-B-C. La particularidad de la obra es que en la parte C, el compositor modula a un modo mayor, culminando en modo mayor.

10. Noche Buena

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Fa mayor

Imagen 12. Noche Buena



Punto de vista estético

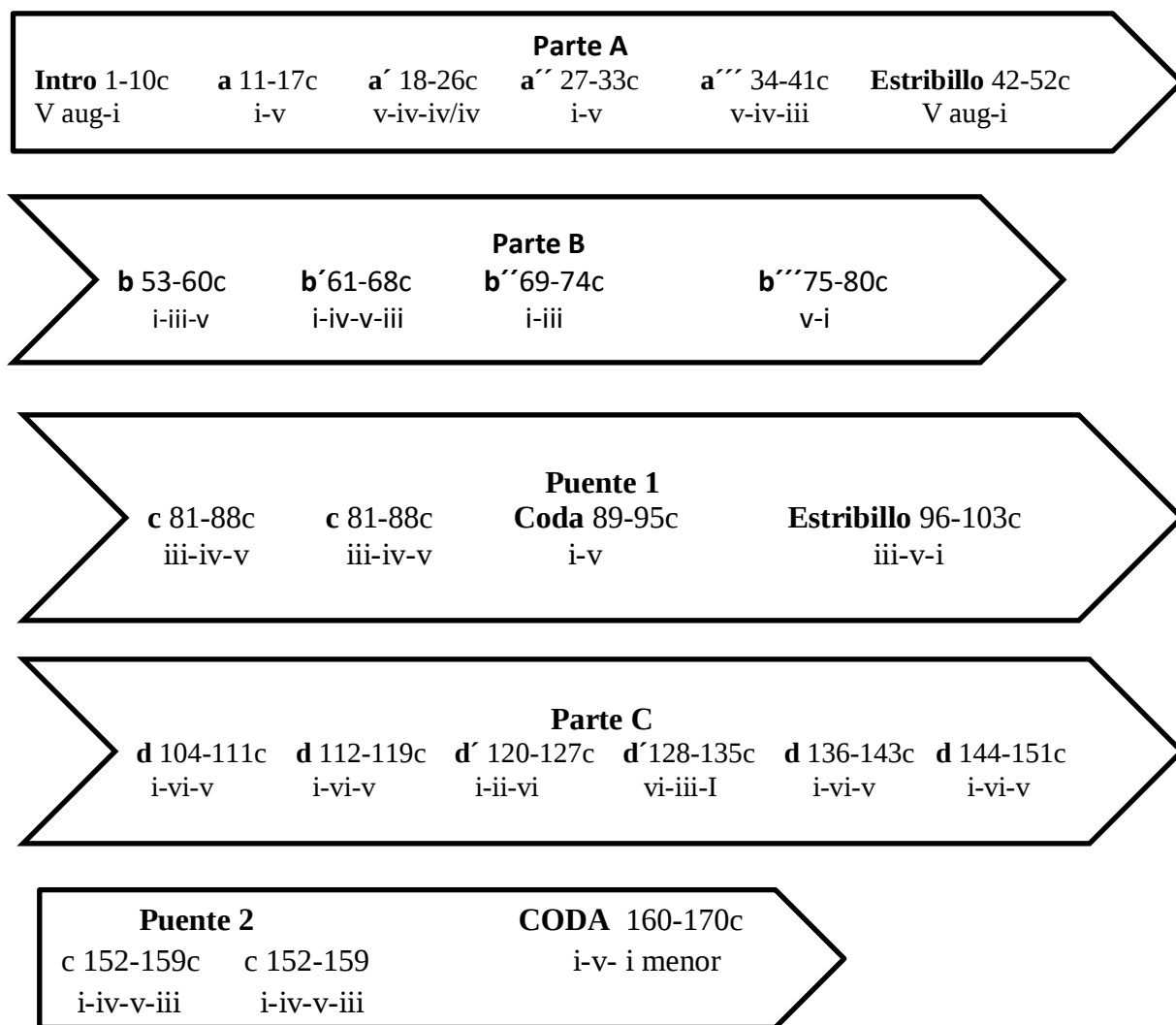
Esta obra está elaborada en compás de 2/4, en la tonalidad de fa mayor con el cambio de modalidad a fa menor. La obra musical, es muy diferentes a todas las analizadas anteriormente, ya que el compositor utiliza, el recurso de la variación temática. Por esto podemos afirmar que es una obra monotemática que utiliza la variación rítmica.

11. Otavalo

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Mi menor

Imagen 13. Otavalo



Punto de vista estético

Otavalo, es una obra compleja ya que posee tres partes separados por estribillos. Sin embargo, y al contrario de su complejidad formal, temáticamente es una obra que posee cuatro temas en toda la canción, variadas de manera magistral. Una particularidad de la obra como algunas del

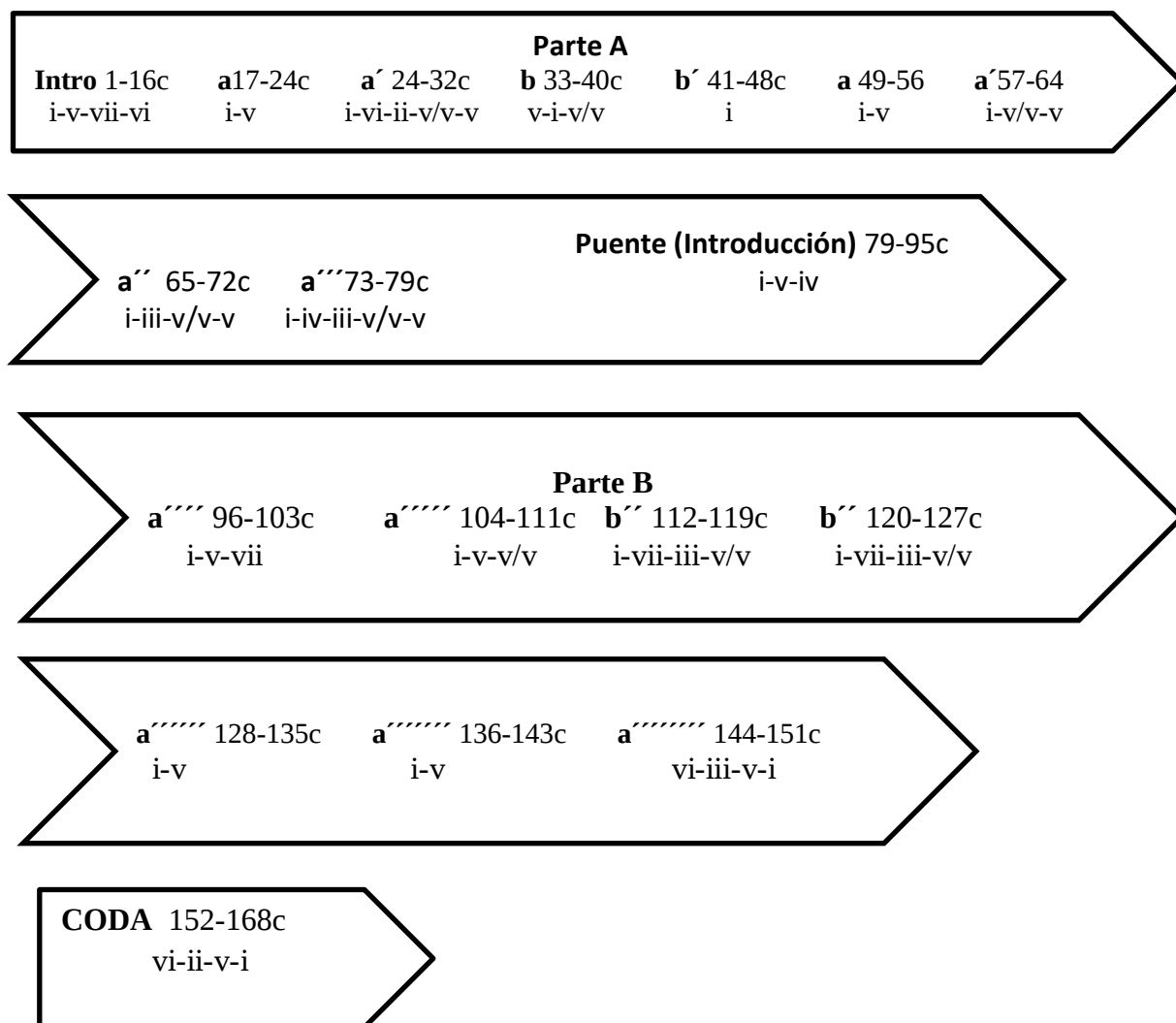
compositor es el uso de motivos melódicos cromáticos. Por otra parte, la obra parece ser un himno, ya que posee un carácter eminente militar en cuanto a su rítmica.

12. El Acordeón

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Fa menor

Imagen 14. El Acordeón



Punto de vista estético

El acordeón es una obra compuesta en compás de 2/4, que al parecer se la puede clasificar en una obra bi temática la cual se desarrolla durante toda la obra solo con el recurso de desarrollo

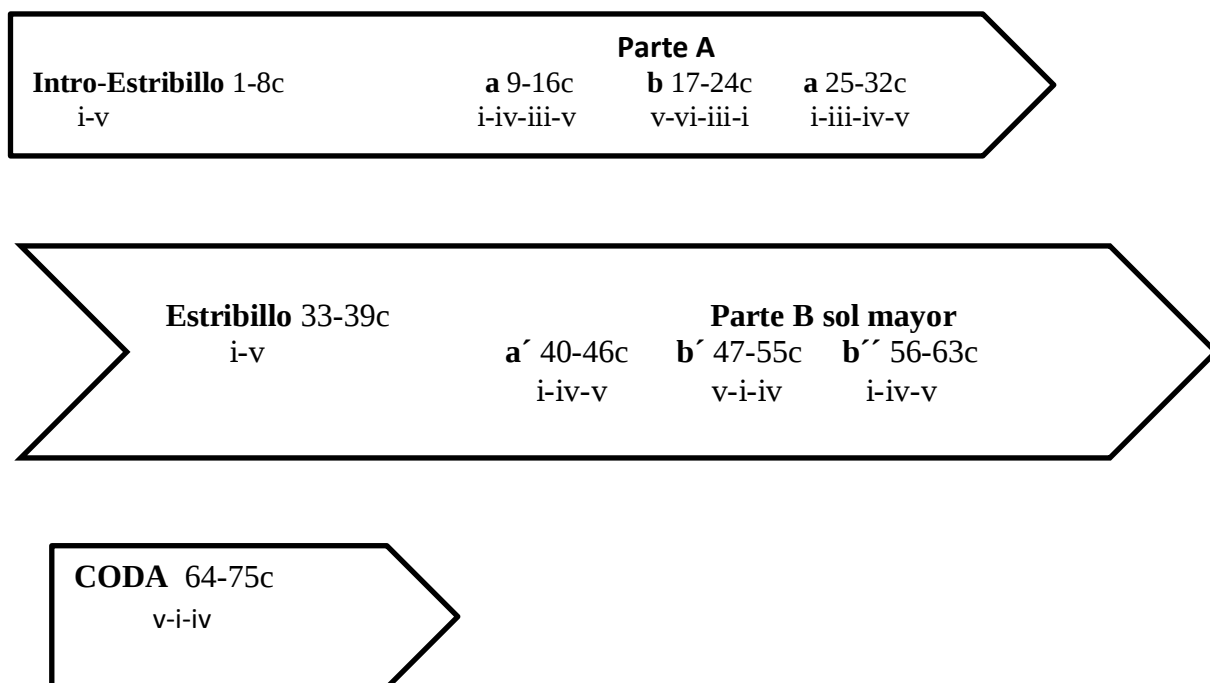
temático. Además podemos ver que había de modalidad de fa menor a fa mayor, tanto en la parte A como en la parte B.

13. El Yumbo

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Sol menor

Imagen 15. El Yumbo



Punto de vista estético

El Yumbo es un San Juan, está escrita en compás de 2/4 y es de forma bipartita con temas muy claros. En la primera parte el compositor, presenta los temas, mientras que en la segunda parte el compositor desarrolla el tema a, y a manera de re exposición presenta el tema B variándolo.

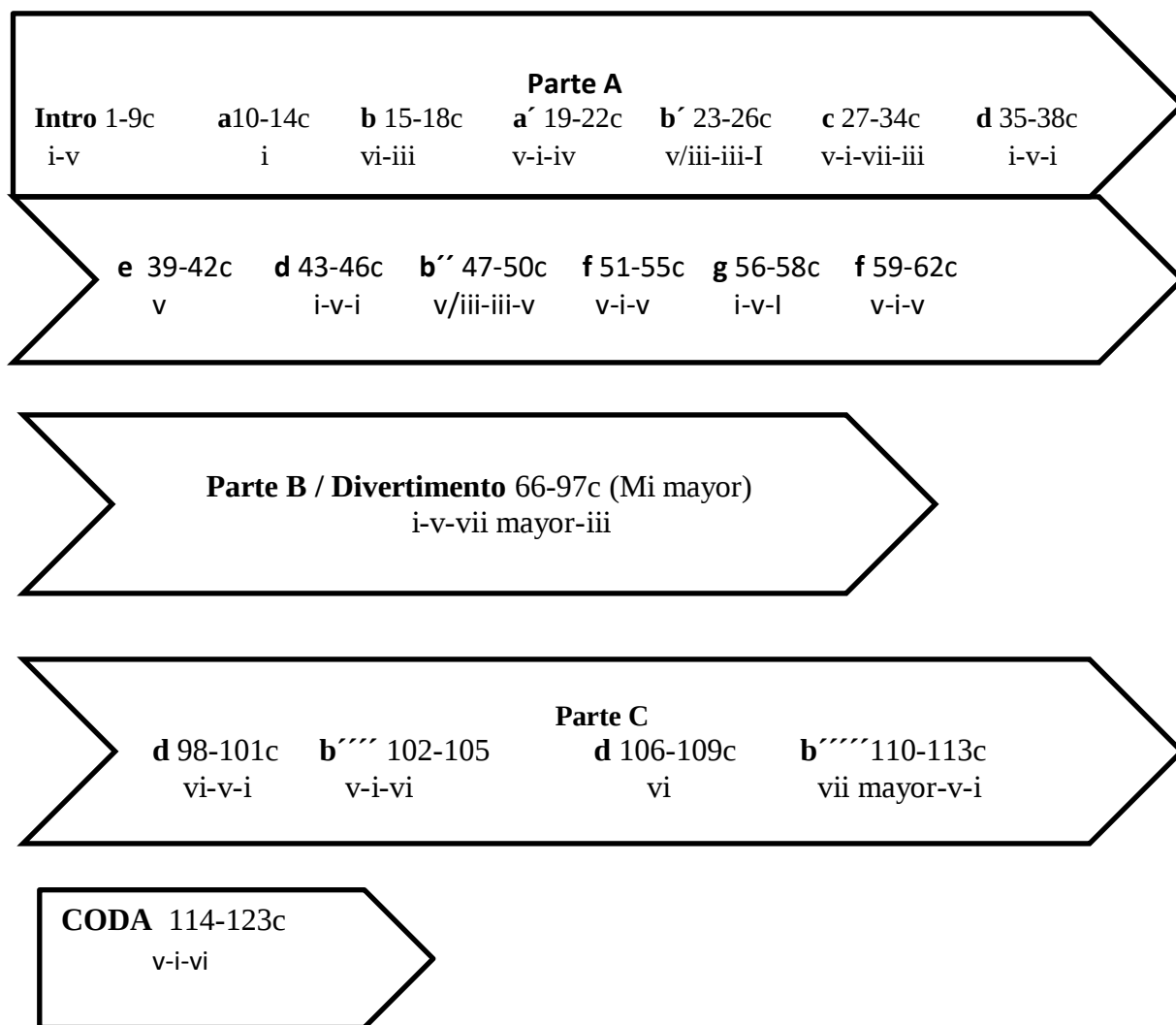
Se vuelve muy interesante ya que al final de la parte B a pesar de estar en modo mayor el compositor termina en modo menor.

14. Los Danzantes

Análisis formal y armónico / línea de tiempo

Tonalidad: Mi menor

Imagen 16. Los Danzantes



Punto de vista estético

Es una obra que posee varias particularidades, puesto que la obra posee motivos repetitivos, que rememoran los danzantes que bailan en círculos como por ejemplos los flauteros de Kotama. Además lo más curioso es su parte B, que al parecer es un desarrollo armónico y

temático. Para luego finalizar con una especie de exposición de los temas d y b de forma variada. Otra de las particularidades por destacar es la ausencia de dinámicas durante toda la obra.

Conclusiones sobre el análisis formal

De manera general, puedo afirmar que las obras de fray Agustín de Azkúnaga poseen una riqueza desde el punto de vista morfológico. No solo en cuanto a temas y desarrollos de los temas, sino además de macro estructuras formales muy elaboradas, en ciertos casos. En otros, el compositor realizó obras que aparentemente son bocetos compositivos, o más bien se los puede denominar como estudios pianísticos a la vez que de composición.

Algunas de sus composiciones son obras las cuales se pueden analizar como ideas que surgen una tras otra y que nunca se repiten. Otras obras en cambio presentan una estructura muy clara y concreta.

No obstante la estructura formal que presenta el compositor y que casi siempre marca su estilo es la siguiente:

Introducción, Parte A, puente, Parte B, puente, exposición o desarrollo en tomo mayor, re exposición y coda.

Desde el punto de vista armónico, el compositor aunque presenta una narración armónica eminentemente tonal, utiliza cromatismos, cambios a tonalidades paralelas y cambios bruscos de modos.

Sin embargo, como estudiante de armonía y formas musicales puedo afirmar que el compositor posee errores de narración armónica, esto se concluye no solo por el uso de acordes que aparecen sin quinta de manera injustificada, sino también por la no preparación o resolución de acordes de empréstito.

Afirmo tal razón ya que, si bien es cierto el compositor vivió el final del siglo XIX, no se ajusta a los cánones estilístico y de tratamiento de compositores del siglo XX.

Por otra parte también existen lo que llamaríamos errores de contrapunto, si bien es cierto, esto se justificaría desde el punto de vista propio del compositor, en las composiciones analizadas existen extensiones de acordes no cimentados en una tónica.

Conclusiones y recomendaciones

En Ecuador como en muchos países de América Latina, la producción musical de finales del siglo XIX ha sido muy poco estudiada y difundida. Por esto existen muchos compositores de los cuales se desconoce el aporte que pudieron dejar a cada país.

En la actualidad, gracias a la labor del Archivo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, podemos tener un referente sobre las obras de muchos compositores que han sido ignorados en el último siglo, ya que sus obras en la mayoría de casos se encuentran en originales y no están transcritas.

Debido al paso del tiempo y al desinterés de las nuevas generaciones, este material así como la identidad de sus autores están siendo relegadas y olvidadas.

Tomando en cuenta lo anterior, fray Agustín de Azkúnaga es uno de los compositores de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX que ha sido desatendido, a pesar de haber sido una figura representativa no solo para los músicos de la época, sino para la ciudadanía en general, ya que uno de sus aportes es el Himno a Quito compuesto en el año de 1944 y que perdura hasta la actualidad.

Dentro su producción musical para piano, es digno de mención cosas muy relevantes como los términos que usa para determinar los géneros musicales de sus composiciones. Es usual para este compositor utilizar el término “aire incaico” para un conjunto de obras como: El cuscungo, El lamento del Indio, El pingullo y el tambor, Huilli huilli. Pero cabe destacar que utiliza este término para la obra Mama Cuchara, donde claramente se puede distinguir un pasillo como género musical utilizado para su composición.

Desde mi punto de vista todos los que estudiamos música o somos músicos profesionales, deberíamos, en un momento determinado de nuestra vida, dedicar un poco de nuestro tiempo a la investigación musical, ya que así podemos identificarnos más con nuestras raíces y no dejar

que el legado musical de compositores que pusieron su vida en su obra, pasen por el tiempo desapercibidos e ignorados. De esta manera se puede dar a conocer, apreciar y valorar este trabajo de muchos artistas que han aportado al legado de la música nacional ecuatoriana.

BIBLIOGRAFÍA

- Assenheimer, C. (24 de 05 de 2018). *Guiomar Novaes*. Recuperado el 01 de 07 de 2019, de Geni: <https://www.geni.com/people/Guimar-Novaes/6000000017462924084>
- Barquet, J. La tridicon del piano en Mexico y su promer ciclo de vida (1786-1877). (*Tesis de Maestria*). UNAM, Mexico D. F.
- Belem Clark, M. F. (2006). *El renacimiento Periódico Literario Segunda Época*. Mexico: UNAM.
- Bembibre, C. (01 de 2014). *Definición de Iluminismo*. Recuperado el 25 de 06 de 2019, de Definición ABC: <https://www.definicionabc.com/historia/iluminismo.php>
- Bunge, C. (14 de 11 de 2014). *Alberto Williams Alcorta*. Recuperado el 01 de 07 de 2019, de Geni: https://www.geni.com/people/Alberto-Williams-Alcorta/6000000001354245411?from_flash=1&
- Cajal, A. (s.f). *Los 23 Compositores Más Importantes del Romanticismo*. Recuperado el 10 de 07 de 2019, de lifeder: <https://www.lifeder.com/compositores-romanticismo/>
- Celia, M. (09 de 03 de 2009). *Los Franciscanos*. Recuperado el 01 de 07 de 2019, de La Guía: <https://www.laguia2000.com/edad-media/los-franciscanos>
- Conservatorio Profesional de Música de Villena. (24 de 2014). *El piano Romántico*. Recuperado el 25 de 06 de 2019, de Asignatura de Historia de la Música, Villena: <http://amayahistoriadelamusica.blogspot.com/2014/03/el-piano-romantico.html>
- Diago, J. (s.f.). *La vida de Adolphe Sax*. Recuperado el 25 de 06 de 2019, de Revoluciones del Sax.
- El Espectador. (05 de 07 de 2013). *Chopin: El Poeta del Piano*. Recuperado el 04 de 06 de 2019, de El espectador: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/chopin-el-poeta-del-piano-articulo-431559>

- El universo. (10 de 2 de 2017). *El ecuatoriano Diego Rodríguez gana subvención de la fundación cultural Latin Grammy*. Recuperado el 19 de 6 de 2019, de El Universo: <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2017/02/10/nota/6039961/ecuatoriano-gana-premio-latin-grammy-cultura>
- García, P. (10 de 03 de 2017). *Democratización Cultural vs Democracia Cultural*. Recuperado el 25 de 06 de 2019, de El Caso Pablo: <https://elcasopablo.com/2017/03/10/democratizacion-cultural-vs-democracia-cultural/>
- Girales, A. (25 de 6 de 2019). *Historia de los instrumentos musicales*. Recuperado el 24 de 7 de 2019, de El piano: <https://losinstrumentosmusicales.net/historia/>
- Guerrero Gutierrez, P. (2001). *Enciclopedia de música Ecuatoriana*. Quito: Conmúsica.
- Heredia, M. (16 de 08 de 2018). *Ernesto Elorduy*. Recuperado el 01 de 07 de 2019, de Voces Portal de Educación: <http://revistavoces.net/9-ernesto-elorduy/>
- Ingram, J. (1978). *Historia, Repertorio y Compositores del Piano*. Costa Rica: Ministerio de gobernacion.
- La nación . (29 de 09 de 2013). *El piano, héroe musical del siglo XIX*. Recuperado el 29 de 05 de 2019, de La nación: <https://www.nacion.com/viva/cultura/el-piano-heroe-musical-del-siglo-xix/4M4K0IHXBGLVARMQ3JVIKU3P4/story/>
- Manzano, D. (04 de 08 de 2010). *El piano en la época del romanticismo*. Recuperado el 29 de 05 de 2019, de Pianocolegio: <http://pianocolegio.blogspot.com/2010/08/el-piano-en-la-epoca-del-romanticismo.html>
- Mercé, J., & Gallegos, J. (2011). *Iglesia y convento de San Francisco una historia para el futuro*. Quito: Tribal.
- Miranda, R., & Tello , A. (2011). *La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de relaciones exteriores México.

- Monasterio Franciscano de la Rábida. (1989). Actas del III Congreso Internacional sobre los Franciscanos en el mundo. *V centenario del descubrimiento de América* (pág. 876). Andalucía: Deimos.
- Monzón, M. Chopin y Liszt: Pianistas románticos. (*Tesis doctoral*). Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- Mora , M. (2016). *John Broadwood (1732-1812)*. Recuperado el 12 de 6 de 2019, de Fundamentos Organológico, Históricos Y Acústicos Del Instrumento: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/john-broadwood/>
- Moreno Andrade, S. L. (1995). *La Música en Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Orden Franciscana. (07 de 05 de 2017). *Historia de la orden Franciscana*. Recuperado el 01 de 07 de 2019, de Orden Franciscana: <http://www.franciscanos.ec/historia-de-la-orden-franciscana/>
- Profe en Historia. (2019). *Romanticismo*. Recuperado el 25 de 06 de 2019, de Profe en Historia: <https://profeenhistoria.com/romanticismo/>
- Salvat, J. (1984). *Instrumentos, intérpretes y orquestas*. Mexico: Salvat.
- Verdezoto, W. (2012). *Memoria Musical Franciscana*. Quito: Don Bosco.
- Wong, K. (2013). *La Música Nacional Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: CCE.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Compilación de obras del siglo XX.....	7
Imagen 2. Hojas de Guarda de Una Compilación de Obras del Siglo XX.	7
Imagen 3. El arpa del ciego	26
Imagen 4. El cholito	27
Imagen 5. El Cuscungo	28
Imagen 6. El Lamento del Indio	29
Imagen 7. El Panecillo	31
Imagen 8. El pingullo y el tambor	32
Imagen 9. El Quimbolito.....	33
Imagen 10. Huilli huilli	34
Imagen 11. Mama Cuchara	35
Imagen 12. Noche Buena	36
Imagen 13. Otavalo.....	37
Imagen 14. El Acordeón.....	38
Imagen 15. El Yumbo	39
Imagen 16. Los Danzantes	40

ANEXOS

ÍNDICE DE ANEXOS

1. El Acordeón.
2. El arpa del ciego.
3. El cholito.
4. El cuscungo.
5. El lamento del indio.
6. El panecillo.
7. El pingullo y el Tambor.
8. El Quimbolito.
9. El yumbo.
10. Huilli Huilli.
11. Mama cuchara.
12. Noche Buena.
13. Otavalo.
14. Los Danzantes.

El Acordeón

Transcrito por: Diego Guananga

Aire de Sanjuan

Fray Agustin de Azkúnaga

Sheet music for "El Acordeón" (Aire de Sanjuan) by Fray Agustin de Azkúnaga, transcribed by Diego Guananga. The music is in 2/4 time and features a piano accompaniment.

The score is divided into five systems, each labeled "Pno." (Piano) on the left. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4.

The first system begins with a repeat sign (§) above the staff. The music consists of a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system starts at measure 8. The melody continues with similar rhythmic patterns, including some rests and beamed notes. The bass line remains consistent with the first system.

The third system starts at measure 15. The melody introduces some chords and rests, while the bass line continues with eighth and sixteenth notes. The fourth system starts at measure 22, and the fifth system starts at measure 29. The music concludes with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

Pno.

36

Pno.

43

Pno.

50

Pno.

57

Pno.

64

Pno.

71

Pno.

78

Pno.

85

Pno.

92

Pno.

99

Pno.

106

This system contains measures 106 through 112. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Pno.

113

This system contains measures 113 through 119. The right hand continues the melodic development with some rests, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

Pno.

120

This system contains measures 120 through 126. The right hand has more frequent rests, focusing on the melodic fragments when it plays, while the left hand continues its accompaniment.

Pno.

127

This system contains measures 127 through 133. The right hand becomes more active with eighth-note patterns, and the left hand continues with a steady accompaniment.

Pno.

134

This system contains measures 134 through 140. The right hand features a more complex melodic line with sixteenth-note runs, while the left hand continues with a consistent accompaniment.

Pno.

141

Pno.

148

Pno.

155

To Coda

Pno.

162

D.S. al Coda

⌀

Fine

El arpa del Ciego

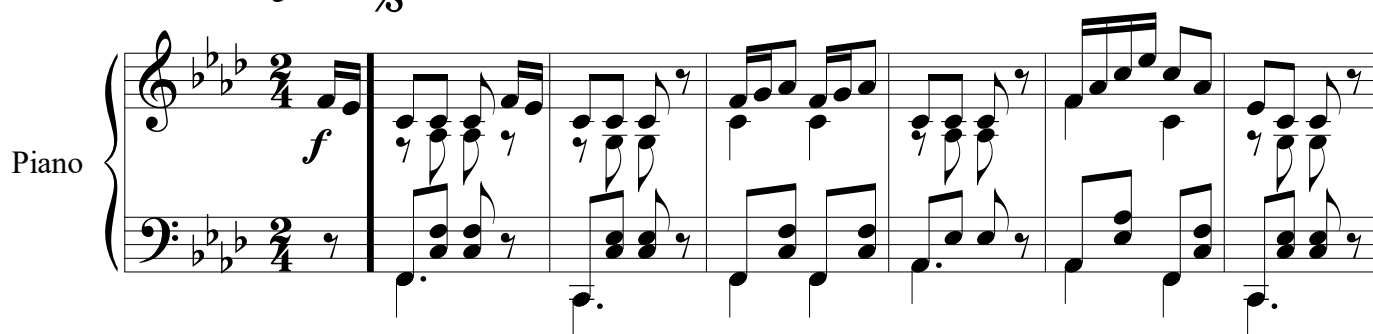
Transcrito por: Diego Guananga

Sanjuan

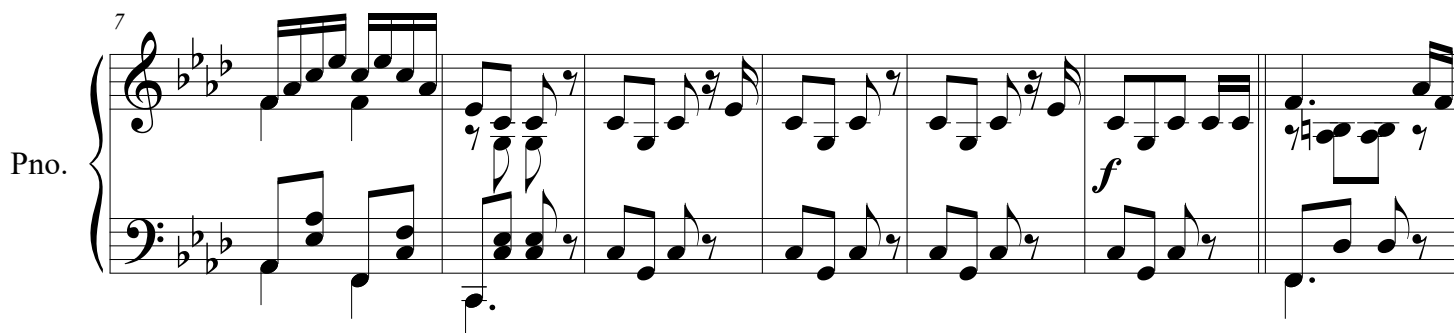
R. P. Agustín de Azkúnaga

♩ = 100 

Piano



Pno.



Pno.



Pno.



Pno.



Pno.

35

ff

Pno.

42

f

ff

Pno.

49

p

Pno.

56

Pno.

63

Pno.

70

77

D.S. al Fine

pp

Fine

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system, labeled 'Pno.' and measure 70, contains measures 70 through 76. The second system, labeled 'Pno.' and measure 77, contains measures 77 through 81. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes in both hands. The second system shows a more simplified texture with quarter and eighth notes. Measure 79 includes the dynamic marking *pp* (pianissimo). The system concludes with the instruction 'D.S. al Fine' above the staff and 'Fine' below the staff in measure 81.

El Cholito

Transcrito por: Diego Guananga

San Juan

R. P Agustín de Azkúnaga

Sheet music for "El Cholito" in G major (two sharps) and 2/4 time. The score is divided into five systems, each containing piano and piano accompaniment parts.

System 1: Piano part (measures 1-6). The piano accompaniment (Pno.) part (measures 1-6) begins with a repeat sign.

System 2: Piano part (measures 7-13). The piano accompaniment (Pno.) part (measures 7-13) continues the accompaniment.

System 3: Piano part (measures 14-20). The piano accompaniment (Pno.) part (measures 14-20) continues the accompaniment.

System 4: Piano part (measures 21-27). The piano accompaniment (Pno.) part (measures 21-27) continues the accompaniment.

System 5: Piano part (measures 28-34). The piano accompaniment (Pno.) part (measures 28-34) continues the accompaniment.

Pno.

35

Measures 35-41. Key signature: two sharps (F# and C#). The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Measure 41 ends with a sharp sign on the C5 line of the bass staff.

Pno.

42

Measures 42-48. Key signature: two sharps (F# and C#). The right hand continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 48 ends with a sharp sign on the C5 line of the bass staff.

Pno.

49

Measures 49-55. Key signature: two sharps (F# and C#). The right hand features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 55 ends with a sharp sign on the C5 line of the bass staff.

Pno.

56

Measures 56-62. Key signature: two sharps (F# and C#). The right hand features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 62 ends with a sharp sign on the C5 line of the bass staff.

Pno.

63

f

Measures 63-69. Key signature: two sharps (F# and C#). The right hand features a more active melody with eighth and sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 69 ends with a sharp sign on the C5 line of the bass staff.

Pno.

70

Pno.

77

Pno.

84

Pno.

91

Pno.

98

Pno.

105

D.S. al Fine

Fine

The musical score for piano (Pno.) of 'El Cholito' begins at measure 105. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score consists of five measures. The first four measures each end with a repeat sign. The fifth measure is marked 'D.S. al Fine' and 'Fine' with a fermata. The piece concludes with a double bar line.

El Cuscungo

Transcrito por: Diego Guananga

Incaico

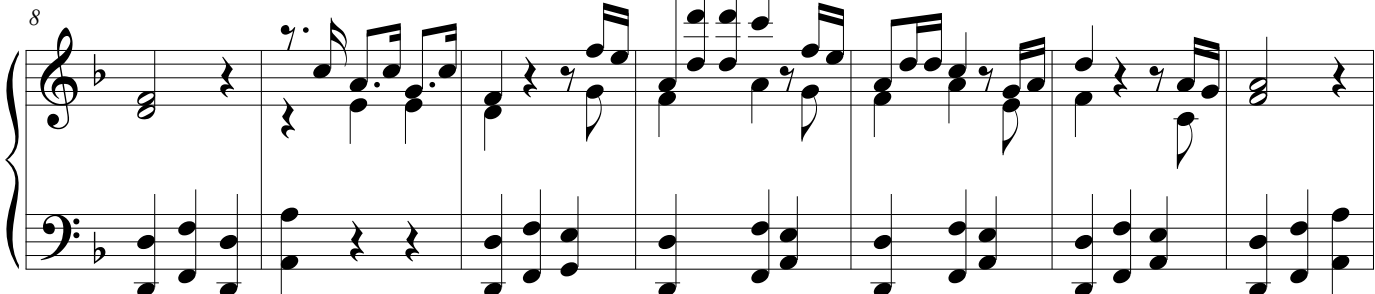
R.P Agustín de Azkúnaga

Despacio 

Piano



Pno.



Pno.



Pno.



Pno.



Pno.

Measures 36-42. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including grace notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Pno.

Measures 43-49. The right hand continues with a melodic line, incorporating some sixteenth-note runs. The left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 50-56. The right hand shows more complex melodic patterns with grace notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment, featuring some rests.

Pno.

Measures 57-63. The right hand features a series of chords and melodic fragments. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 64-70. The right hand has a more active melodic line with grace notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Pno.

71

The musical score for piano (Pno.) begins at measure 71. The right hand (treble clef) features a complex melody with many beamed eighth and sixteenth notes, often accompanied by grace notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the final measure.

El lamento del Indio

Transcrito por: Diego Guananga

Aire Incaico

R. P. Agustín de Azkúnaga

Andante ♩ = 100

Piano

p *mf*

Pno.

pp *p* *pp*

Pno.

mf *pp*

Pno.

pp

Pno.

Pno.

Measures 30-35 of the piano score. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Pno.

Measures 36-41 of the piano score. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 36 begins with a treble clef and a key signature of two flats. The section ends with a double bar line and a repeat sign.

Pno.

Measures 42-47 of the piano score. The right hand introduces triplet figures in measures 42 and 43, followed by eighth-note patterns. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 42 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The section ends with a double bar line and a repeat sign.

Pno.

Measures 48-53 of the piano score. The right hand features a melodic line with eighth notes, and the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 48 begins with a treble clef and a key signature of two flats. The section ends with a double bar line and a repeat sign.

Pno.

Measures 54-59 of the piano score. The right hand continues the melodic line with eighth notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 54 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Pno.

59

Pno.

64

p

f

Pno.

71

p

ff

Pno.

77

f

3

3

El Panecillo

Transcrito por: Diego Guananga

Sanjuanito

Fray Agustin de Askúnaga

§

Piano

Measures 1-6 of the piano introduction. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, and the left hand plays a steady bass line. Dynamics include piano (p) and forte (f). A repeat sign is at the end of measure 6.

Pno.

Measures 7-13 of the piano introduction. The right hand continues the melody with various rhythmic patterns. Dynamics include piano (p).

Pno.

Measures 14-20 of the piano introduction. The right hand features a more complex melody with slurs. Dynamics include piano (p).

Pno.

To Coda

Measures 21-27 of the piano introduction. The right hand features a melody with a key signature change to one sharp (F#). Dynamics include piano (p). The section ends with a double bar line and the text 'To Coda'.

Pno.

Measures 28-33 of the piano introduction. The right hand features a melody with a key signature change to two sharps (F# and C#). Dynamics include forte (f).

Pno.

Measures 34-39 of the piano score. The music is in 2/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 34 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Pno.

Measures 40-46 of the piano score. The right hand continues the melodic line with some triplet figures. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 40 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Pno.

D.C. al Coda

⌀

Measures 47-53 and the Coda section. Measures 47-53 are marked 'D.C. al Coda' and end with a Coda symbol (⌀). The Coda section, starting at measure 54, is marked with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#) and contains two measures of music.

Pno.

Measures 54-59 of the piano score. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a more active melody with sixteenth-note runs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Pno.

Measures 60-65 of the piano score. The key signature remains three sharps (F#, C#, G#). The music concludes with a piano (*p*) dynamic marking in measure 64. The right hand has a descending melodic line, and the left hand has a steady accompaniment.

Pno.

67

Pno.

73

Pno.

78

D.C.

Fine

El pingullo y el tambor

Transcrito por: Diego Guananga

Aire Incaico

F. Agustín de Azkúnaga

§

Ligero

Piano

tambor

p

8

con gracia

pingullo *p*

Pno.

15

f

Pno.

22

Pno.

29

p

Pno.

Pno.

36

Measures 36-42 of the piano accompaniment. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). Measure 36 starts with a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measures 37-38 feature chords in the right hand and eighth notes in the left hand. Measure 39 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 40 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 41 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 42 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. A dynamic marking *f* is present in measure 40.

Pno.

43

Measures 43-49 of the piano accompaniment. Measures 43-44 feature chords in the right hand and eighth notes in the left hand. Measure 45 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 46 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 47 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 48 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 49 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. A dynamic marking *tambor* is present in measure 48.

Pno.

50

Measures 50-56 of the piano accompaniment. Measures 50-51 have whole rests in the right hand and eighth notes in the left hand. Measures 52-53 feature chords in the right hand and eighth notes in the left hand. Measure 54 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 55 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand. Measure 56 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand.

Pno.

57

Measures 57-63 of the piano accompaniment. Measures 57-58 feature chords in the right hand and eighth notes in the left hand. Measures 59-60 have whole rests in the right hand and eighth notes in the left hand. Measures 61-62 feature chords in the right hand and eighth notes in the left hand. Measure 63 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand.

Pno.

64

Measures 64-70 of the piano accompaniment. Measures 64-65 feature chords in the right hand and eighth notes in the left hand. Measures 66-67 have whole rests in the right hand and eighth notes in the left hand. Measures 68-69 feature chords in the right hand and eighth notes in the left hand. Measure 70 has a half note G3 in the right hand and a half note G2 in the left hand.

Pno.

71

Pno.

78

f

Pno.

85

Pno.

92

tambor

Pno.

99

p

ff

Pno.

106

Measures 106-112. The right hand features a melody with dotted rhythms and eighth-note patterns. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

Pno.

113

Measures 113-119. The right hand has a more active melody with sixteenth-note chords. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Pno.

120

p

f

Measures 120-126. Measure 120 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 126 features a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melody with a slur over measures 120-121.

Pno.

127

Measures 127-133. The right hand continues the melodic line. The left hand has a bass line with a slur over measures 127-128.

Pno.

134

Measures 134-140. The right hand features a melody with sixteenth-note chords. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

D.S. al Fine

141

Pno.

Fine

The musical score for piano (Pno.) consists of six measures. The right hand (treble clef) begins with a half note G4, followed by a quarter rest, a half note A4, a quarter rest, a half note B4, a quarter rest, and a half note C5. The left hand (bass clef) begins with a half note G3, followed by a quarter rest, a half note A3, a quarter rest, a half note B3, a quarter rest, and a half note C4. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

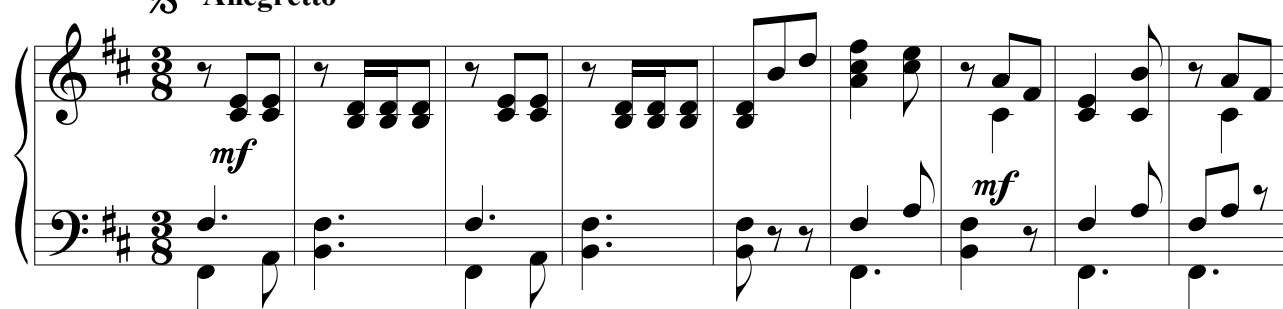
El Quimbolito

Transcrito por: Diego Guananga

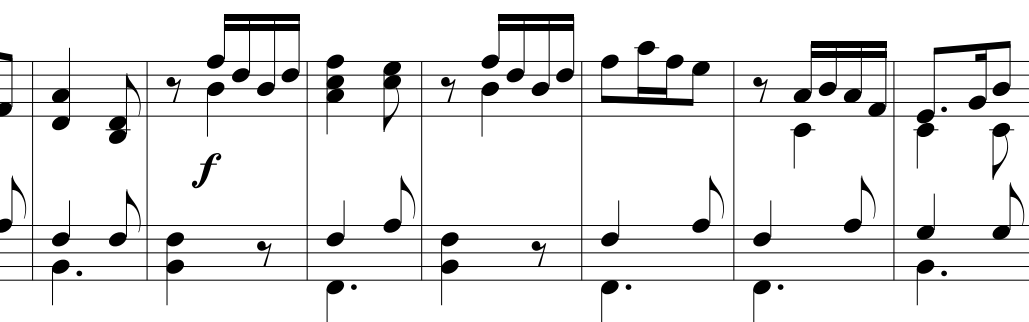
Fray. Agustín de Azkúnaga

 Allegretto

Piano



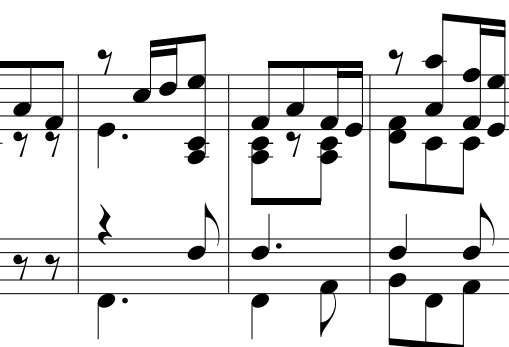
Pno.



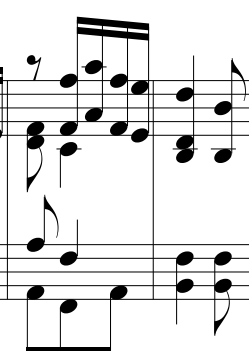
Pno.



Pno.



Pno.



Pno.

46

ff

Pno.

55

Pno.

64

f

Pno.

73

Pno.

82

Pno.

91

Pno.

100

Pno.

109

Pno.

118

p

D.S. al Fine

Fine *pp*

El Yumbo

Transcrito por: Diego Guananga

San Juan

R. P. Aguntín de Azkúnaga



Piano

7

Pno.

13

Pno.

19

Pno.

25

Pno.

Pno.

31

This system contains measures 31 through 36. The music is in B-flat major (two flats). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 36 ends with a double bar line.

Pno.

37

This system contains measures 37 through 42. Measures 37-40 continue the previous texture. At measure 41, the key signature changes to C major (no sharps or flats). The right hand introduces a more complex rhythmic pattern with beamed sixteenth notes. Measure 42 ends with a double bar line.

Pno.

43

This system contains measures 43 through 48. The key signature remains C major. The right hand has a dense texture with many beamed sixteenth notes. The left hand continues with eighth notes. A piano dynamic marking (*p*) appears in measure 47. Measure 48 ends with a double bar line.

Pno.

49

This system contains measures 49 through 53. The right hand features a descending melodic line in measure 50, followed by a more active line. The left hand provides a consistent eighth-note accompaniment. Measure 53 ends with a double bar line.

Pno.

54

This system contains measures 54 through 58. A forte dynamic marking (*f*) is present in measure 54. The right hand has a more active, eighth-note melody. The left hand continues with eighth notes. Measure 58 ends with a double bar line.

59

Pno.

Measures 59-64. The right hand features chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 64 ends with a fermata.

65

Fine

Pno.

Measures 65-71. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 71 ends with a fermata.

72

D.S. al Fine

Pno.

Measures 72-75. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Measure 75 ends with a fermata. Dynamics *f* and *p* are indicated.

Huilli Huilli

Aire Incaico

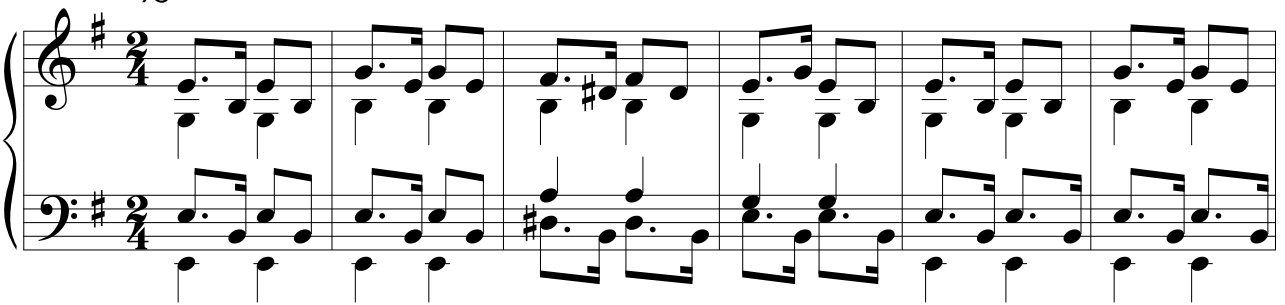
Transcrito por: Diego Guananga

Tiempo de Hanaera

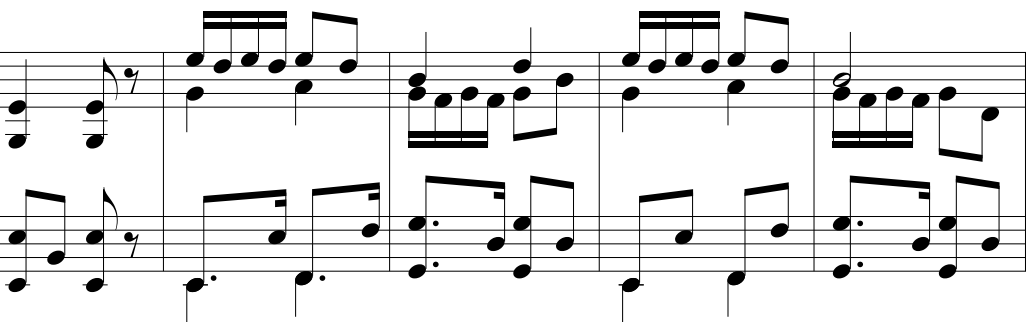
R.P Agustín de Azkúnaga

 Allegretto

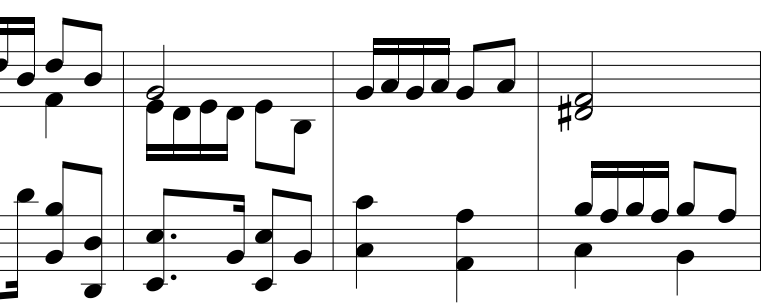
Piano



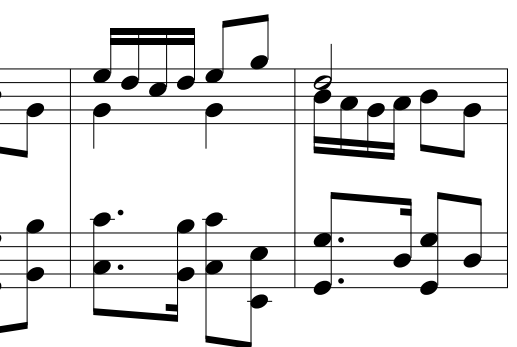
Pno.



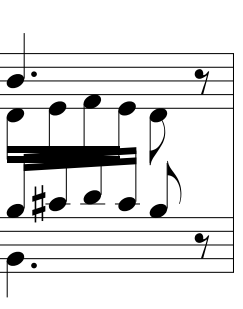
Pno.



Pno.



Pno.



Pno.

Measures 31-36 of the piano score. The key signature is one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 36 ends with a repeat sign.

Pno.

Measures 37-42 of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Measure 42 ends with a repeat sign.

Pno.

Measures 43-48 of the piano score. The right hand has a more complex melodic line with some triplets. The left hand accompaniment is steady. Measure 48 ends with a repeat sign.

Pno.

Measures 49-54 of the piano score. The right hand features a melodic line with some triplets. The left hand accompaniment is steady. Measure 54 ends with a repeat sign.

Pno.

Measures 55-60 of the piano score. The right hand has a melodic line with some triplets. The left hand accompaniment is steady. Measure 60 ends with a repeat sign.

Pno.

61

Pno.

67

p

ff

Pno.

73

mf

Pno.

79

p

pp

mf

Pno.

85

Pno.

91

Pno.

96

mf

D.S. al Fine

Fine

Mama Cuchara

Transcrito por: Diego Guananga

Aire Incaico

R. P. Agustín de Azkúnaga

 **Allegro**

Piano



Pno.



Pno.



Pno.



Pno.



Pno.

Measures 31-36. Measure 31 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a dotted quarter note in the left hand. Measures 32-36 continue with various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes, and rests. Measure 36 ends with a double bar line.

Pno.

Measures 37-42. Measure 37 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a dotted quarter note in the right hand and a dotted quarter note in the left hand. Measures 38-42 continue with various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes, and rests. Measure 42 ends with a double bar line.

Pno.

Measures 43-48. Measure 43 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a dotted quarter note in the right hand and a dotted quarter note in the left hand. Measures 44-48 continue with various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes, and rests. Measure 48 ends with a double bar line.

Pno.

Measures 49-54. Measure 49 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a dotted quarter note in the right hand and a dotted quarter note in the left hand. Measures 50-54 continue with various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes, and rests. Measure 54 ends with a double bar line.

Pno.

Measures 55-60. Measure 55 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a dotted quarter note in the right hand and a dotted quarter note in the left hand. Measures 56-60 continue with various rhythmic patterns, including eighth and quarter notes, and rests. Measure 60 ends with a double bar line.

Pno.

Measures 61-66. The music is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, often starting with a grace note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including some beamed eighth notes.

Pno.

Measures 67-72. The melodic line in the right hand continues with similar rhythmic patterns. The left hand accompaniment includes some sustained chords and moving lines, maintaining the harmonic structure.

Pno.

Measures 73-78. This section introduces a more active left hand with beamed eighth notes in measures 73 and 74. The right hand continues its melodic development with various rests and note values.

Pno.

Measures 79-84. The right hand features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The left hand accompaniment consists of chords and single notes, providing a steady harmonic base.

Pno.

Measures 85-90. The final system on the page shows the continuation of the melodic and harmonic themes. The right hand has more melodic movement, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

Pno.

91

This system contains measures 91 through 95. The music is in G major (two sharps) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 91 starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 95.

Pno.

96

Fine

D.S. al Fine

This system contains measures 96 through 100. Measure 96 begins with a double bar line and the word "Fine" above the staff. The music continues for four more measures, ending with a double bar line and the instruction "D.S. al Fine" above the staff. The musical notation follows the same key signature and time signature as the previous system.

Noche Buena

Sanjuan

R. P. Agustín de Azkúnaga

Transcrito por: Diego Guananga

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

7

13

19

25

mf

p

ff

p

f

3

3

Pno.

Measures 31-36. The right hand features a complex melody with many triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

Pno.

p

Measures 37-42. The right hand continues with a melodic line, while the left hand has a simpler accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the start of measure 37.

Pno.

f

Measures 43-48. The right hand has more frequent triplets. A forte (*f*) dynamic marking is present at the start of measure 43.

Pno.

p

ff

Measures 49-54. The right hand features a dense texture of triplets. Dynamics include piano (*p*) at the start and fortissimo (*ff*) in measure 51.

Pno.

Measures 55-60. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Pno.

61 *p* *f* 3

Pno.

66 3 *f*

Pno.

71 *f* *p* 3

Pno.

76 *mf*

Pno.

81 *p* 8^{va} D.C. al Fine **Fine**

Otavalo

Marcha

Fr. Agustin de Azkúnaga

Transcrito por: Diego Guananga

Piano

Measures 1-7 of the piano part.



Pno.

Measures 8-15 of the piano part.

Pno.

Measures 16-23 of the piano part.

Pno.

Measures 24-31 of the piano part.

Pno.

Measures 32-39 of the piano part.

Pno.

40

7

Pno.

Flauta-flautin

48

7

p

Pno.

56

3

Pno.

64

3

p

Pno.

72

3

Pno.

80

Pno.

88

Pno.

96

Pno.

104

Pno.

112

Pno.

120

f

Pno.

128

Pno.

136

Pno.

144

Pno.

152

160

Pno.

Musical score for piano, measures 160-165. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The right hand (treble clef) features a melody with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 164. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. The piece concludes with a double bar line in measure 165.

166

Pno.

D.S. al Fine

Fine

Musical score for piano, measures 166-170. The key signature remains three sharps. The right hand (treble clef) has a melody with eighth and quarter notes, ending with a half note in measure 170. The left hand (bass clef) continues with eighth and quarter notes. The instruction "D.S. al Fine" appears above measure 168, and "Fine" is written below the right hand in measure 170, marking the end of the piece with a double bar line.

Los Danzantes

San Juan

Fr. Agustín de Azkúnaga

Transcrito por: Diego Guananga

Piano

7

Pno.

14

Pno.

21

Pno.

26

Pno.

Pno.

33

This system contains measures 33 through 38. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Pno.

39

This system contains measures 39 through 44. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns, and the left hand maintains the accompaniment.

Pno.

45

This system contains measures 45 through 50. The right hand has a more active role with frequent sixteenth-note passages, while the left hand uses a steady accompaniment.

Pno.

51

This system contains measures 51 through 56. The right hand features a series of sixteenth-note runs, and the left hand provides a consistent accompaniment.

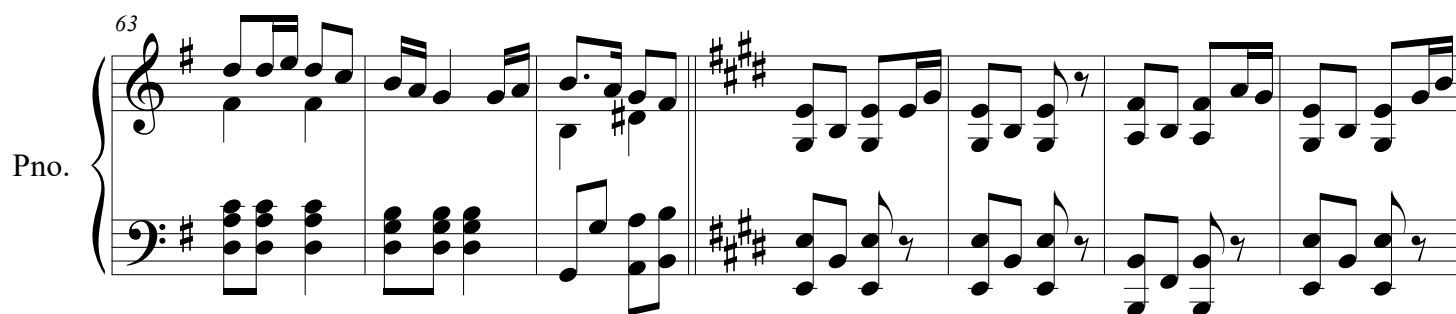
Pno.

57

This system contains measures 57 through 62. The right hand continues with melodic and rhythmic patterns, and the left hand provides the final accompaniment for this section.

Pno.

63



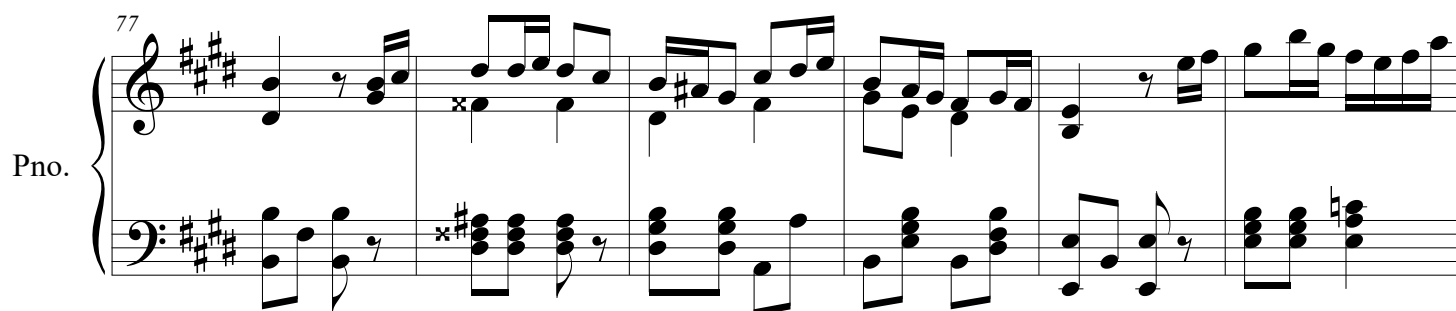
Pno.

70



Pno.

77



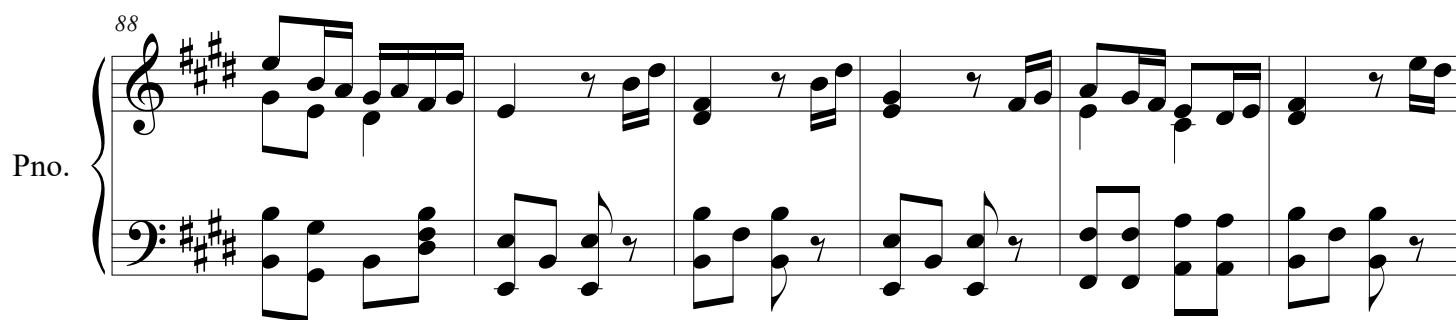
Pno.

83



Pno.

88



Pno.

94

Pno.

100

Pno.

106

Pno.

112

Pno.

118

D.S. al Fine

Fine