



**DANZAS Y GÉNEROS MUSICALES
DE SALÓN EN CUENCA 1870 - 1930
ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO**

Juanet Alvarado D.







**DANZAS Y GÉNEROS MUSICALES
DE SALÓN EN CUENCA 1870 - 1930
ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO**



**DANZAS Y GÉNEROS MUSICALES
DE SALÓN EN CUENCA 1870 - 1930
ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO**

Jaime Alvarado D.

cuenca
ALCALDÍA

DIRECCIÓN MUNICIPAL
DE CULTURA, EDUCACIÓN
Y DEPORTES



**FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA**

UNIVERSIDAD DE CUENCA

*Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca:
1870 - 1930. Entre lo sagrado y lo profano*

© JANNET ALVARADO D., 2017

© UNIVERSIDAD DE CUENCA, 2017

© GAD MUNICIPAL DEL CANTÓN CUENCA, 2017

Marcelo Cabrera Palacios
ALCALDE DE CUENCA

Francisco Abril Piedra
DIRECTOR MUNICIPAL DE CULTURA, EDUCACIÓN Y DEPORTES

Corrección de textos: Marcia Peña A.
Diseño y diagramación: Andrés Navarrete G.
Edición: Silvia Ortiz Guerra

CD:
Piano: Jannet Alvarado
Canto: Juan Carlos Cerna (tenor)
Grabación pianística: Jannet Alvarado
Mezcla y masterización: Fernando Jumbo - Wilmer Jumbo
JUMBOX, Audio producciones, teléfono: 0985038778
Cuenca - Ecuador, 2017

ISBN: 978-9978-14-374-2

Impresión: Editorial Don Bosco - Centro Gráfico Salesiano
Cuenca-Ecuador, diciembre, 2017

Cuenca merece que se estudie su cultura en todas sus manifestaciones de manera formal y especializada. El libro *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*, de Jannet Alvarado, nos permite constatar la existencia de partituras y de una música que formaba parte del desenvolvimiento de los grupos sociales privilegiados y de los periféricos que disfrutaban de un arte sonoro y dancístico tanto en el salón, con pianistas y cantantes, como en las calles, con bandas privadas, militares o pertenecientes a gremios.

A través de esta y otras investigaciones musicológicas de Alvarado, se ha iniciado el conocimiento de nuestra herencia musical desde el siglo XIX, ignorada no solo en su interpretación sino en sus contextos y vínculos con la colectividad, la religión, la política y las prácticas de baile que animaban el conjunto de la vida social y familiar. El disco anexo de doce obras inéditas para piano y para piano y canto ejecutadas por Jannet Alvarado e interpretadas por el tenor Juan Carlos Cerna conforman una muestra importante y desconocida del repertorio cuencano dispuesto a ingresar en el catálogo nacional y universal.

Festegramos esta publicación y con ella ponemos en valor la cultura musical de nuestra ciudad y su trascendencia, uno de los propósitos de esta administración municipal.

Marcelo Cabrera Palacios
Alcalde de Cuenca

ÍNDICE

Presentación de Esteban Torres Díaz, **13**
La música de salón cuencana, prólogo de Mario Godoy Aguirre, **15**
Introducción, **19**

CAPÍTULO I: MÚSICA RELIGIOSA Y MÚSICA PROFANA EN CUENCA, **21**

La ciudad y su entorno sociocultural, **21**
Músicos, artistas y artesanos: entre lo sacro y lo profano, **23**
Música y bailes de salón, **27**
Músicos y obras de salón protagonistas de la cultura cuencana, **29**
Obras, significados y funciones, **34**
 Danza para canto y piano *Los ojos de Lidia*, de Ascencio de Pauta, 1872 (*track 1*), **35**
 Vals para canto y piano *Ensueños de amor*, Op. 5, de José Miguel Rodríguez, 1893, **40**
 Yaraví para piano solo *El llanto de Cora*, de Ascencio de Pauta, Lima, c. 1890 (*track 2*), **42**
 Polka de salón, de Ascencio de Pauta, Washington, c. 1871, **45**
 Bolero español *Del Rímac al Tomebamba*, Op. 53, de Ascencio de Pauta, c. 1890, **46**
 Pasodoble para piano a cuatro manos *El siglo XX*, de Alberto Rodríguez, 1900, **48**
 Pasodoble *Nueve de Julio*, de Salvador Sánchez, 1925, **49**
 One Step Renovarse o morir, de Víctor Sarmiento, 1922, **50**
 Tango *Angustia*, de María del Carmen Verdesoto, c. 1925, **51**
 Mazurca *Recuerdos y lágrimas*, de Francisco de Vélez, c. 1915, **54**
 Danza india, de Rafael Sojos, c. 1936, **55**
 Galopa brillante *Notas veloces*, de Amadeo Pauta, c. 1926, **56**
 Vals *Las nupcias del poeta*, de José María Rodríguez, c. 1895, **57**
 Ópera de salón *Abdón Calderón*, de José Miguel Rodríguez, 1920, **58**
 Polka A gozar, de M. Ruilova, c. 1915, **60**
 One step Amor inquieto, Op. 65, de Aurelio Alvarado, c. 1925, **62**
 Pasillo para bailar, de Rafael Sojos, 1929 (*track 12*), **64**
 Vals *Sola* de Isabel Muñoz, c. 1902, **66**
Final con baile, **68**

CAPÍTULO II: REINTERPRETANDO LA MÚSICA DE SALÓN CUENCANA, **69**

Formatos instrumentales y vocales, **69**

Selección y breve análisis de obras reinterpretadas (CD), **78**

Mazurca para piano *Triste estoy*, de Estanislao Levoyer, 1907 (*track 3*), **78**

Pasodoble para piano *Marujita*, de Rafael Sojos, 1916 (*track 4*), **81**

Romanza para canto y piano *Pobre escolar*, de Santiago Costamagna, 1915 (*track 5*), **83**

Bolero español *María*, Op. 54 para piano, de Ascencio de Pauta, 1880 (*track 6*), **87**

Mazurca para piano *Los rayos de luz*, de José María Rodríguez, c. 1905 (*track 7*), **89**

Tango para canto y piano *Pena mía*, Op. 43, de Aurelio Alvarado, c. 1935 (*track 8*), **91**

Canción criolla para canto y piano *Te vas adiós*, de Amadeo Pauta, 1920 (*track 9*), **95**

Yaraví para canto y piano *Adiós a Cuenca*, de Amadeo Pauta, 1925 (*track 10*), **99**

Pasillo para piano *Panchita*, de Carlos Efraín Arias, 1938 (*track 11*), **101**

CAPÍTULO III: Transcripción de partituras en base al estudio crítico de obras ilegibles, **105**

Triste estoy, mazurca para piano de Estanislao Levoyer, **106**

Pobre escolar, romanza para canto y piano de monseñor Santiago Costamagna, **107**

Los rayos de luz, mazurca para piano de José María Rodríguez, **112**

Adiós a Cuenca, yaraví para canto y piano de Amadeo Pauta, **115**

Panchita, pasillo para piano de Efraín Arias, **116**

Conclusión, **118**

Bibliografía, **120**

Biografía de la autora, **123**

Lista de obras registradas en el CD, **125**

*A la memoria de
Esther Delgado, mi madre.*

Los pueblos están hechos de música

Desde siempre la música ha sido un medio de expresión de los pueblos, un lenguaje que comunica mediante percepciones que cada ser interpreta, estructura y disfruta.

No se puede comprender este mundo sin música, sin sonidos, sin ese espacio de admiración, reflexión, complacencia y regocijo en el que nos envuelven la música y sus interminables formas de expresión, relativas a cada pueblo.

Jannet Alvarado, docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, insaciable investigadora y profesional de la música, nos presenta una parte importante de esta historia: una historia que se desarrolla allá por los años 1870-1930, en una Cuenca lejana pero íntima, siempre articulada en el arte y, por supuesto, en la música de sa-

lón que llegó desde el viejo continente y que no tardó en mezclar sus notas con las propias de acá, generando un estilo nuevo que aporta significativamente a la evolución de la misma.

Alvarado nos entrega, con esta investigación, un documento valioso que fue rescatado del olvido, y puesto en escena para nuevamente escuchar los sonidos que dieron, en muchos de los casos, las razones para llamar a esta Cuenca, la «ciudad de las fuentes y de las flores», entendiéndose entre las fuentes a todos los intérpretes, creadores, artistas, poetas y músicos que con su trabajo llenaron los salones de poesía sonora, y dieron la pauta y la siembra para que este pueblo sea considerado una Atenas, patrimonio mundial que se mece entre el arrullo de los ríos.

Esteban Torres Díaz
Decano Facultad de Artes
Universidad de Cuenca



LA MÚSICA

La música de salón cuencana

Luego de que el continente Iberoamericano se liberó del colonialismo, se iniciaron los nuevos Estados nacionales. Francia era sinónimo de civilización, era el gran paradigma, «Alpha y Omega de sus ambiciones». Como parte fundamental de la formación femenina en el siglo XIX, la burguesía criolla incluía el aprendizaje del piano.

«El salón es el más importante de los espacios musicales latinoamericanos en el siglo XIX» (Miranda y Tello, 2011, p. 88). La música de salón fue la música que consumió la clase burguesa en el seno familiar y en los salones de baile de las casas decimonónicas, donde prevalecieron los repertorios para piano: nocturnos, barcarolas, polkas, paráfrasis sobre temas de ópera, mazurcas de Chopin, *Impromptus* de Schubert, aires nacionales, valeses, pasillos, etcétera, piezas que expresaban un estado de ánimo propio de la estética romántica. Según Ricardo Miranda, dentro de la música de salón es posible distinguir tres apartados fundamentales: «música de baile, música de salón propiamente dicha y la música de tertulia o de concierto» (Miranda y Tello, 2011, p. 89). En este espacio socioartístico de convivencia, la mujer pianista jugó un

papel protagónico. En este nuevo libro, Jannet Alvarado ilustra y recrea esa época olvidada e incluye obras de las compositoras cuencanas: María del Carmen Verdesoto e Isabel María Muñoz.

El diplomático Friedrich Hassaurek, quien vivió en Ecuador, entre 1861 y 1865, escribió:

A pesar de la dificultad de transporte, en Quito existen alrededor de cien pianos, muy mal afinados por cierto; pero las mujeres que tocan bien el piano son pocas. La guitarra y el arpa son los deleites favoritos, especialmente en las clases medias y bajas; pero las mujeres que tocan estos instrumentos apenas pueden sacar una nota. Por esta razón, cuando se les pide que toquen canciones, su repertorio es muy escaso. Lo que es peor, ellas cantan por la nariz, especialmente cuando entonan sus melodías autóctonas (Hassaurek, 1997, pp. 197-198).

Hacia 1886, en los *salones de baile* de Quito, al son del piano se bailaba «vales, danzas, lanceros, polkas, pasillos y cuadrillas». Algunos de estos repertorios eran obras de jóvenes compositores quiteños, que habían estudiado en el Conservatorio fundado por García Moreno. En Cuenca, gracias al nuevo libro e investigaciones de Jannet Alvarado, nos acercamos a los «músicos y obras de salón protagonistas de la cultura

cuencana». Ahora conocemos *nuevas* composiciones musicales de los maestros José María Rodríguez, Ascencio de Pauta, Amadeo Pauta, José Miguel Rodríguez, Alberto Rodríguez, Salvador Sánchez, Víctor Sarmiento, Francisco de Vélez, Rafael Sojos Jaramillo, M. Ruilova, Aurelio Alvarado, Carlos Efraín Arias, Estanislao Levoyer, y las mencionadas compositoras, María del Carmen Verdesoto e Isabel María Muñoz. Debo destacar que algunas de las obras compuestas por José María Rodríguez fueron publicadas en Lima y en Washington D.C. Esta interesantísima recopilación de partituras se complementa con información sociocultural y, principalmente, con el análisis musicológico y un disco compacto que incluye la «reinterpretación de la música de salón cuencana» a cargo de la maestra Jannet Alvarado en el piano, y la voz del tenor Juan Carlos Cerna. Mazurcas, habaneras, romanzas, vales, pasillos, yaravies, ahora pintan el paisaje sonoro de Cuenca.

Indagar sobre nuestro pasado musical contribuye al conocimiento de nuestra historia y ayuda a comprender los procesos culturales y las *sonoridades compartidas* con otros pueblos de Latinoamérica.

La historia musical de los siglos XIX al XX, y los vertiginosos cambios técnicos y estéticos se entienden con el acercamiento al conocimiento de varias corrientes de pensamiento, movimientos, estilos, categorías, construcciones sociales interdependientes, y a veces de convivencia simultánea, como son la modernidad y la posmodernidad. Los cambios sociales tienen un poderoso impacto en nuestras vidas. La música decimonónica ecuatoriana todavía no ha sido estudiada a plenitud, el libro *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano* es una obra pionera que ilumina y pone en relieve la música de salón de factura cuencana. Felicitaciones a la amiga, musicóloga y compositora Jannet Alvarado por este gran aporte a la cultura, al conocimiento de nuestro patrimonio y música regional.

Bibliografía:

Hassaurek, F. (1997). *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Quito: Abya Yala.
Miranda, R. y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores.

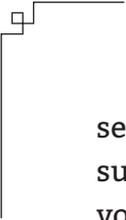
Mario Godoy Aguirre



*La otra música clama
por dejarse ver,
por hacerse danzar,
por vivir el tiempo.*
J. A. D.

INTRODUCCIÓN

En Cuenca, entre 1870 y 1930, se produjo un extenso repertorio de composiciones de géneros musicales y danzas llamadas *de salón* porque se interpretaban y bailaban en espacios pequeños y exclusivos, estas obras fueron escritas por artistas que trabajaban tanto para la Iglesia como para el Gremio Municipal de Músicos así como por algunas mujeres de sociedad. Los géneros de salón fueron heredados de danzas europeas del preclasicismo y del romanticismo, con la particularidad de que en Cuenca



se mezclaron con elementos culturales tradicionales, dando como resultado una variada producción de partituras ahora olvidadas en archivos de la urbe y del país, que cumplían diferentes funciones sociales.

El objetivo de esta investigación es recuperar parte de dichas obras escritas, analizarlas técnica, estética y musicológicamente para que se integren a la reconstrucción de una memoria de Cuenca, a través del estudio crítico de sus géneros musicales y dancísticos, así como de la interpretación, reinterpretación, difusión de obras escritas y registradas en audio (CD anexo) y de la reincorporación a la memoria cultural de personajes, artistas, receptores e instrumentos de ese período.

Lo sagrado y lo profano son categorías que también se han revisado en este libro, puesto que la composición musical en esa etapa estaba dedicada a alabar a Dios y a ensalzar lo cotidiano.

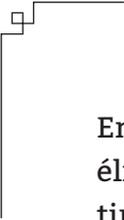
Es importante advertir que las diversas formas de escritura de nombres de autores, títulos de obras, dedicatorias y frases registradas en las partituras, pueden obedecer a un no siempre minucioso y cambiante uso del idioma, que forma parte de las prácticas de escritura de la época de estudio.

LA CIUDAD Y SU ENTORNO SOCIOCULTURAL

CAPÍTULO I

MÚSICA RELIGIOSA Y MÚSICA PROFANA EN CUENCA

En 1867, con la fundación de la Universidad de Cuenca (denominada inicialmente Corporación Universitaria del Azuay), se formaliza la educación superior. La cultura florece en la ciudad, mientras la Iglesia determina comportamientos y roles de los miembros de la comunidad. En la década del setenta se inicia la construcción de grandes casonas con capiteles y columnas de estilo europeo, iluminadas en la noche por candiles y faroles. Los grupos sociales de mayor capacidad económica ocupaban esta área, mientras que los indígenas habitaban en los barrios periféricos en condiciones humildes y estaban destinados a laborar para la clase adinerada en una relación de subalternidad, de modo que la estructura social estaba basada en las «economías campesinas» (Palomeque, 1990, p. 69).



Entre las actividades que realizaban los indígenas en beneficio de las élites sociales estaba la transportación, desde la Costa, de muebles, vestimentas, pianos y más productos suntuarios que se traían desde Europa para aprovisionar sus viviendas. Estos dos sectores, a pesar de sus diferencias, permanecían cercanos por vínculos de trabajo. Es oportuno citar la reflexión que Chambers (2006) hace sobre esta problemática de sometimiento, común en América Latina:

Las diferencias culturales, históricas y económicas, las cuestiones de poder, la subalternidad y la discriminación, aunque frecuentemente separadas en categorías y realidades distintas, son muy cercanas entre sí. Apenas hay que señalar que la proximidad evocada aquí raras veces se reconoce en términos políticos o económicos, pues los intereses que se benefician del mantenimiento de distancias son demasiado poderosos para permitirlo (p. 230)

En el marco de esta realidad socioeconómica se desarrollaban artes y oficios¹, cuyos creadores pertenecían en su mayoría a gremios, aunque de manera particular también se cultivaban en el seno de las familias pudientes con propósitos ornamentales como el caso de la música, la pintura o el tejido, que en buena parte eran aprendidos y practicados por las mujeres de la familia para ocupar su tiempo², rol asignado por la sociedad patriarcal reinante.

Pintura, escultura, literatura y música se trabajaban en dos direcciones opuestas, lo sacro que se asociaba a la Iglesia católica, sus sacramentos y ritos, y lo profano, vinculado al deleite y a la celebración de la vida ciudadana. En lo referente a la música, esta era vital en el acontecer diario; desde la misa hasta la fiesta patria, pasando por efemérides, conmemoraciones y festejos incluían el arte sonoro; es decir, en Cuenca, la práctica musical formaba parte tanto de la vida religiosa

1 Pintura, música, platería, carpintería, herrería, sastrería, zapatería, mueblería, barbería, entre otros.

2 Todavía se puede encontrar en algunas casas patrimoniales trabajos manuales de latón, papel, madera o tejidos de hilo que adornaban los espacios sociales y dormitorios de las residencias, como se observa en algunos objetos decorativos del que fue domicilio de María Astudillo (1906-2011), ahora casa-museo (2017) ubicado en la esquina de las calles Bolívar y Hermano Miguel (Cuenca, Ecuador).

como de la vida mundana. Es fundamental conocer y reconocer técnica y estéticamente la música y a sus protagonistas para hacer consideraciones sobre la dinámica de la ciudad del período en estudio. Compositores, letrados o no, intérpretes, destinatarios y receptores fueron y son parte de la forma de vida de la sociedad como lo sostiene Merriam (1964) en *La antropología de la música*, por lo que es preciso integrar a la historia oficial de Cuenca a músicos y obras con sus usos y funciones culturales ejercidas en la ciudad en las diferentes etapas de su desarrollo.

MÚSICOS, ARTISTAS Y ARTESANOS: ENTRE LO SACRADO Y LO PROFANO

En la segunda mitad del siglo XIX, en Ecuador, los artesanos estaban organizados en gremios. En Cuenca, la enseñanza de los oficios artesanales tenía lugar a través de un contrato entre instructor y representante del alumno (Arteaga, 2006). Los músicos también formaban parte de la entidad gremial, los maestros mayores y suplentes eran elegidos por las autoridades municipales. Dentro de estas listas se encontraban personajes como José Manuel Vega y José Manuel Bustos en 1832; Hermenegildo Parra y José Manuel Coronel en 1835; Martín Gárate (maestro mayor) en 1836; José Antonio Calle y José Manuel Banegas en 1843; Manuel Quito Morocho en 1844; Andrés Calle y José Nicolás Parra de 1838 a 1845; Felipe Salamea y Felis Ríos en 1845, Miguel Morocho y José Salamea en 1854.

Alrededor de 1870, en práctica de su oficio, un listado de maestros músicos estaba conformado por Vicente Cortázar, N. Gutiérrez, Juan Mosquera, Joaquín Moscoso, José Antonio Guillén, Miguel Morocho Torres, Anastasio Arias, José María Rodríguez, Luis Pauta, Amadeo Pauta, Manuel Antonio Calle, Simón Astudillo, N. Guamán, Apolinario

Yunga, Martín Chimbo, N. Morales, José Antonio Calle, José M. Fares, José María Calle, Andrés Calle, Francisco Gordillo, José Antonio Salamea, David Murillo, Juan León y Pío Astudillo (tomado del *Archivo Histórico Municipal* de Cuenca).

Mientras por un lado los maestros mayores y suplentes trabajaban en la ciudad agrupados en sus gremios, por otro, algunos de ellos laboraban como maestros de capilla y sochantres nombrados por la Sala Capitular para cumplir específicamente actividades musicales religiosas. El maestro de capilla era un personaje de gran importancia en la iglesia, encargado de la organización de la orquesta y coros, a más de interpretar el órgano de tubos o el armonio, componer obras para celebrar los oficios divinos, cantar, preparar y enseñar a los coristas su quehacer; mientras que el sochantre dirigía el coro y cantaba, entre otras tareas. Al respecto, en la Catedral de Cuenca se han encontrado algunos datos que confirman cargos de músicos como en la nómina del coro de la Catedral de 1858, encabezada por Miguel Espinoza como maestro de capilla y Manuel Pauta como sochantre. En 1862 el cargo de sochantre correspondió a Miguel Espinoza; en 1865, 1867, 1869, 1870 fue maestro de capilla Miguel Morocho; en la nómina de músicos de 1876 consta como maestro de capilla Miguel Morocho, como sochantre 1 está José María Rodríguez; tiple, Luis Pauta; sochantre 2, David Murillo; tiple, Amadeo Pauta; en 1887 José María Rodríguez ocupó el cargo de maestro de capilla.

Estos personajes, a más de crear música para la Iglesia, componían la llamada *música de salón* (Alvarado, 2010) en la época republicana ecuatoriana, creada para ser interpretada con pocos instrumentos ante un auditorio íntimo y hedonista. Esta música se consolidó en el romanticismo europeo con un estilo particular cuyas características filosóficas, al decir de Hegel (2007), de arte inefable, subjetivo y difícil de conceptualizar, compartía particularidades sonoras expresivas desarrolladas técnicamente con efectos como el *rubato* o dilatación

del *tempo* de la frase musical, para denotar mayor libertad rítmica en un marco melódico armónico tonal funcional³. El timbre del piano se distinguía en los salones en medio de instrumentos de cuerda y viento para acompañar acontecimientos artísticos y sociales de grupos privilegiados propios de la sociedad burguesa del romanticismo. Este movimiento llegó a América en momentos de ideales libertarios y republicanos difundiendo su música con sus correspondientes géneros rítmicos para escuchar y para bailar inclusive en medio de conflictos, combates y guerras como en el caso del memorable encuentro de 1822 entre Bolívar y San Martín en Guayaquil, ocasión en la cual Bolívar ofreció un baile en homenaje a San Martín con la participación de la sociedad guayaquileña (Sans, 2011).

Partituras encontradas por quien suscribe este libro, en archivos familiares privados, de instituciones culturales, en conventos e iglesias de la ciudad, en la biblioteca del Ministerio de Cultura, en el Conservatorio José María Rodríguez e inclusive en la Biblioteca Municipal de Guayaquil, entre otros repositorios, testimonian por una parte la existencia de una música de salón republicana con características propias del lugar (Cuenca) en conjugación con el estilo europeo del romanticismo y, por otra, de música piadosa dedicada a Dios, a la Virgen y a la Iglesia católica, de estructuras periódicas claras y sencillas, de fraseo regular pertenecientes al clasicismo y al romanticismo occidental, escrita para diversos formatos instrumentales: órgano, piano solo, armonio solo, voz con acompañamiento, coro y orquesta, orquesta y banda. El repertorio manuscrito e impreso está compuesto para celebrar eventos de naturaleza religiosa, social, literaria, festiva, patriótica y política por parte de varios de los músicos aludidos en párrafos anteriores, así como por compositores y compositoras particulares, en buena parte aficionados, que han quedado en el anonimato.

³ La tonalidad distingue a una tónica o fundamental de las notas de la escala musical diatónica europea, como centro de movimiento de todo acorde y melodía a la cual siempre se vuelve definiendo estructuras formales en la obra musical.



Es motivo de análisis el modo de vida en aparente confrontación entre lo religioso y lo profano que experimentaban los músicos al compartir sus actividades en los dos ámbitos a la vez⁴; por un lado sacralizaban la música para ser utilizada en el culto a la divinidad, y por otro le otorgaban carácter profano para ensalzar el mundo terreno; en Cuenca el ejercicio artístico-religioso al servicio del Dios todopoderoso católico era lo primordial, lo que daba sentido a la vida; probablemente porque la manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente al mundo, como sostiene Eliade (2014, p. 22). Partituras manuscritas de ambas naturalezas se han encontrado una junta a la otra en las estanterías de las bibliotecas y archivos de las iglesias y conventos cuencanos. Sin embargo, no se podría hablar de una profanación al espacio y a la música religiosa, sino de una relación dialógica entre el espacio sacro y el profano de los músicos; es decir, se producía una secularización de la música y su bifuncionalidad, por ser este comportamiento «una forma de remoción que deja intactas las fuerzas, limitándose a desplazarlas de un lugar a otro» (Agamben, 2015, p. 102); así, queda intacta «la trascendencia de Dios como paradigma del poder soberano» (Agamben, 2015, p. 102). No se trata de una profanación porque esta implicaría una neutralización al Dios supremo, situación impensable en el acontecer ético del músico y del pueblo.

4 «... La revelación de un espacio sagrado permite obtener un "punto fijo", orientarse en la homogeneidad caótica, "fundar el mundo y vivir realmente". Por el contrario, la experiencia profana mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio único: aparece y desaparece según las necesidades cotidianas» (Eliade, 2014, pp. 22-23).

MÚSICA Y BAILES DE SALÓN

Al hacer consideraciones sobre la música de salón, esta puede traer implícita la danza con sus patrones coreográficos, o el baile con sus desplazamientos corporales libres, es decir, el acompañamiento musical al movimiento, a la performatividad del cuerpo; pero también puede hacer referencia a la música escrita principalmente para piano o conjunto instrumental de cámara (para un corto auditorio), o presentarse como música instrumental o pianística con canto; cualquiera de estos formatos pueden incluirse en la música llamada de *salón*, cuya procedencia histórica viene de las danzas cortesanas europeas de la *suite* preclásica como el minueto, gavota, zarabanda, pavana, entre otras, así como de la contradanza, el vals, la polka o la cuadrilla del siglo XIX. Hay que añadir que, hasta la fecha, en Europa se mantienen escuelas de formación en estas danzas para conservar tradiciones e identidades. Cabe notar también que estas danzas requerían un instructor que enseñara los movimientos y pasos específicos de cada una, al respecto es célebre el tratado del francés Pierre Rameau, *El maestro de danza*, publicado en París en 1725, que servía de guía a los bailarines de los diferentes países europeos. En Latinoamérica se desarrollaron muchas de ellas con un elegante criollismo. Miranda y Tello (2011), en *La música en Latinoamérica* reseñan la existencia y desenvolvimiento de música y bailes de salón en los diferentes países, sin que haya mayores comentarios sobre su existencia y expansión en Ecuador. Sin embargo, el repertorio que, poco a poco, se va reflejando en investigaciones actuales, como esta, es abundante y contundente, lo que ratifica la subsistencia de un movimiento cultural desconocido, ausente de la memoria de músicos, bailarines, historiadores del conjunto de la sociedad cuencana y ecuatoriana.

Se puede plantear una clasificación, con diferentes influencias, de tres momentos de la música de salón en Cuenca: un primer momento correspondería a la práctica y creación de géneros de salón como producto de su entrada a «América por la misma vía del salón» (Santana de Kiguel, 2007) heredada e impuesta por europeos —principalmente de España, Portugal y Francia—, quienes subordinaban los valores culturales sonoros de los pueblos colonizados de América. Vals, polka, marcha, bolero español, aragonesa, cuadrilla, barcarola, mazurca, pasodoble, flamenco, rondeña, entre otros, han sido escritos por cuencanos. En un segundo momento, a inicios del siglo XX, esta música se relacionó con géneros no solo de procedencia ibérica y centroeuropea, sino también de América del Norte como el *one step*, el vals Boston o el *foxtrot*, bailes germinados en Estados Unidos en las dos primeras décadas del siglo XX, luego recogidos por la música de *jazz*. La influencia también vino desde el resto del continente con el tango, la habanera, la galopa o el bolero caribeño. Se puede identificar un tercer momento en el que florecen los géneros y danzas ecuatorianas tradicionales de salón como el yaraví o el pasillo elegante, sin que todavía germinaran en su plenitud el albazo, el aire típico o la tonada (tercera década del siglo XX). Las composiciones musicales y de baile, producto de esta clasificación, estaban estructuradas sobre una armonía tonal y formatos cortos bipartitos o tripartitos conforme a la estilística del romanticismo occidental. En el tercer momento se estableció, en algunas obras, un vínculo entre la tonalidad y la modalidad pentafónica relacionada con escalas indígenas (del país), lo que permitió reafirmar el estilo conocido como *nacionalista*⁵ en el imaginario sonoro ecuatoriano.

5 La denominación de música nacionalista en Ecuador se aplica a diferentes tipos de obras, una se asigna a la música académica que se aprendió y aprende en instituciones escolásticas con influencia de la técnica musical occidental tonal fusionada con ritmos, melodías o armonías tradicionales o indígenas (tuvo su apogeo a inicios del siglo XX), dando como resultado piezas de dimensiones grandes como sinfonías, poemas sinfónicos y sonatas, entre otras, o de dimensiones cortas como el pasillo, sanjuanito, albazo o yaraví, géneros identificados como música nacional. Otra es la concedida a los géneros tradicionales que se han popularizado a lo largo del siglo XX hasta desembocar en la *tecnocumbia* o *tecnochicha*, procedimientos que alteran electrónicamente ritmos y timbres de la música original, cumpliendo objetivos comerciales.

MÚSICOS Y OBRAS DE SALÓN PROTAGONISTAS DE LA CULTURA CUENCANA

Uno de los maestros músicos que desempeñó un papel trascendente en el acontecer cultural de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera del XX fue José María Rodríguez, quien descollaba en la ciudad tanto en el ámbito religioso como en el secular, en el público como en el privado, pues se desempeñaba como maestro de capilla de varias iglesias, director de bandas y coros de algunos establecimientos educativos, compositor de obras religiosas y de salón, profesor de piano de las señoritas hijas de las familias adineradas. Gozaba del cariño y respeto de políticos, escritores y núcleos sociales acomodados (Alvarado, 2016). Un ejemplo de su labor en el siglo XIX, lo encontramos en la siguiente cita que refiere la intervención artística de su grupo coral en una velada de entrega de premios literarios interpretando música de salón.

Velada literaria

Muy concurrida fue la que con motivo de la solemne distribución de premios, tuvo lugar en el Colegio Seminario de esta diócesis, al clausurarse el año escolar de 1890 á 1891. La función se inició con una brillante obertura musical cantada á toda orquesta por el coro de alumnos dirigido por el inteligente profesor, Sr. D. José María Rodríguez, cuya decisión a favor del Seminario, más de una vez hemos tenido ocasión de recomendar con entusiasmo. Inmediatamente después del discurso de introducción de un joven seminarista, se procedió á la proclamación del aprovechamiento y conducta de los alumnos, la que fue amenizada con poesías originales y escogidas piezas de música, como consta en el programa que á continuación publicamos [...] La velada literaria á que aludimos, terminó con la representación de un drama español intitulado: “Martirio y expiación, ó el Nerón de Inglaterra”, drama histórico, original de D. Antonio Nevellas, y

estrenado con éxito brillante en el teatro del Centro Católico de Granollers, en 1887 [...].

Solemne distribución de premios

En el Seminario Conciliar de Cuenca

Obertura.....Sueños de Gloria. Coro (Música de J. Gungt)
Discurso de introducción... del seminarista Sr. Isaac Ulloa
Proclamación del aprovechamiento de los alumnos de Gramática y Filosofía
La Gloria..... Poesía del Sr. Arsenio Ullauari
La ausencia..... Duetino de Fabio Campana
Proclamación del aprovechamiento de los alumnos de Facultad Mayor
El Porvenir..... Poesía del alumno Rosendo López
Las olas del Danubio..... Coro (Música de J. Juanvici)
Los encantos del colegio..... Poesía del alumno Rafael Aguilar
Proclamación de la conducta de los alumnos de Gramática y Filosofía
Esperanzas..... Poesía del Sr. David Arce
Los lamentos de un artista..... Coro. (Música del Sr. José María Rodríguez)
Ciencia y Fe..... Poesía del Sr. Benigno Palacios
Proclamación de la conducta de los alumnos de Facultad Mayor
Mi último romance á María... Poesía del seminarista Sr. Nicanor Aguilar
Las vacaciones..... Coro (Música de A. Vanalcazar).

Nota aparecida en la *Revista Científica y Literaria*, Universidad de Cuenca, 1891, pp. 93-95.

La transcripción de esta nota revela algunas peculiaridades de las veladas artístico-literarias cuencanas en las que la participación musical era indispensable, iniciaba los programas y se intercalaba con discursos, poesía e inclusive con obras escénicas. Cabe destacar que el estilo poético estaba ceñido por un lenguaje conservador lleno de metáforas y rimas argumentadas con temáticas lugareñas, bucólicas, marianas o de referencias grecolatinas. Las obras sonoras que se ejecutaban eran las pertenecientes al canon estético de la música popular del romanticismo europeo, así como de la producción cuencana del mismo estilo, este es el caso de *Los lamentos de un artista*, cuadrilla de José María Rodríguez que consta en el programa evocado. A propósito de la cuadrilla, es una forma musical de origen francés en compás de 2/4, difundida en el siglo XIX en Latinoamérica e interpretada con las peculiaridades de cada región sin perder su condición de danza; en países como Chile y Paraguay se mantiene como danza tradicional hasta el presente siglo; mientras que en Cuenca y, en general, en el Ecuador, ha sido olvidada.



Cuadrilla "Los Lamentos de un Artista" — Por José María Rodríguez.

The musical score is arranged in two systems, N.º 1 and N.º 2, each with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics such as *f*, *sf*, *mf*, and *pp*. There are also articulations like *pizzicato* and *brillante*. The piece ends with the instruction *D.C. al Fine*.

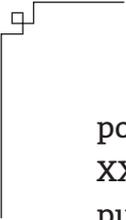
Fragmento de la cuadrilla para piano a cuatro manos *Los lamentos de un artista*, de José María Rodríguez. Archivo: herederos de Aurelio Alvarado.

Otro ejemplo importante de la participación de Rodríguez y otros compositores cercanos a él se dio en 1892, cuando Cuenca celebró el cuarto centenario del descubrimiento de América con un programa que inició en la Catedral y continuó en los salones de la Gobernación, en donde participaron Luis Pauta como compositor del *Himno a Solano*⁶, José María Rodríguez y Amadeo Pauta como intérpretes del *Gran Capricho La Chasse* para piano a cuatro manos y del dúo cantado *Tu recuerdo*; también se interpretó el concierto de piano y banda *Olas de plata* y el solo de barítono *La Chalet* cantado por J. M. Rodríguez. No se incluye en el programa la autoría de las obras (*Revista Científica y Literaria*. Universidad de Cuenca, 1892, pp. 288-289).

A más de constatar una presencia musical activa en Cuenca con motivo de celebraciones patrias y veladas literarias a fines del siglo XIX, se ha podido confirmar la existencia de un numeroso repertorio escrito para piano solo o para canto y piano, perteneciente a la llamada *música de salón* que incluye un conjunto de géneros para escuchar y bailar o solo para escuchar. Estos repertorios fueron escritos por autoras y autores cuencanos o por diestros copistas que transcribían lo que otros canturreaban, como ocurría en la segunda mitad del siglo XX, siendo habitual que esgriman el rótulo de «compositores» sin que repararen la compleja preparación formal que conlleva ese título.

Es usual encontrar en las páginas, portadas y contraportadas de las composiciones escritas los mensajes de cortesía, dedicatorias, imágenes, textos publicitarios y más elementos gráficos que revelan la enorme importancia que tuvo la música, su interpretación y la performatividad del movimiento corporal implícitos en los géneros bailables que actuaron como reveladores de patrones de comportamiento (Derrida, 1998) en la realidad cultural cuencana del período de estudio. Se debe señalar que algunas obras eran publicadas a través de litografías locales como las elaboradas por la familia Sarmiento —en particular

⁶ El título se refiere a fray Vicente Solano.



por Alberto y Abraham Sarmiento— hasta la cuarta década del siglo XX. También se han encontrado partituras de músicos cuencanos publicadas en Estados Unidos, Perú, Italia y Alemania como es el caso de algunas obras de Amadeo Pauta y Ascencio de Pauta.

OBRAS, SIGNIFICADOS Y FUNCIONES

Una preocupación y discusión de la musicología desde el siglo XX ha sido la de tratar de explicar el hecho musical a partir de su posible significado y las emociones que trasmite (Meyer, 2001; Cooke, 2001; Seeger, 1960). En estos intentos, se ha comparado el lenguaje hablado con el musical tomando en cuenta el punto de vista de coincidencias estructurales de la oración gramatical; este razonamiento ha desarrollado conceptos de *forma* que justifican la composición tonal occidental sin que esos estudios hayan arrojado resultados claros sobre asignar significados al arte sonoro. Saussure y Peirce han influido notablemente para establecer relaciones entre signo, objeto e interpretante en la música, las que pueden provocar una cadena de interpretantes de un mismo objeto, obteniendo como resultado de esa comunicación una multitud de significados de una misma obra musical. Autores como Kofi Agawu (2012) prefieren hablar de «eventos ordenados de manera coherente que pueden, a su vez, operar en un ámbito mayor que el de una oración» (p. 23). En el caso de este estudio se recurrirá a varias nociones semióticas haciendo mayor énfasis en la perspectiva de Agawu, ya que la música de cualquier cultura y estilo está más allá del estudio de sus estructuras como generadoras de significado; además, se recurrirá a análisis de aspectos musicológicos y técnico-musicales para evidenciar características históricas, de aproximación a realidades sociales y políticas. Se incluye el análisis de componentes formales de una muestra de obras, así como de sus contextos extramusicales y culturales

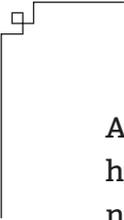
como imágenes y mensajes escritos en las partituras que conllevan señales de comportamientos sociales (Nattiez, 1964). En cualquier caso, a continuación se revisará obra por obra de una pequeña selección de música de salón cuencana escrita entre las tres últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del siglo XX, cada una de las piezas exhibe elementos musicológicos únicos, importantes para la reconstrucción de la historia de la ciudad.

**Danza para canto y piano *Los ojos de Lidia*,
de Ascencio de Pauta, 1872 (track 1)**

Ascencio de Pauta (siglo XIX-c. 1918) tenía gran apego por la música clásica occidental, fue director de la Banda de Artillería en Guayaquil, mucho tiempo permaneció en la capital del Perú donde murió. Entre sus obras están el bolero español *María*, la sinfonía *La zona tórrida* (para piano a cuatro manos), marchas fúnebres, himnos sacros, misas, entre otros géneros religiosos y música de salón; curiosamente compuso un himno nacional cubano del cual no se conoce su oficialización. Algunas de sus obras fueron impresas en Alemania por orden del presidente García Moreno.

Los ojos de Lidia es una danza para canto y piano en ritmo de habanera⁷ dedicada a doña Brígida Corpacho de Evia, escrita en compás 2/4. Al ser publicada en 1872 en Hamburgo, constituye la obra más antigua de esta muestra.

⁷ Danza de origen controversial, aunque mayormente atribuida a La Habana, resultado del mestizaje entre géneros musicales españoles, americanos y cubanos del siglo XIX. Es importante notar que este ritmo está presente en muchos géneros mestizos ecuatorianos y latinoamericanos con otros nombres y variadas interpretaciones, en el caso de los ecuatorianos están el amorfino, el moño y la misma habanera. En Latinoamérica encontramos este ritmo en el tango, la milonga, en algunos tipos de contradanza, entre otros.



Ascencio de Pauta, como muchos de los compositores de esta época, hacía énfasis en la tesitura aguda del canto de sus obras, esta habanera no es la excepción, por lo que se requiere de preferencia una voz con formación académica para interpretarla.

Estructura: Introducción – A – B – cadencia final. Está en la tonalidad de *mi* bemol mayor.

El texto narra curiosamente una escena de petición amorosa en verso, con influencia de un dialecto afroamericano:

Pobe negrito José,
tabaja noche y ría,
necesita una mujé
pala hacele compañía

Danza
Los Ojos de Lidia.
Dedicada a la Sen^a
D^a Brigida Corpancho de Evia.
Por el Profesor
Ascencio Pauta.

Propiedad del Autor.

Lima, Nbre. 20 de 1872.

Impreso por Aug. Craun, Hamburgo.

En esta y en las siguientes páginas: partitura de *Los ojos de Lidia*, de Ascencio de Pauta, 1872.

Archivo: Conservatorio José María Rodríguez, Cuenca.

LOS OJOS DE LIDIA.

DANZA.

Pa - be ne - gri - to Jo - sé, ta - ba - ja no - chey - ría, Ne ce -

si - tau - na mu - je pa - la ha ce - le com - pa - ñía.

Oye Fan - ci - ca, O - ye Fan - ci - ca yo veo quera

vi - ra que tu vi - ra a - - - ma - ga para do -

- né, con su ri - néo con su ri -

néo pue - des - ro - jar - te en su ca - - - sa.

Si tu quisieras re mi arma,
 Ra rueña soberana se,
 Me pondría con gran carma
 A tus piés ar anochece .

Que contento está er negrito
 Poque fancía lo quiere :
 Mañana memo artarcito
 Iremo ros dos a pié .

Y repué con ro negritos
 Que ra casa arregraran,
 Etarémos muy queritos,
 Ya no nos morestarán .

Pasarán ros rias, meses,
 Ros años tamen se irán,
 Ya nosotros, aun ferlices,
 Ras penas no rodearán .

**Vals para canto y piano *Ensueños de amor*, Op. 5,
de José Miguel Rodríguez, 1893**

El vals es una danza europea, probablemente de origen alemán, que se hizo muy popular en el romanticismo y se bailaba dando vueltas. Su tempo puede ser rápido o lento. En América está vigente con características interpretativas de cada región, es instrumental o cantada. Actualmente, en Cuenca, ya no se acostumbra su baile.

Este es un vals en 3/4 para canto y piano (aunque en la portada señala para piano), que José Miguel Rodríguez dedicó a su hermana. En Cuenca, en aquella época, las partituras se realizaban en litografía. Esta gráfica es una litografía de A. Sarmiento (probablemente Alberto), difundida a través del mimeógrafo de Luis Pauta.



Ensueños de amor
 VALZ POR
JOSE MIGUEL RODRIGUEZ.

1893.

Introducción

Crescendo *Diminuendo*

Con expresión

Cori mi heros mi a mor, que al fin se sueta a

Con alma

mi pa dios in-mor-osa por mi te a lo placor dulce de llamarte

1.ª vez

Do en tu compa ñe no hasta la... muerte llamarte en tu compañe has-

Fragmento del vals *Ensueños de amor* para piano, de José Miguel Rodríguez, 1893.

Archivo: Conservatorio José María Rodríguez, Cuenca.

**Yaraví para piano solo *El llanto de Cora*,
de Ascencio de Pauta, Lima, c. 1890 (track 2)**

Es importante apreciar que Ascencio de Pauta concede a su yaraví para piano solo *El llanto de Cora*, el calificativo de «canto nacional», incorporando tempranamente a la música de salón cuencana un género mestizo de raigambre indígena ecuatoriana, pentafónica mixta (modal-tonal). Está escrito en un compás de 3/4; el tempo es *allegretto* y está publicado en Lima. A lo largo del siglo XX el yaraví se escribió en compás de 6/8, en tempo lento con una segunda parte en ritmo de albazo, tiene un texto de argumento generalmente doloroso, elegíaco, de motivo amoroso o cotidiano para ser cantado; se ha escrito e interpretado en variadas fórmulas rítmicas a lo largo de su desarrollo, ha salido de esta manera del salón para ocupar otros escenarios.



EL LLANTO de CORA

Yaraví

Asencio de Pauta

MEMORIA DE ASCENCIO DE PAUTA

The image displays a musical score for a piece titled "EL LLANTO de CORA". The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system is marked "Yaraví" and "Asencio de Pauta". The second system is marked "MEMORIA DE ASCENCIO DE PAUTA". The score includes dynamic markings such as "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The first system has a repeat sign, and the second system has a repeat sign. The third system has a repeat sign. The score is written in a style that is characteristic of early 20th-century musical notation.

En esta y la siguiente página: partitura del yaraví *El llanto de Cora*, de Ascencio de Pauta.

Archivo de la autora

The image shows a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various dynamics such as *pp*, *p*, *ff*, and *f*, and performance instructions like *con dolcezza*. The piece concludes with a double bar line and the word *Fin.*

Polka de salón, de Ascencio de Pauta, Washington, c. 1871

Esta polka (danza popular europea del siglo XIX) lleva el calificativo de *salón*, corroborando la existencia de este baile en compás de 6/8. La pieza está dedicada a su amigo Ricardo Neumane, y fue publicada en Estados Unidos.

(II)
A MI AMIGO
Ricardo Neumane.

POLKA DE SALÓN
POR
ASENCIO PAUTA.

INTRODUCCION.
ANDANTE.

5

Fin.

©1871

Entered according to Act of Congress A. D. 1871 by Wm. Hall & Son in the Office of the Librarian of Congress at Washington.

Fragmento de la *Polka de salón*, de Ascencio de Pauta
Archivo de la autora.

**Bolero español *Del Rímac al Tomebamba*, Op. 53,
de Ascencio de Pauta, c. 1890**

Este bolero español permite realizar varias lecturas; la primera, evidencia que un género europeo como el bolero español (de similares características rítmicas marciales y elegantes que la polonesa en compás en 3/4) se mantenía en la palestra artística cuencana de finales del siglo XIX. La otra es que el autor fusiona en su imaginario dos espacios geográficos en los cuales ha vivido, el limeño y el cuencano, de ahí el título que hace referencia a los ríos que bañan dichos lugares, el Rímac que surca Lima y el Tomebamba que atraviesa Cuenca.



OP. 53

PROPIEDAD DEL AUTOR

DEL RIMAC AL TOMBAMBÁ

Op. 53
Ascencio de Pauta

Introducción

Piano

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is labeled 'Introducción' and 'Piano'. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff'.

Fragmento del bolero español *Del Rímac al Tombambá*, Op. 53,
de Ascencio de Pauta. Archivo de la autora.

Pasodoble para piano a cuatro manos *El siglo XX*, de Alberto Rodríguez, 1900

Con este pasodoble, género español en compás de 2/4 muy apetecido en Cuenca, el autor probablemente celebró el inicio del siglo XX en la ciudad. El formato de piano a cuatro manos para el cual está escrito era muy utilizado en las transcripciones de obras para orquesta en las prácticas de la música occidental, este es un reflejo de esa usanza, las voces orquestales se distribuían a lo largo de la extensión del piano.



Fragmento (piano I) del pasodoble *El siglo XX*, para piano a cuatro manos, de Alberto Rodríguez.

Archivo: Lucía Astudillo.

Pasodoble *Nueve de Julio*, de Salvador Sánchez, 1925

El pasodoble⁸ *Nueve de Julio*, Salvador Sánchez lo autografió a su amigo Luis Pauta. Fue dedicado al personal de jefes y oficiales del batallón General Córdova, es decir, su contenido es de orden político, patriótico. Se continuó escribiendo pasodobles durante todo el siglo XX en la ciudad, en menor medida en las dos últimas décadas. Su compás es de 2/4 y su tempo alegre.

Sánchez compartió su oficio musical con la fotografía, fue el cronista gráfico de la ciudad en el período de estudio de este trabajo. En las tres primeras décadas del siglo XX la fotografía experimentó un importante desarrollo en la ciudad con la aparición de algunos cultores notables, entre los que sobresale, por su audacia y vocación experimental, el nombre de Emmanuel Honorato Vázquez.



Portada del pasodoble *Nueve de Julio*, de Salvador Sánchez.

Archivo: Conservatorio José María Rodríguez, Cuenca.

⁸ El pasodoble como baile de salón se popularizó en España y estaba presente en escenas marciales, de tradición taurina así como en la zarzuela española. En América fue muy popular, de igual manera en Ecuador. En Cuenca se lo utilizaba en la segunda mitad del siglo XX para inaugurar bailes de cumpleaños y matrimonios.

***One step Renovarse o morir*, de Víctor Sarmiento, 1922**

Víctor Sarmiento ofrendó al Centro de Estudiantes de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad del Azuay (nombre anterior de la Universidad de Cuenca) el *one step Renovarse o morir*, escrito en compás binario de 2/4. El *one step* fue uno de los géneros de moda en la primera década del siglo XX. Se han encontrado muchas partituras cuencanas con este ritmo de baile estadounidense, lo que deja advertir que Cuenca se apropiaba de los géneros populares del momento y los hacía suyos a través de composiciones propias.



Portada del *One step Renovarse o morir*, de Víctor Sarmiento, 1922.

Archivo de la autora.

Tango *Angustia*, de María del Carmen Verdesoto, c. 1925

El tango para piano *Angustia*, de María del Carmen Verdesoto, está dedicado a Rafael Sojos, personaje principal del desarrollo musical cuencano, que ocupó el cargo de director del Conservatorio José María Rodríguez en 1940 y, luego, fue director del primer grupo sinfónico del mismo. La presencia de las mujeres en la actividad musical ha sido constante aunque no masiva en la composición e interpretación musical en la ciudad, cumpliendo más bien con una característica de ornamentación familiar y no profesional. Su participación estaba supeditada a la subalternidad de su rol en medio de una sociedad profundamente patriarcal.

Analizando la presencia de la mujer compositora se revela que a comienzos de siglo XX se rompe con el estereotipo del hombre como único creador musical, si bien es escasa u oculta la presencia femenina (Alvarado, 2016, p. 29).

La recuperación histórica de las mujeres músicas sirve para legitimar y fomentar el trabajo de las mujeres del presente y del futuro (Viñuela, L. Viñuela, E., 2008, p. 296).

El repertorio de tangos es amplio en Cuenca, se podría hablar de un tango cuencano de este período en ritmo de habanera, origen del tango. Ha sido un género muy apreciado en la ciudad y ha desarrollado sus propias características expresivas y literarias en comparación con los tangos argentinos que son los que influenciaron inicialmente en el medio. Su compás es de 2/4, aunque existen en 4/4.

Diano

7^o 1^o

Angustia

"Tango"

Al Sr. Rafael Sojos

Entusiasmante

Maria del Carmen

Venerato

Minica - Por

Portada y partitura manuscrita de *Angustia*, tango para piano de María del Carmen Verdesoto, c. 1925.
Archivo: Conservatorio José María Rodríguez, Cuenca.

Mazurca *Recuerdos y lágrimas*, de Francisco de Vélez, c. 1915

Este género es eminentemente europeo y tuvo mucha acogida al igual que el vals; lleva un compás de 3/4 como la mazurca. Francisco de Vélez es un compositor cuencano poco conocido, cuyas obras fueron recolectadas por Rafael Sojos y Luis Pauta.



Fragmento de la mazurca *Recuerdos y lágrimas*, de Francisco de Vélez, c. 1915.

Archivo: Conservatorio José María Rodríguez, Cuenca.

Danza india, de Rafael Sojos, c. 1936

Esta danza para piano en 2/4 corresponde a la música de salón que tiene un ingrediente identificado como prehispánico de danza indígena, caracterizada por el uso de escalas completas o fragmentadas de modos pentafónicos. Este uso técnico, entre otros, determinaba la condición nacionalista en la música académica ecuatoriana de comienzos del siglo XX. Sojos, a más de escribir para piano, lo hizo para orquesta y para banda, fue director de bandas de Cuenca y Riobamba. Coleccionaba en su biblioteca personal música de compositores ecuatorianos y extranjeros, tenía amistad con personajes de la cultura de la ciudad y del país, inclusive estuvo al servicio de Eloy Alfaro en sus luchas liberales; su formación intelectual le permitía comentar y criticar el devenir musical en Ecuador.



Fragmento de la *Danza india*, de Rafael Sojos, c. 1936.

Archivo del artista.

Galopa brillante *Notas veloces*, de Amadeo Pauta, c. 1926

La galopa también se cultivó en Cuenca, es un género alegre que se desarrolló sobre todo en Argentina y Paraguay. Esta galopa está escrita para piano y su interpretación precisa cierto virtuosismo. Amadeo Pauta fue discípulo de José María Rodríguez, formó un coro femenino en el templo de El Sagrario, acontecimiento nuevo, para un sitio donde el género masculino dominaba el queacer musical. Viajó a Guayaquil donde siguió su compromiso con la composición; muchas de sus obras fueron publicadas en Perú. Entre estas están la galopa *La bomba sirena*, el yaraví *El llanto de Cora*, el vals *Guillermina*, la habanera *Josefina* y los temas de inspiración religiosa: *Misa pastoral*, *Stabat Mater*, *Letanía solemne*, *Veni Esponsa Christi*.



Fragmento de *Notas veloces*, galopa brillante, de Amadeo Pauta, Guayaquil, c. 1926.

Archivo de la autora.

Vals *Las nupcias del poeta*, de José María Rodríguez, c. 1895

Este es un vals de concierto, es decir, un género que exhibe el virtuosismo del pianista, escrito por José María Rodríguez en homenaje al poeta Miguel Moreno en sus nupcias. Esta obra confirma la amistad de José María Rodríguez con los personajes de la poesía cuencana de finales del siglo XIX y comienzos del XX con quienes trabajaba conjuntamente para crear canciones líricas, religiosas y heroicas.



Vals *Las nupcias del poeta*, de José María Rodríguez, c. 1895.

Archivo de la autora.

Ópera de salón *Abdón Calderón*, de José Miguel Rodríguez, 1920

La ópera para cantantes-actores y piano *Abdón Calderón* tiene su correspondencia con la llamada ópera de salón europea, interpretada por cantantes líricos acompañados generalmente por el piano en la puesta en escena teatral-musical. Este género tuvo éxito en los salones de Alemania, Italia y España en el siglo XIX, paralelo al florecimiento de la ópera romántica italiana. El argumento de esta obra ensalza la participación del joven héroe cuencano Abdón Calderón Garaicoa (1804) quien murió en la Batalla del Pichincha (1822) para conseguir la independencia del Ecuador del dominio español. Simón Bolívar ascendió a Calderón póstumamente al grado de capitán. La valentía del «héroe niño», como se lo conoce, fue motivo de leyendas y mitos, temas perfectos para un libreto de ópera.

Se constata en la partitura la estructura de una ópera tonal del clasicismo con arias, diálogos y coros. No se conoce de su estreno.

Introducción *Abdón Calderón, ópera* *J. M. Rodríguez*
1920

The image shows a handwritten musical score for the introduction of the opera 'Abdón Calderón' by José Miguel Rodríguez, dated 1920. The score is written on six systems of staves. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand.

Fragmento de la ópera *Abdón Calderón*, de José Miguel Rodríguez, 1920.
Archivo: familia del músico Carlos Ortiz Cobos.

Polka A gozar, de M. Ruilova, c. 1915

La portada de esta obra da cuenta por sus imágenes, que efectivamente se bailaba la *polka* con su propia coreografía como se puede advertir en la performatividad del movimiento de la ilustración. M. Ruilova dedica su música «Al Excmo. Sr. Dr. Honorato Vásquez», cuencano que ocupó varios cargos diplomáticos dentro y fuera del país, teniendo un protagonismo crucial en la vida pública del Ecuador en las primeras décadas del siglo XX. Es decir, la música acompaña en este caso al momento político. Esta composición de Ruilova tiene la singularidad de tener un texto para cantar a más de ser interpretado en piano solo y acompañar a su vez al baile de la *polka*.



al - ma del ar - ti - sta so - la al - ma del ar - ti - sta con an - pe - li - ce pen - til con an - pe - til pen - til Al tra - til

ENTRADA

Portada y fragmento de *A gozar, polka* de M. Ruilova, c.1915.
Archivo: Conservatorio José María Rodríguez, Cuenca.

One step Amor inquieto, Op. 65, de Aurelio Alvarado, c. 1925

Esta es una de las tantas obras de Aurelio Alvarado que se destaca en los bailes de moda de los años veinte en Cuenca. Su producción musical es muy grande, comprendiendo composiciones de variedad de géneros entre los siglos XIX y XX. Por su aporte y todos sus méritos artísticos, el compositor merece un estudio posterior, he aquí algunas portadas de sus creaciones pertenecientes a la música de salón.



Portada de *Amor inquieto*, Op. 65, de Aurelio Alvarado.

Archivo: familia de Aurelio Alvarado.



Portada de algunas litografías de obras de Aurelio Alvarado.

Pasillo para bailar, de Rafael Sojos, 1929 (track 12)

El pasillo, sus personajes, historia y características musicológicas en Cuenca, ha sido estudiado y analizado por quien suscribe este trabajo en su tesis doctoral «Música y literatura en Cuenca. El pasillo, performatividad, identidad e historia. Siglos XX y XXI».

Esta composición de Rafael Sojos, a más de poder ser interpretada y escuchada en piano, invita a bailar un pasillo elegante de salón en tempo alegre, en compás de 3/4. La escritura de Sojos señala su conocimiento académico en el uso de la técnica pianística y de la tonalidad expresada en melodía, armonía y forma. Tiene una estructura de Introducción – A – B – C con un tema diferente en cada parte. Se diría que es una joya de este género.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Pasillo para bailar". The title is written in cursive at the top. Below it, the composer's name "Rafael A. Sojos" and the date "Kilbamba año 1929" are written. The score is written on a grand staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It consists of several staves of music, including a melody line and a piano accompaniment. There are some markings like "Allegro" and "rit." indicating tempo changes. The handwriting is clear and professional.



Pasillo para bailar de Rafael Sojos, 1929.

Archivo del compositor.

Vals Sola de Isabel María Muñoz, c. 1902

Esta obra para piano evidencia el movimiento artístico sonoro de ese momento en el que participó la mujer, a pesar de que los compositores de oído o de escuela (es decir, que escribían sus propias partituras) eran mayoritariamente varones. La imagen de portada, la proporción del cuerpo, el gesto, el paisaje, entre otros elementos de la litografía de A. Sarmiento, dejan abiertas varias posibles lecturas que complementarían un análisis social de género y de diseño de imagen dentro de la musicología actual.



ii Sola!!! Vals por **ISABEL MARIA MUÑOZ**

Tempo de vals

Vals

Portada y fragmento de *Sola*, vals de Isabel María Muñoz
Archivo de la autora.

Final con baile

Esta fotografía testimonia la fiesta y el baile de la época en un salón de la ciudad. Además, por las imágenes se puede inferir que se disfrutaba de los géneros musicales y dancísticos de influencia norteamericana desarrollados en la década de los años veinte, como el *one step* o foxtrot entre otros. No pasa desapercibido que el grupo social que gozaba de estos privilegios era el de la clase pudiente que buscaba estar a tono con la moda de la indumentaria y que da cuenta de los aires modernistas que llegaban a la sociedad cuencana.



Baile en un salón en Cuenca, c. 1920.

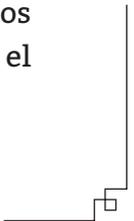
Archivo: Felipe Díaz Heredia.

FORMATOS INSTRUMENTALES Y VOCALES

CAPÍTULO II

REINTERPRETANDO LA MÚSICA DE SALÓN CUENCANA

A más de la resonancia del piano en la interpretación de la música de salón, adecuada para espacios íntimos y de concierto en su desarrollo posterior al siglo XIX, se incorporó la voz en obras para canto y piano. Estas tenían la particularidad de estar escritas en tesituras agudas para soprano o tenor, por lo que este estilo de música exige el desarrollo de una técnica vocal para lograr las alturas y afinación requeridas, los ornamentos melódicos como mordentes, grupetos y bordaduras, la expresividad lírica o la ejecución rítmica y marcial del romanticismo, que precisan una interpretación profesional. En Cuenca no solo se escribió e interpretó música de salón para estos formatos, sino que su práctica también se extendió a las bandas; es decir, grupos musicales de viento, metal y percusión cuyos directores eran los mismos maestros de capilla citados en el capítulo anterior.





José María Astudillo Ortega en *Dedos y labios apolíneos* (1956) y José Tarquino León en *Biografías de artistas y artesanos del Azuay* (1969) nos aproximan en un discurso bucólico y emotivo al movimiento musical de las bandas en el siglo XIX y mediados del XX. Miguel Morocho, Ascencio de Pauta, José María Rodríguez, Luis Pauta, Amadeo Pauta, Manuel Antonio Calle, Rafael Sojos, A. Nieto, entre otros, dirigieron bandas militares, de colegios, de gremios y agrupaciones sociales.

Merece mención especial el protagonismo en la ciudad de la Alianza Obrera del Azuay, fundada el 12 de mayo de 1904, cuyo presidente del directorio profesional de los socios fundadores era Luis Pauta Rodríguez, quien a más de componer dirigía la banda de la Alianza y se destacaba por su autoformación en la escritura de textos de crítica musical. Escribía artículos en revistas como *La aurora del arte*, en la cual publicaba partituras de música de salón para piano de diferentes compositores cuencanos y así colaboraba con su difusión. Por su visión crítica en el año 1902 inició una campaña para reformar el Himno Nacional del Ecuador. En el primer directorio de la Alianza estaban reunidos personajes conocidos de las artes y artesanías como José Tarquino León, secretario; Luis Arcentales, maestro de capilla de la iglesia de San Alfonso, y profesor de música a domicilio; Manuel J. Ayabaca, escultor y pintor; Abraham Sarmiento, litógrafo y grabador, entre otros.

Anita Méndez, expresidenta de la Alianza Obrera logró reunir algunos instrumentos ya vetustos pertenecientes a las bandas de antaño de esta asociación que testimonian otros momentos prósperos para las bandas y el arte sonoro cuencano.



Saxofón perteneciente a una de las bandas que se formaron en la Alianza Obrera del Azuay.
Colección: Alianza Obrera del Azuay.

Es singular constatar que en las tres primeras décadas del siglo XX la Alianza Obrera contaba con otros instrumentos musicales relacionados con el culto religioso. Se mantiene funcionado un armonio cuyo uso estaba relacionado a la interpretación de obras para órgano o armonio y canto en los ritos católicos, lo portable de este instrumento respecto al majestuoso órgano de tubos de las iglesias permitía transportarlo a diferentes festividades sacras y profanas.





Armonio de propiedad de la Alianza Obrera del Azuay
Colección: Alianza Obrera del Azuay.

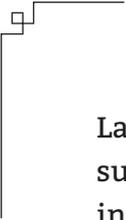
Los nexos que mantenía la Alianza Obrera del Azuay con la comunidad en la segunda década del siglo XX hacía hincapié en las interrelaciones artístico-culturales con varios sectores sociales y artísticos de la ciudad, pues los benefactores de la institución que formaban parte del sector adinerado cultivaban la literatura, la música y otras artes. Como producto de esos vínculos se creó el Centro Dramático Musical Alianza Obrera en 1922.



Banda de la Alianza Obrera de Azuay en 1921.

Colección: Alianza Obrera del Azuay.





Las partituras que perduran en el interior de la institución son en su mayoría un conjunto de partichelas sueltas para instrumentos individuales de la banda, que al ser reunidas e interpretadas deberían sonar en conjunto como una obra aunque incompleta en su orquestación; se requiere un estudio crítico de toda la música guardada. En esas condiciones se ha constatado la existencia de un repertorio de arreglos y transcripciones (para banda) de oberturas, arias y fantasías de ópera, vals del romanticismo popular europeo, tangos, pasodobles, marchas, *polkas*, pasillos y más géneros de salón de compositores del viejo continente y nacionales. Se podría realizar un trabajo de reescritura de algunas obras para su reconstrucción y reinterpretación. La partitura completa o *score* de la orquestación de las piezas no existe, probablemente por la influencia de la escritura para orquesta de la música religiosa barroca y de estilos posteriores practicados en las iglesias ecuatorianas y latinoamericanas que no contaban sino con la pautación de la melodía para cada instrumento por separado.

Se han encontrado algunas obras escritas para piano o armonio trasapeladas entre las partichelas sueltas de las obras para banda.



En esta página y en las siguientes: partichelas de obras del romanticismo europeo encontradas en el archivo de la Alianza Obrera del Azuay, transcritas en su mayoría por A. Nieto, datan de la primera década del siglo XX. Entre ellas está el famoso vals *El bello Danubio azul* de Johann Strauss y fragmentos de la obertura de la ópera *Fra Diavolo* de Daniel-François Auber.

Colección: Alianza Obrera del Azuay.

Al Villo Lanatic. Vals.

Handwritten musical score for a waltz titled "Al Villo Lanatic. Vals." The score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece concludes with a double bar line.

Fra Villo di Mantova T. C. Claver.

Infema da Mantova

Handwritten musical score for a piece titled "Fra Villo di Mantova T. C. Claver." The score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece concludes with a double bar line.

SELECCIÓN Y BREVE ANÁLISIS DE OBRAS REINTERPRETADAS (CD)

De los centenares de partituras recolectadas para esta investigación, se han seleccionado para ser registradas en audio doce obras y danzas de salón. El formato instrumental es piano solo (en su mayoría) y piano-canto. A cargo de la interpretación están la pianista Jannet Alvarado y el tenor Juan Carlos Cerna.

Las dos primeras obras, la habanera *Los ojos de Lidia* (1872) (*track 1*) de Ascencio de Pauta para canto y piano, y el yaraví *El llanto de Cora* (1890) (*track 2*) para piano de A. Pauta⁹ están incluidas en el primer capítulo.

Mazurca para piano, *Triste estoy*, de Estanislao Levoyer, 1907 (*track 3*)

La mazurca es una forma musical tradicional de Polonia en compás de 3/4 con acentos en el tercer tiempo. Chopin, músico polaco del romanticismo, escribió 58 mazurcas de carácter muy expresivo, que constituyen una referencia en el género.

Esta mazurca de Levoyer en 3/4 (cuya procedencia desconocemos) lleva la siguiente dedicatoria en la partitura: «Dedico esta mi composición, a la distinguida Señora Doña Zoila Rosa viuda de Landívar», consta la firma del compositor y la fecha enero 20 de 1907. La forma musical de esta obra tiene una estructura de cuatro pequeñas frases en la menor.

Introducción – A – B – C – D y da Capo hasta A.

⁹ En la partitura de *El llanto de Cora* consta A. Pauta como compositor, no se encuentra sino la inicial del nombre, por su publicación en Lima y dedicatoria, parece pertenecer a Ascencio de Pauta.

Críste estau

Mazurca por

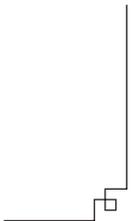
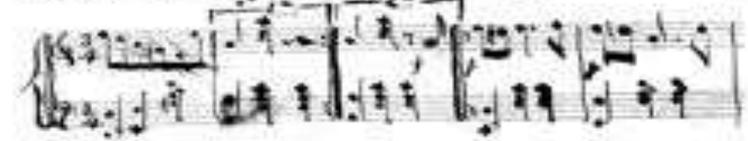
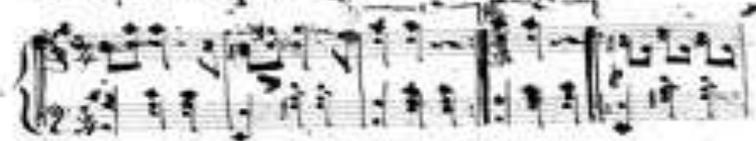
Estanislau Lenjovs y de

diada a la Sra. Sra. Josefina Pora, ad

ad. Landava.

Críste estau

Mazurca por E. Lenjovs





Partitura de la mazurca para piano solo *Triste estoy*, de Estanislao Levoyer, 1907.
Archivo: Conservatorio José María Rodríguez, Cuenca.

Pasodoble para piano *Marujita*, de Rafael Sojos, 1916¹⁰ (track 4)

Estructura: Introducción – A – B, inicia en *la menor* (A), termina en *la mayor* (B). La ejecución al piano de la partitura en el CD de audio tiene algunas variantes como parte de la interpretación crítica de la pianista.

En Cuenca, durante las tres primeras décadas del siglo XX, este género era considerado elegante y se bailaba en los salones, ha sido uno de los ritmos que más ha perdurado en la ciudad, cambiando a lo largo del tiempo su *status*, baile e interpretación, hasta llegar a fusionarse con la cumbia y la *tecnocumbia*, dejando de lado su uso ceremonial. Cabe reseñar que este género español ha sido utilizado para acompañar desfiles militares, bailes y corridas de toros en su país natal.

En nuestra ciudad, hasta los años ochenta y noventa del siglo XX, llegó a ser parte indispensable, junto con el vals, de las ceremonias matrimoniales y de quince años. Algunas familias cuencanas han mantenido esa tradición.

10 Existe un manuscrito de otro pasodoble de Rafael Sojos titulado también *Marujita*, escrito en 1915.

Marujita
Pasodoble por Rafael Sojos

Cuenca 1916

Partitura del pasodoble *Marujita*, de Rafael Sojos, Cuenca, 1916.
 Archivo de la autora.

Romanza para canto y piano *Pobre escolar, de monseñor Santiago Costamagna, 1915 (track 5)*

Esta romanza de monseñor Costamagna (Turín, Italia, 1846 - Buenos Aires, Argentina, 1921) tiene un texto del poeta cuencano Miguel Moreno, a quien probablemente conoció y compartió conversaciones sobre la obra. Se trata de una composición musical muy expresiva y se puede notar su factura escolástica por la presencia de contracantos entre las voces aguda y grave del piano, y por la exigencia del discurso melódico del canto. Aunque sin mayores proporciones formales está muy bien concebida; comienza en *do* mayor y termina en *do* menor. Estructura: A – B – A – B – Coda.

Cabe destacar que este misionero salesiano es parte de la historia de la Iglesia ecuatoriana desde la última década del siglo XIX hasta la segunda del XX. Fue vicario apostólico de Méndez y Gualaquiza, creó un catecismo en idioma de los shuar (etnia indígena milenaria del Oriente ecuatoriano). Realizó su trabajo misionero en varios países de Latinoamérica y falleció en Buenos Aires. Estudió música, compuso obra de carácter religioso y profano, escribió la zarzuela *Ramillete de flores*. Esta pequeña romanza recalca la unidad sacro-profano en la que vivían los músicos.

En la segunda década del siglo XX la poesía romántica y conservadora florecía en Cuenca hasta desembocar en la Fiesta de la Lira que se inauguró en 1919, en ella participan con sus producciones literarias algunos de los poetas relevantes de la época, como Remigio Crespo Toral, Remigio Romero y Cordero, los hermanos Moreno Mora, entre otros. El texto de la romanza da fe del estilo bucólico característico de ese momento, y recoge los sentimientos melancólicos de un escolar (por cierto varón, que era el que podía acceder de preferencia a la formación académica) de principios del siglo XX en Cuenca, quien debe dejar su casa materna con gran aflicción, para encerrarse en su

estudio. Probablemente el yo lírico de la poesía coincide con el del autor.

La imagen de portada es una litografía de Alberto Sarmiento realizada en 1915.



¡Pobre escolar!

Tenue vapor vespertino,
grupos de niebla fugaz,
que vais lamiendo, lamiendo,
las faldas del Turi, allá;
no lleguéis hasta su cima,
porque me vais a ocultar
esa llama que contemplo
desde la triste ciudad.
¡Ay!, esa lumbre querida
es la cumbre de mi hogar,
encendida por mi madre,
quien comprende que hasta
allá
llegan los ávidos ojos
de su adorado Pascual.
Están allí mis montañas,
mi casita, mi heredad,
mis hermanos, mis palomas,
mi campo, mi carrizal;
y aquí sollozo y me angustio,
desventurado escolar,
en extraña mesa, triste,
comiendo de ajeno pan;
entre libros y maestros,
muriendo en la soledad;
aquí un penetrante frío,
mi hogar encendido allá...
¡Cuánto, cuánto me consuela
esa lumbre en mi ansiedad!

Si hasta parece, ¡Dios mío!,
Que escucho el chisporrotear
de las retamas que crujen
y revientan, cual si acá
quisieran calor enviarle
al pequeño Pascual.
¡Cómo alumbra! Si parece
que miro en mi soledad
congregados a los míos
en derredor de hogar!
¡Calentaos, calentaos,
hermanos míos, allá!...
¡Cuánto frío, qué tristeza,
cuán lóbrega obscuridad,
en la estancia y en el alma
del pobrecito escolar!
¡Oh, blanca niebla! Esa lumbre
no me escondas por piedad,
porque me muero de frío,
sin luz, sin amor, sin pan!...
¡Señor Cura. Señor Cura,
poned una escuela allá,
y no se arranque a los hijos
del regazo maternal!

Miguel Moreno Mora

Bolero español para piano *María*, Op. 54, de Ascencio de Pauta, 1880 (track 6)

Estructura: Introducción: A – B – A – Coda. Está en *fa* menor y modula a *fa* mayor en B.

Esta obra evidencia un conocimiento certero de la técnica pianística por parte del compositor, característica que no era común a todas las obras escritas para este instrumento en el medio. La dedicatoria reza así: “Al Excmo. Sr. Dr. Honorato Vásquez, ministro plenipotenciario del Ecuador en el Perú”. El cuencano Honorato Vásquez (1855-1933) se ha destacado por haber sido un diplomático ecuatoriano de experiencia, rector de la Universidad de Cuenca, a más de haberse fogueado en la escritura y la pintura. No podía faltar la dedicatoria al personaje político que jugó un papel importante en las negociaciones sobre el diferendo limítrofe con el Perú.

M A R I A
B O L E R O

Op. 54
Ascencio de Pauta

Piano

Introducción

A

B

A

Coda al fine



En esta página y las anteriores: partitura del bolero español *María*, de Ascencio de Pauta.

Archivo de la autora.

Mazurca para piano *Los rayos de luz*, de José María Rodríguez, c. 1905 (track 7)

Estructura: Introducción – A – B – C – D – *Da capo* A y B. Está en la tonalidad de *la* bemol mayor. La partitura está transcrita al final del capítulo.

La interpretación de esta mazurca encierra sus dificultades técnicas y está pensada para el instrumento, lo que no ocurre en todos los casos de obras compuestas para piano.



Partitura de *Los rayos de luz*, de José María Rodríguez, c. 1905.
Archivo: Conservatorio José María Rodríguez, Cuenca.

**Tango para canto y piano *Pená mía*, Op. 43,
de Aurelio Alvarado, c. 1935 (track 8)**

Estructura: A – A – B – B; tonalidad de *do* mayor, en B modula a *do* menor.

En la partitura del tango de Alvarado se deja leer sobre el primer pentagrama *Aire propio*, lo que da a entender que se trataba al tango como un género muy cercano a la experiencia musical habitual de la ciudad. El texto es legible en la partitura por lo que no está transcrito y su contenido en endecasílabos expresa la pena de amor.



PENAMIA (TANGO)

Op. 43

Musica y Letra Por

AURELIO ALVARADO S

Ante Piano



Pe... na, que contu... niench es tás el al... ma Da este e...
Que... ro me... rar la tu de tus pa... pi... las Y la... ar... mo...
nste a... nor que des a... al... a Si... que tu sen... da
n... La a... ir de tu que... re... lla Que... ro be... sar tu
trista, de a... go... ni... o ¡ Oh pe... na ama... da...! e... nemo... ra... da
ma... no ce... la... ca... tre... lla y en tu per... fu... me embriagador mo...
mi... da. ¡ Oh pe... na ama... da...! e... nemo... ra... da mi... da.
y en tu per... fu... me embriagador mo... ri... ma.

Mas, si de amor ve_iendo es...toi tu som_bras,
 He_ru ya que mi dispi...ca real can...sa
 ¡O be...lo ideal...! es...cu...cha ma can...ta...res,
 A con...quis...tar tus o...jas redem...to...res,
 Soy pe...na, sal... los fi...los de a...co...ha...res,
 Qu...tame...el al...ma i... todos sus do...lo...res,
 Pe...na, que lan...tu...das á mis i...dies...leu.
 Pe...na, que lan...tu...das á mis can...cio...nes,
 Fin

Partitura del tango *Pena mía*, de Aurelio Alvarado, Cuenca, c. 1935.
 Archivo: familia del compositor.

NOVEDADES MUSICALES

Para canto y Vales modernos
Publicadas por el acreditado artista
AURELIO ALVARADO

Peña Mia	(Largo) op.	43
Lo Desconocido	" "	42
Madrecita	" "	39
Sabor de Besos	(For Trot) op.	57
Perfume de Azahares	" "	61
Cuidado Pichoncito	" "	60
Minga Indiano	" "	58
Misericordias y Dolores	(Una Stepas)	50
Emociones del King	" "	62
Mi Elegia	" "	32
Pro Patria	" "	33

**LITOGRAFIA DE
ALBERTO SARMIENTO**
(CUENCA, ECUADOR.)

En este taller se hacen los mejores trabajos
litográficos, en especial reproducciones de mú-
sica que emplean retratos, al carboncillo y al óleo

Obras de Aurelio Alvarado.
Archivo: familia del compositor.

La imagen de la portada sugiere una emoción coherente con el sencillo texto lleno de pesadumbre, y la contraportada evidencia las nuevas creaciones musicales del compositor (hijo del escultor Daniel Alvarado). Alberto Sarmiento, el litógrafo, también aprovecha el espacio para promocionar su trabajo de reproducción musical, ampliación de retratos al carboncillo y al óleo. La estética de las imágenes merece un estudio sociocultural aparte de este trabajo.

**Canción criolla para canto y piano *Te vas adiós,*
de Amadeo Pauta, 1920 (track 9)**

Estructura: Introducción – A – B. Esta canción criolla es un vals exigente con el solista por la tesitura que maneja y los adornos de apoyaturas y mordentes que reclama la melodía. La partitura está ilustrada con una litografía de Alberto Sarmiento, y el texto pertenece a un tal «Luper».

¡Te vas adiós...! Encanto de mi vida,
lo amargo del recuerdo me has dejado
y solo te has llevado mi tierno corazón.
Te vas. ¡Más hay! Tu imagen que el llanto no ha borrado,
en mi pecho angustiado por siempre guardaré.
Y cuando hacia este suelo se vuelva tu memoria
verás mi triste historia sumida en el dolor
qué amargo es el recuerdo de goces de un momento ¡..!
será eterno el lamento ausente de mi bien.

El texto es un poema sencillo de verso libre que expresa el habitual sentimiento de despedida y amargura por culpa del amado. La música está al servicio de la estructura del texto ofreciendo cuatro motivos melódicos, uno para cada estrofa, uno para cada contenido argumental (Alvarado, 2016).





TE VAS ADIOS!

Cayetano
Castillo
para Costa
&
pino
Miguel
de Rosales
Pardo
Palacios
de la Cruz

Año 1870

diés ...! *Marcha de Rememoración*
Canelón, cañita *piñón de*

The musical score consists of six systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The music is written in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *pp*. The lyrics are in Spanish and appear to be a patriotic or commemorative march.

f *pp*

f *pp*

f *pp*

f *pp*

f *pp*

f *pp*



Te vas adiós, adiós

Fin

Partitura del vals *Te vas adiós*, de Amadeo Pauta, 1920.
Archivo de la autora.

**Yaraví para canto y piano *Adiós a Cuenca*,
de Amadeo Pauta, 1925 (track 10)**

Estructura: Introducción – A – B. Hay que anotar que Amadeo Pauta frecuentaba la ciudad de Guayaquil, donde vivió varias temporadas. Probablemente esta obra fue escrita en algunos de sus viajes a la ciudad porteña o al Perú. Se puede percibir en ella una cierta atmósfera de huayno, género musical propio de los Andes peruanos y bolivianos, esto se advierte en las apoyaturas o pequeñas notaciones ornamentales de las notas principales de las frases melódicas.

He aquí el texto:

¡Ay! Todo pasa
pasa y no vuelve
solo es eterno
lo que se quiere.
Yo amo a Cuenca,
vergel ameno,
tienes mi patria,
tienes mi cielo.



Pasillo para piano *Panchita*, de Carlos Efraín Arias, 1938 (track 11)

Efraín Arias, panameño, fue profesor fundador y subdirector del conservatorio José María Rodríguez en 1938, realizó varios conciertos de piano en la ciudad, demostrando su condición de concertista. Su pasillo está dedicado a la dama cuencana Panchita Arízaga. La obra mantiene el estilo de los pasillos bailables y elegantes de salón. Se incluye esta última obra por ser escrita por un pianista foráneo que aprendió la tradición musical cuencana, ecuatoriana y fusionó con su personal expresividad y estilo de composición, dando como resultado este peculiar pasillo.

Estructura: A – B – Coda. Está en *la menor* y modula a *la mayor* en B.

The image shows a handwritten musical score on five-line staves. The title "Panchita." is written in a large, elegant cursive script. Above it, "Nº 1" is written in a similar style. To the right of the title is a circular stamp of the Conservatorio de Música de Cuenca, Ecuador, featuring a central emblem and the text "CONSERVATORIO DE MÚSICA" and "CUENCA - ECUADOR". Below the title, the text "Pasillo de Carlos Efraín Arias (Panameño)" is written. Further down, it says "Sub. Director del Conservatorio en Cuenca en 1938". At the bottom, the dedication "Dedicado a la Sta Panchita Arizaga ♪." is written.

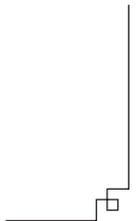
Mod. *Panchita* Pasillo

os Efraín Arias (Pinomeño) dedicado a la Srta. Panchita Quijaga ♪

Partitura del pasillo para piano *Panchita*, de Carlos Efraín Arias, 1938.

Archivo: Conservatorio José María Rodríguez, Cuenca.

El pasillo cuencano merece especial mención ya que ha pasado por diversos estilos desde inicios del siglo XX hasta la actualidad (2017). Un estudio profundo de este género y su desarrollo, difusión y análisis en la ciudad, se puede encontrar en la tesis doctoral que dedicamos al tema, *Música y literatura en Cuenca. El pasillo. Identidad, performatividad e historia. Siglos XX y XXI*.



CAPÍTULO III

Transcripción de partituras en base al estudio crítico de obras ilegibles

Para la lectura, interpretación o análisis de las obras presentadas en el CD de audio se ha procedido a transcribir cinco partituras cuyos manuscritos o impresión han resultado ilegibles o con errores de escritura en la melodía, armonía, ritmo o texto.

La ejecución de la música de salón cuencana grabada en el CD de audio es una propuesta estética con sus propias características de recepción del estilo estudiado. Este registro constituye una manera de reconstrucción interpretativa con su respectiva versión crítica musicológica.



Triste estoy, mazurca para piano de Estanislao Levoyer

Triste estoi. Mazurca

Dedicada esta mi composición a la distinguida Sra. Zoila Rosa vda. de Landívar. Cuenca enero 20 de 1907.

Estanislao Levoyer

Moderato (♩ = c. 108)

Estudio crítico y transcripción: Janet Alvarado

Piano

7

13

19

p *espress.* *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *rubato* *f* *a tempo*

Pno.

Pno.

Pno.

Detailed description: This block contains the first three systems of the piano score. The first system (measures 1-6) is marked 'Moderato' with a tempo of approximately 108 beats per minute. It begins with a piano (*p*) dynamic and an expressive (*espress.*) character. The second system (measures 7-12) features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 13-18) includes a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), a rubato section, and a forte (*f*) dynamic, ending with the tempo marking 'a tempo'. The score is written for piano (Piano/Pno.) and includes both treble and bass clefs.

2

Triste estoi. Mazurca

25

31

p *f* *cresc.*

dolce

Pno.

Pno.

Detailed description: This block contains the second two systems of the piano score. The fourth system (measures 25-30) starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The fifth system (measures 31-36) begins with a dolce (*dolce*) dynamic and concludes with two first and second endings. The score is written for piano (Piano/Pno.) and includes both treble and bass clefs.

**Pobre escolar, romanza para canto y piano
de Santiago Costamagna**

**Pobre Escolar
Romanza**

Música: Mons. Santiago Costamagna

Texto: Miguel Moreno

Estudio crítico y transcripción: Janet Alvarado

Moderato

Soprano

Piano

p *tr* *tr* *rit.*

Detailed description: This system shows the first six measures of the piece. The Soprano part is a single line with rests. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef). The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and includes trills (*tr*) and a ritardando (*rit.*) in the final measure. The left hand provides a steady accompaniment.

S

Te - nac va - por ves - per ti - no, gru - pos de nie - bla fu - gaz,

Pno.

Detailed description: This system covers measures 7 to 11. The Soprano part begins with the lyrics "Te - nac va - por ves - per ti - no, gru - pos de nie - bla fu - gaz,". The Piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

S

que van la - mien - do la - mien - do, las fal - das del Tu - ri a llá... no se - garis has - ta su

Pno.

Detailed description: This system covers measures 12 to 16. The Soprano part continues with the lyrics "que van la - mien - do la - mien - do, las fal - das del Tu - ri a llá... no se - garis has - ta su". The Piano accompaniment remains consistent.

Pobre Escolar
Romanza

S
17
ci - ma, no lle - guéis has-ta su ci - ma por-que me vais ao - cul - tar e - sa

Pno.

S
22 *rit.*
lla - ma que co - tem - plo des - de la tris - te ciu - dad

Pno.

S
28 *a tempo*
¡Ay! e - sa lum - bre que - ri - da es la lum - bre de mi ho - gar, en - cen - di - da de mi

Pno.

Pobre Escolar
Romanza

S
33
ma - dre quien com - pren - de que has-ta a - llá lle - gan los á - vi - dos o - jos

Pno.

S
38
lle - gan los á - vi - dos o - jos de su a - do - da - do Pas - cual.

Pno.

S
43
Es - tán a - lli mis mon - ta - ñas, mi ca - si - ta, mi he - re

Pno.

4 Pobre Escolar
Romanza

S 47 dad, mis her ma - nos, mis pa - lo - mas, mi cam-po, mi ca - rri-

Pno.

S 51 zal; y a - qui so - llo - zo y mean - gus - tio des - ven - tu - ra - do es - co -

Pno.

S 55 lar a piacere en es - tra - ña me - sa tris - te co - mien - do dea - je - no

Pno.

Pobre Escolar
Romanza

5

S 59 pan, en - tre li - bros y ma - es - tros mu - rien do en la so - le dad; a qui - ñan pe - ne tran - te

Pno.

S 62 fri - o, mi ho gar en - cen - di - doa llá!... - Cuán - to cuan - to me con - sue - la e - sa

Pno.

S 66 lum - breen mi an - sic - dad! si has - ta pa - re - ce, Dios mi - o, quees -

Pno.

6

Pobre Escolar
Romanza

S ⁷⁰ cu-choel chis-po ro-te - ar - de las re-ta-mas que cru jen, de las re-ta-mas que

Pno.

S ⁷⁵ cru - jen y re - vien - tan, cual - sia - cá qui - sie-ran ca-lor en - viar - le

Pno.

S ⁸⁰ al pe - que - ñuc-lo Pas - cual. !Co-moa - lum-bra! si pa

Pno.

Pobre Escolar
Romanza

7

S ⁸⁵ re - ce que mi-roen mi so - le - dad con-gre - ga - dos a - los

Pno.

S ⁸⁹ mi - os en de - rre - dor de nues - troho - gar; !Ca-len - ta - os, ca-len-

Pno.

S ⁹³ ta - os her - ma - nomi - os a - llá! Cuán-to fri - o, que tris -

Pno.

Pobre Escolar
Romanza

S ⁹⁶ te - za cuán ló - bre - ga os - cu - ri - dad en laes - tan - cia yen el al - ma del po - bre - ci - to es - co -

Pno. ⁹⁶

S ⁹⁹ lar! _____ 'Oh, blan - ca niebla! e - sa lum - bre no mees - con - das por pie - dad! _____

Pno. ⁹⁹

S ¹⁰⁴ por - que me mue - ro de fri - o sin luz, sin a - mor, _____ sin pan!... !Se - ñor Cu - ra, Se - ñor

Pno. ¹⁰⁴

Pobre Escolar
Romanza

S ¹⁰⁹ Cu - ra po - ned u - naes - cue - la a - llá _____ y no sea - ran - quea los hi - jos del re -

Pno. ¹⁰⁹

S ¹¹⁴ ga - zo ma - ter - nal!, ¡del re - ga - zo ma - ter - nal! _____

Pno. ¹¹⁴

rit. *p*

Los rayos de luz, mazurca para piano de José María Rodríguez

Score

Los rayos de luz

Mazurca Fantástica

José María Rodríguez

Estudio crítico y transcripción: Jannet Alvarado

Allegro ♩ = 110

Piano

5

Pno.

10

Pno.

15

Pno.

Pno.

8va-----
3
3
p

Detailed description: This system contains measures 19 through 22. The right hand starts with a treble clef and a key signature of two flats. Measure 19 has an 8va marking above it. Measures 19 and 20 feature a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 21 has a repeat sign. Measure 22 ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Pno.

p *f*

Detailed description: This system contains measures 23 through 26. The right hand continues with eighth notes and triplets. Measure 23 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 26 ends with a forte (*f*) dynamic marking.

Pno.

ff Fine
cresc.

Detailed description: This system contains measures 27 through 30. The right hand features a series of triplets. Measure 27 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 30 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and the word "Fine". A *cresc.* marking is placed below the bass line.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. The right hand continues with eighth notes and triplets. Measure 31 has a repeat sign. Measure 32 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 33 and 34. The right hand continues with eighth notes and triplets. Measure 33 has a repeat sign. Measure 34 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Adiós a Cuenca, yaraví para canto y piano de Amadeo Pauta

Adiós a Cuenca

Amadeo Pauta

Transcripción: Michelle Pióon
Estudio crítico y arreglo: Janet Alvarado

Lento



The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. Each system has a piano accompaniment part (Pno.) and a vocal line. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Spanish and describe a farewell to Cuenca. The score includes a repeat sign at the beginning of the first system. The lyrics are: '¡Ay! lo-do pa-sa pa-say no vuel-ve so-lo que ter-to lo-que se que-ri- Yo a-mo- Cuen-ca ver-gel a me-no tie-nes mi pa-tria tie-nes mi cie-lo. rit.' The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Panchita, pasillo para piano de Efraín Arias

Panchita

Efraín Arias

Transcripción: Michelle Poon
Estado crítico y arreglo: Janet Alvarado

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Musical notation for measures 23-27. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 23 starts with a whole rest in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 24 has a whole note chord of G2 and B2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 25 features a quarter note G2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 26 has a quarter note G2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 27 has a quarter note G2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand.

Pno.

Musical notation for measures 28-31. Measure 28 has a whole note chord of G2 and B2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 29 has a whole note chord of G2 and B2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 30 has a whole note chord of G2 and B2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 31 has a whole note chord of G2 and B2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand.

Pno.

D.S. al Coda

Musical notation for measures 32-35. Measure 32 has a whole note chord of G2 and B2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 33 has a quarter note G2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 34 has a quarter note G2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand. Measure 35 has a quarter note G2 in the right hand and a quarter note G2 in the left hand.

Coda



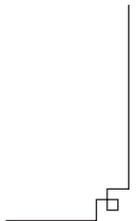
CONCLUSIÓN

Conclusión

Diversos acontecimientos sociales y políticos transcurrieron en el mundo, en el país y en Cuenca entre 1870 y 1930: la limitada situación económica de la ciudad, la Primera Guerra Mundial, los cambios ideológicos de un primer gobierno liberal ecuatoriano, la construcción del centro de la urbe con aires franceses, la instauración de la luz eléctrica en el mismo, el dominio de un grupo social conservador que cultivaba una poesía de un romanticismo bucólico y mariano, o bien adscrita a la sensibilidad modernista; la creación de la primera escuela laica de niñas en medio de una sociedad conventual y patriarcal, hostil a la educación fiscal; el protagonismo de políticos cuencanos en el país; la presencia de un valioso arte escultórico; en fin, una serie de sucesos culturales a veces contradictorios conforman la historia y la realidad citadina. Sin embargo, existen actividades que no están inscritas en las crónicas de la ciudad como el desenvolvimiento musical y su labor estética, social y profesional a lo largo

del siglo. El propósito de este trabajo es aproximarse a este arte que no ha tenido investigaciones que provean análisis musicológicos formales a la ciudad.

La muestra de géneros musicales de salón y de baile citada y comentada en este trabajo, ofrece la certeza de que en el Ecuador y en particular en Cuenca existen obras aguardando por ser redescubiertas, reinterpretadas y coreografiadas, para traer al presente identidades que permitan el reconocimiento de una rica cultura olvidada, producto de la confluencia de saberes sonoros y performáticos heterogéneos, fruto de varias conquistas sucedidas en lo que hoy es Ecuador, que lejos de provocar solo secuelas negativas, han coadyuvado a su auténtica interculturalidad sonora. Pues, tal cual nos señaló el gran intelectual marxista peruano José Carlos Mariátegui, en el prólogo a la *Tempestad en los Andes* (Lima, 1975), de Luis E. Valcárcel: «ni las conquistas de la civilización occidental ni las consecuencias vitales de la colonia y la república, son renunciables».





BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. (Traducción: Flavia Costa y Edgardo Castro). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S. A.

Agawu, K. (2012). *La música como discurso*. (Traducción: Silvia Villegas). Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.

Alvarado, J. (2011). «Apuntes sobre la música ecuatoriana del siglo XIX: Cuenca». En V Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte Alberto Urdaneta. Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, Popayán y Riohacha.

Alvarado, J. (2016). *Música y literatura en Cuenca. El pasillo, performatividad, identidad e historia. Siglos XX y XXI*. (Tesis doctoral no publicada). Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires.

- Arteaga, D. (2006). *Los artesanos de Cuenca en el siglo XIX*. Cuenca: CIDAP.
- Astudillo ORTEGA, J. M. (1956). *Dedos y labios apolíneos*. Cuenca : Casa de la Cultura Núcleo del Azuay.
- Cooke, D. (2001). *The language of music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Derrida, J. (1998). *Márgenes de la Filosofía*. Madrid : Cátedra.
- Eliade, M. (2014). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Hegel, G. (2007). *La música*. Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt. Traducción Yolanda Espiña. Universidad de Navarra (Pdf online).
- León, J. T. (1969). *Biografías de artistas y artesanos del Azuay*. Cuenca : Casa de la Cultura núcleo del Azuay.
- Mariátegui, J. C. (1975). En prólogo a *Tempestad en los Andes*, de Luis. E. Valcárcel. Lima: Editorial Universo.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meyer, L. B. (2001). *La emoción y el significado en la música*. Madrid : Alianza.
- Nattiez, J. J. (2011). «La Narrativisation de la musique». En *Cahiers de Narratologie* N.º 21(en línea). Disponible en: <http://narratologie.revues.org/6467>
- Palomeque, S. (1990). *Cuenca en el siglo XIX. La articulación de una región*. Quito: Abya Yala.





Revista Científica y Literaria N.º 15. «Velada literaria, Solemne distribución de premios (1891)». Cuenca: Universidad del Azuay (hoy Universidad de Cuenca).

Sans, J. F. (2011). «Artes, sociedad y cultura en la Colombia de Bolívar, 1770-1830». En V Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría del Arte Alberto Urdaneta, Instituto de Investigaciones Estéticas en Bogotá, Popayán y Riohacha.

Santana de Kiguel, D. E. (2007) *Latinoamérica Singular aventura por sus danzas*. Buenos Aires – México: Lumen.

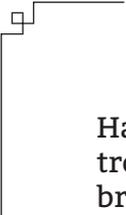
Tello, A. y Miranda, R. (2011). *La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores. Viñuela, L. y Viñuela, E. (2008). «Género y cultura popular». En *Estudios culturales*. Barcelona, España: Isabel Clúa.

Seeger, C. (1960). *On the mood of a music-logic*. Journal of the American Musicological Society 13.



Pianista, compositora y musicóloga cuencana. Doctora (Ph. D.) en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires (UCA), tiene una maestría en Pedagogía e Investigación musical, una licenciatura en Musicología y un diplomado superior en Formulación y Evaluación de Proyectos de Investigación. Ha realizado estudios de especialidad de Lengua y Literatura en la Universidad de Cuenca, así como de piano en la Universidad de Santiago de Compostela; estudió en el Conservatorio José María Rodríguez. Fue rectora del Conservatorio Superior José María Rodríguez.

Es miembro de la Red de Compositores Académicos Ecuatorianos (REDCE). Compositora de Cayambis Music Press, Virginia, Estados Unidos, la cual publica sus obras en Estados Unidos de América y España. Fue miembro *ad honorem* del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega de Argentina. Entre los galardones que ha recibido constan un acuerdo de la Asamblea Nacional del Ecuador, así como la Condecoración Asamblea Nacional de la República del Ecuador, Dra. Matilde Hidalgo de Prócel, al Mérito Cultural y Aporte Artístico y Académico al país.



Ha brindado conciertos pianísticos, de cámara y de órgano clásico dentro y fuera del país. Ha realizado investigaciones y publicaciones de libros, artículos y ensayos relacionados con música contemporánea académica, Filosofía de la Música, y Música Patrimonial Ecuatoriana como *Estimulación de las inteligencias múltiples a través de los elementos de la música y del sonido*, *Tonos del Niño cuencanos*, *función cultural*, *Aproximación a la música cuencana del siglo XIX*, *Música, educación e interculturalidad*.

Sus composiciones abarcan música para orquesta sinfónica, dos óperas, música coral, de cámara y electroacústica, entre ellas están: *Letanía para cuerdas y percusión*, *Vanitas Vanitatum* para coro mixto, *Iniciación a la estulticia para dos flautas*, ópera *Ipiak* y *Sua*.

Ha realizado ponencias en encuentros musicológicos y pedagógicos nacionales e internacionales.

Actualmente es docente principal, investigadora y directora del Departamento de Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

Lista de obras registradas en el CD

Piano: Jannet Alvarado
Canto: Juan Carlos Cerna (tenor)



1. Danza para canto y piano *Los ojos de Lidia*, de Ascencio de Pauta, 1872
2. Yaraví para piano solo *El llanto de Cora*, de Ascencio de Pauta, Lima, c. 1890
3. Mazurca para piano *Triste estoy*, de Estanislao Levoyer, 1907
4. Pasodoble para piano *Marujita*, de Rafael Sojos, 1916
5. Romanza para canto y piano *Pobre escolar*, de Santiago Costamagna, 1915
6. Bolero español *María*, Op. 54 para piano, de Ascencio de Pauta, 1880
7. Mazurca para piano *Los rayos de luz*, de José María Rodríguez, c. 1905
8. Tango para canto y piano *Pena mía*, Op. 43, de Aurelio Alvarado, c. 1935
9. Canción criolla para canto y piano *Tu vas adiós*, de Amadeo Pauta, 1920
10. Yaraví para canto y piano *Adiós a Cuenca*, de Amadeo Pauta, 1925
11. Pasillo para piano *Panchita*, de Carlos Efraín Arias, 1938
12. *Pasillo para bailar*, de Rafael Sojos, 1929

*Danzas y géneros musicales de salón en
Cuenca: 1870 - 1930.*

*Entre lo sagrado y lo profano,
de Jannet Alvarado D.*

con un tiraje de 500 ejemplares,
se imprimió en Cuenca del Ecuador,
en diciembre de 2017,
durante la segunda administración
de Marcelo Cabrera Palacios
como Alcalde de la ciudad.







9 789978 143742

Cuenca merece que se estudie su cultura en todas sus manifestaciones de manera formal y especializada. El libro *Danzas y géneros musicales de salón en Cuenca 1870-1930. Entre lo sagrado y lo profano*, de Jannet Alvarado D., nos permite constatar la existencia de partituras y de una música que formaba parte del desenvolvimiento de una sociedad privilegiada que disfrutaba de un arte sonoro y dancístico exquisito sobre el cual no se ha tenido referencias concretas.

A través de esta investigación musicológica de Alvarado, entre otras de la misma autora, se inicia el conocimiento de nuestra herencia musical desde el siglo XIX, ignorada no solo en su interpretación sino en sus contextos y vínculos con la colectividad, la religión, la política y las prácticas de baile que animaban el conjunto de la vida social y familiar.

El disco anexo de doce obras inéditas para piano y para piano y canto ejecutadas por Jannet Alvarado e interpretadas por el tenor Juan Carlos Cerna conforman piezas dignas de integrar el repertorio de la música nacional y universal.

