



Facultad de Ciencias de la Educación

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para la
obtención del título de:

Magíster en Pedagogía con mención en Música y Dirección Coral.

**Agustín de Azkúnaga, investigación y puesta en valor de 6 obras corales para coro
mixto por medio de la grabación de adaptaciones y arreglos originales.**

Modalidad de trabajo de titulación: Producto artístico

Autor:

Guananga Aysabucha Diego Vinicio

Tutor:

Magíster Natalia Salomé Guerra Carrera

Quito, abril 2025

Dedicatoria

A mi padre Luis Néstor Guananga, cuya luz me guía desde la eternidad, y cuyo recuerdo es el faro que ilumina mi camino. A mi madre Yolanda Aysabucha, fortaleza inquebrantable, y a mi hermano Santiago Guananga, ejemplo de vida, por su amor y apoyo incondicional. Este logro es tan suyo como mío.

Agradecimiento

A mi esposa, Fernanda Veliz, mi compañera de viaje en esta aventura llamada vida. Tu mano en la mía me dio la fuerza para superar cada obstáculo, tu sonrisa fue mi refugio en los momentos de duda. Este logro es un tributo a la constancia y a tu apoyo, gracias por caminar conmigo hacia el horizonte.

Índice de contenidos

Índice de contenidos	6
Índice de tablas	12
Índice de figuras.....	12
RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I	4
Planteamiento del Problema.....	4
<i>Interrogantes fundamentales de la investigación</i>	5
<i>Objetivos del proyecto de investigación</i>	6
Objetivo general	6
Objetivos específicos.....	6
Justificación.....	6
CAPÍTULO II.....	8
Fundamentación Teórica.....	8
Antecedentes de la Investigación	8
Bases Teóricas.....	10
Patrimonio Cultural, Generalidades	10
<i>Patrimonio Cultural Intangible</i>	12

Música Litúrgica.....	13
<i>La Orden Franciscana, Precursora de Las Bellas Artes en Ecuador</i>	14
<i>Fr. Agustín de Azkúnaga Castañares</i>	17
Antecedentes de Música Ecuatoriana	18
Consideraciones para la Escritura Vocal	20
CAPITULO III.....	24
Metodología	24
Diseño, nivel de profundidad y propósito	24
CAPÍTULO IV.....	30
Seis obras corales de Fr. Agustín de Azkúnaga	30
Descripción general del proyecto	30
Proceso	30
Selección del repertorio.....	31
Criterio de selección.....	31
Factibilidad del uso de partituras	31
Género	32
Estilo.....	33
Compatibilidad con el objetivo del proyecto	33
Formato.....	33
Tesitura	33

Ritmo	34
Armonía.....	34
Legibilidad del texto.....	34
Extensión	36
Análisis formal y armónico de arreglos originales	38
Ay que lindo y que bello. (Ver anexo 2).....	38
Genero.	38
Tesitura.	38
Formato:.....	39
Textura:.....	39
Tonalidad.	39
Melodía.....	39
Armonía.	39
Forma.....	39
Texto.....	40
Oh madre dame al niño. (Ver anexo 2).....	41
Genero.	41
Tesitura.	41
Formato.....	41
Textura.....	42

Tonalidad.....	42
Melodía.....	42
Armonía.....	42
Forma.....	42
Texto.....	42
Rey de los niños. (Ver anexo 2).....	44
Género.....	44
Tesitura.....	44
Formato.....	44
Textura.....	45
Tonalidad.....	45
Melodía.....	45
Armonía.....	45
Forma.....	46
Texto.....	46
Taita Quishpe. (Ver anexo 2).....	47
Genero.....	47
Tesitura.....	47
Formato.....	48
Textura.....	48

Tonalidad.....	48
Melodía.....	48
Armonía.....	48
Forma.....	49
Texto.....	49
Tomebamba. (Ver anexo 2).....	51
Genero.....	51
Tesitura.....	51
Formato.....	51
Textura.....	52
Tonalidad.....	52
Melodía.....	52
Armonía.....	52
Forma.....	53
Texto.....	53
Ven conmigo Pastorcito. (Ver anexo 2).....	54
Genero.....	54
Tesitura.....	54
Formato.....	54
Textura.....	54

Tonalidad	55
Melodía.....	55
Armonía.....	55
Forma.....	55
Texto.....	56
Enlace del Concierto.....	56
Recomendaciones	59
Referencias.....	60
ANEXOS	65

Índice de tablas

Tabla 1	27
Tabla 2	28

Índice de figuras

Figura 1 Polifonía sacra, Felipe Pedrell (1841–1922).....	13
Figura 2 Taita Quishpe	35
Figura 3 Villancico <i>entremos compañeritos</i>	35
Figura 4 Villancicos de Fr. Agustín de Azkúnaga	36
Figura 5 Catálogo de 24 villancicos	37
Figura 6 Tesitura <i>Ay que lindo y que bello</i>	38
Figura 7 Tesitura <i>Oh madre dame al niño</i>	41
Figura 8 <i>Rey de los Niños tesitura</i>	44
Figura 9 <i>Rey de los Niños contrapunto imitativo y libre</i>	45
Figura 10 <i>Taita Quishpe tesitura</i>	47
Figura 11 <i>Taita Quishpe contrapunto libre</i>	48
Figura 12 <i>Tomebamba tesitura</i>	51
Figura 13 <i>Homofonía Tomebamba</i>	52
Figura 14 <i>Ven conmigo Pastorcito tesitura</i>	54
Figura 15 <i>Textura Ven conmigo Pastorcito</i>	55

RESUMEN

Este proyecto consiste en la investigación y puesta en valor de 6 obras vocales de Fray Agustín de Azkúnaga, por medio de la grabación de arreglos y adaptaciones originales. Dentro del repertorio escogido se presentó obras de carácter litúrgico y popular nacional. Para esta investigación se usó un modelo de investigación cualitativa con diseño documental, donde se recopiló, analizó y se interpretó información. Con base en lo anterior se determinó criterios de selección basados en la factibilidad del uso de partituras, género, estilo y compatibilidad con el objetivo del proyecto. Como propuesta resalta la importancia de validar y preservar el patrimonio cultural nacional, así también reforzar y engrosar el repertorio musical coral que enriquece la historia musical ecuatoriana.

Palabras Clave: Agustín de Azkúnaga, música coral, adaptación, arreglos musicales, musical litúrgica, música popular.

Abstract

This project consists of the research and enhancement of 6 vocal works by Fray Agustín de Azkúnaga, through the recording of original arrangements and adaptations. Within the chosen repertoire, works of liturgical and national popular character were presented. For this research, a qualitative research model with documentary design was used, where information was collected, analyzed and interpreted. Based on the foregoing, selection criteria were determined based on the feasibility of using sheet music, genre, style and compatibility with the project objective. As a proposal, the importance of validating and preserving the national cultural heritage stands out, as well as reinforcing and expanding the choral musical repertoire that enriches Ecuadorian musical history.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, Ecuador ha sido cuna de un sinnúmero de músicos, de los cuales solo un pequeño porcentaje han sido reconocidos y difundidos. Gracias a la labor de instituciones como el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, se tiene una referencia de su legado musical de manera escrita, pero al no ser músicos de renombre, sus composiciones reposan en libros únicos, los cuales el paso del tiempo los ha vuelto frágiles y difíciles de manipular.

La producción coral de Fray Agustín de Azkúnaga sobre quien está elaborado este trabajo investigativo, reposa en una compilación de 24 villancicos originales. La mayoría de estas obras al tener un texto original llegan a considerarse un aporte a la música ecuatoriana y pueden convertirse en un amplio repertorio para el desarrollo vocal.

La música del siglo XX en donde se encuentra ubicado este compositor expresa y experimenta diferentes cambios musicales revitalizantes como nuevas texturas armónicas, disonancias y técnicas corales nuevas con lo que se amplía el vocabulario coral. Estos elementos y cambios se ven reflejados en la obra del compositor.

Cabe mencionar que en este trabajo de investigación no solo se tomarán en cuenta los villancicos antes mencionados, sino obras de carácter popular, dentro de la producción musical hallada figuran obras en diferentes formatos y de diferentes géneros musicales ecuatorianos.

Revalorizar obras mediante la transcripción tiene un alto nivel de importancia ya que se vuelve un recurso para: la preservación del patrimonio musical ecuatoriano, acceso académico, conexión con raíces, ampliación del repertorio, interacción entre lo antiguo y lo moderno.

A continuación, es necesario mencionar que la obra coral de Fray Agustín de Azkúnaga se enmarca dentro del patrimonio inmaterial. Para esta consideración se toma en cuenta la

clasificación creada por la UNESCO en el año 2003, donde se hace referencia al conjunto de tradiciones, técnicas, costumbres y saberes, heredadas de una generación a otra. Por esta razón, debido a la fragilidad y condición de únicas, las obras corales del mencionado autor se posicionan dentro de esta clasificación (Panadero, 2021).

Conviene en las ciudades consideradas patrimonio de la humanidad, el pensar en poner en valor el patrimonio inmaterial, cabe señalar además que la UNESCO señala que el patrimonio inmaterial debido a su vulnerabilidad, necesita un énfasis especial para su preservación. Esta investigación está alineada en la puesta en valor del patrimonio musical de Fray Agustín de Azkúnaga en el ámbito coral, basado en la recopilación de obras que reposan en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (UNESCO, 2024).

Este trabajo de titulación está conformado por cuatro capítulos. En el primer capítulo se presenta el planteamiento del problema del cual deviene la pregunta principal de esta investigación, así como también las preguntas secundarias. Seguidamente, se presentan los objetivos y algunos argumentos de justificación para este estudio. En el segundo capítulo figura la fundamentación teórica, los antecedentes de investigación y el marco teórico. El tercer capítulo se centra en la metodología usada para la presente investigación, así como cuadros y tablas referenciales para el desarrollo de la misma.

Finalmente cabe mencionar que los arreglos y las adaptaciones musicales fueron elaborados por el investigador durante el año 2024, con la intención de poner en valor una parte del patrimonio musical coral del mencionado autor a través de la dirección de 6 obras corales, de las cuales figuran 4 arreglos de música litúrgica y 2 adaptaciones de música nacional.

CAPÍTULO I

Planteamiento del Problema

En Ecuador, existen diversos textos de música coral producidos por diferentes compositores que no han sido difundidos. Debido a esto, su paso por el tiempo, así como su aporte al legado musical ecuatoriano ha pasado desapercibido. Sin embargo, en la actualidad se contemplan diferentes métodos por los cuales se puede revalorizar este trabajo coral.

Tal es el caso de la producción coral de Fray Agustín de Azkúnaga (1885 – 1957), músico que es reconocido principalmente por la musicalización del himno a Quito con letra de Fray Bernardino Echeverría, pero de quien no se habla a profundidad en textos de historia de la música ecuatoriana. Sin embargo, su producción musical va más allá, ya que dentro de sus composiciones figuran: villancicos, himnos, devocionales, obras para voz y piano, música nacional para piano solo, así como obras para órgano.

Según Honorio Granja (2019), quien fue curador del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, donde reposan la mayoría de composiciones de Azkúnaga, una gran parte de las obras para órgano mencionadas anteriormente se encuentran fuera del país. Cabe destacar la importancia de su repatriación, análisis y difusión. Es indispensable, entonces, el rescate de su obra coral como medio para fortalecer la identidad cultural del país, revalorizar el trabajo coral de este compositor y continuar con el legado de la música ecuatoriana del siglo XX (Vasco, Juárez, y Guananga, 2021).

Por otro lado, la elaboración de arreglos musicales en base a obras corales originales es fundamental para el rescate y difusión de la obra de compositores poco conocidos. Cabe mencionar, que el término *arreglo musical* hace referencia a las modificaciones realizadas a una obra musical, en donde se utilizan diferentes habilidades, técnicas, la experimentación, la

creatividad, con el fin de enriquecer las mismas. Históricamente el arreglar obras musicales preconcebidas es considerado un arte propio, nacido durante el siglo XX, donde se nota un incremento del repertorio musical mundial. Es así como se instituye el arte de arreglar música popular y académica nacido de la necesidad de hallar nuevas formas de explicar y exponer este repertorio nuevo (López, 2016).

Asimismo, el siguiente aspecto surge de la necesidad de realizar adaptaciones musicales, ya que se requiere modificar la obra original con el fin de presentarla para un formato diferente para el cual estaba concebido. Dentro de lo que se conoce como adaptación musical se toman en cuenta los siguientes aspectos creativos: la expresión de un aire distinto de la obra original, un cambio de idioma, adaptabilidad, así como la transcripción a formatos diferentes de la obra. Esta realización de adaptaciones y arreglos pondría en valor la obra del compositor en cuestión.

Interrogantes fundamentales de la investigación

Con todo lo expuesto anteriormente se plantea la siguiente interrogante principal:

- a) ¿Cómo estaría realizada la transcripción, análisis, arreglos, adaptaciones y grabación de seis obras corales para coro mixto de Fray Agustín de Azkúnaga, que permitan poner en valor el trabajo coral musical de este autor?

Esta interrogante se responde a partir de las siguientes interrogantes secundarias:

- a) ¿Qué criterios de selección se utilizaron para escoger las obras que van a ser arregladas?
- b) ¿Qué elementos sonoros son representativos dentro de las composiciones de fray Agustín de Azkúnaga?
- c) ¿Qué elementos musicales pueden ser tomados en cuenta para realizar arreglos del trabajo de este compositor?

d) ¿Cuál es la influencia de la música ecuatoriana en el compositor?

Objetivos del proyecto de investigación

Objetivo general

Realizar una transcripción, análisis, arreglos, adaptaciones y grabación de seis obras corales para coro mixto de Fray Agustín de Azkúnaga, que permitan poner en valor el trabajo coral musical de este autor.

Objetivos específicos

- Identificar los manuscritos que no hayan sido transcritos con anterioridad
- Describir los criterios de selección usados para la transcripción
- Analizar los elementos musicales de las obras originales sobre los cuales se basarán los arreglos.
- Analizar la influencia de la música ecuatoriana

Justificación

La producción musical coral de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de varios compositores ecuatorianos se hallan ahora en un total olvido. Gracias a instituciones como el Archivo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, se puede tener un referente de la misma. Pero, es necesario mencionar que gran parte de estas obras corales no están transcritas ni digitalizadas, las mismas aún se encuentran en compilaciones únicas elaboradas en papel y tinta, tornándose poco legibles y frágiles; dificultado así su conservación, análisis y difusión. Obras corales como las composiciones de Fray Agustín de Azkúnaga, al ser consideradas patrimonio inmaterial y estar frente a su condición de únicas, corren el riesgo de desaparecer sin tener la oportunidad de ser consideradas dentro repertorio coral ecuatoriano.

Durante los últimos años y gracias a los avances tecnológicos, se ha facilitado la digitalización y preservación de documentación de carácter importante. Es por esto y debido a que existen recursos económicos, humanos y con la suficiente información, tanto a nivel técnico, académico e histórico, que se vuelve viable el rescate de obras históricas patrimoniales para su posterior valorización.

Tomando en cuenta el aspecto social, el transcribir, analizar y digitalizar 6 obras de música coral del compositor antes mencionado, servirá para engrosar el repertorio coral tanto de instituciones especializadas en música, como a agrupaciones corales de la ciudad.

En el presente trabajo investigativo, se tomó en cuenta la utilidad metodológica, ya que la misma puede ser utilizada para futuras investigaciones que sigan la misma línea y se pueda tomar como referencia o modelo en otros autores ecuatorianos de música coral.

Durante el desarrollo de esta investigación, se pretendió contribuir a los estudios que se realizan a nivel nacional sobre la producción musical de autores poco reconocidos del Ecuador, así como resaltar el trabajo de los mismos y engrosar el repertorio coral de nuestro país.

CAPÍTULO II

Fundamentación Teórica

Antecedentes de la Investigación

El interés en la producción musical ecuatoriana en los últimos años ha ido creciendo, tanto por investigadores nacionales como internacionales ya que se considera de vital importancia el legado histórico que esta representa al ser un reflejo de las influencias de pueblos originarios, la colonización española, los aportes mestizos y africanos. Preservar este legado no solo permite comprender la historia del Ecuador, sino fortalecer la identidad de las y los ecuatorianos.

El estudio de las obras inéditas de Fray Agustín de Azkúnaga, un destacado compositor y músico ecuatoriano ofrece una valiosa contribución al conocimiento de la música nacional. Fray Agustín, nacido a finales del siglo XIX, es una figura emblemática cuyo trabajo ha permanecido en gran medida desconocido debido a la falta de documentación y la dispersión de sus manuscritos. La presente investigación se centró en una parte de su producción musical vocal, recientemente descubierta, que enriquecen el panorama de la música litúrgica y coral en Ecuador.

Vasco, Juárez y Guananga, en la revista *ColloQuia*, con el artículo *Fray Agustín de Azkúnaga: catorce obras inéditas para piano solo*, tuvieron como objetivo, contribuir al conocimiento y valoración del patrimonio musical colonial ecuatoriano. Esta investigación identificó, catalogó y autenticó las catorce obras inéditas para piano solo atribuidas a Fray Agustín de Azkúnaga, asegurando su correcta preservación y registro en los archivos musicales nacionales. Esta investigación aportó al presente proyecto con información detallada de este

compositor desconocido en la historiografía musical ecuatoriana, así como un modelo de catalogación y preservación de obras musicales (Vasco, Juarez, & Guananga, 2021).

A continuación, se tomó también como antecedente de investigación, el artículo que lleva por título *Preservación de rollos de pianola de ritmos ecuatorianos*, proyecto realizado por Diego Rodríguez y Jordi Roquer, donde figuran autores como Carlos Ortiz, Ramón Moya y Agustín de Azkúnaga. Aquí se detalló la localización de diferente material aún no transcrito de estos compositores, así como información relevante sobre sus composiciones, teniendo como objetivo digitalizar y preservar la música tradicional ecuatoriana. Este proyecto de investigación brindó un modelo de propuesta, alcance y detalla una forma viable de digitalizar manuscritos (Fundación Cultural Latin Grammy, 2017).

El siguiente antecedente fue *El análisis musical, la Hispanoamérica colonial y la musicología histórica: introducción al dossier*, artículo redactado por Alejandro Vera en el 2023. En este se describe temas que deben ser tomados en cuenta en el momento de realizar un análisis musical, como son: análisis musical y musicología histórica, clásico vs. popular, análisis actual vs. teoría de la época. Este artículo tuvo como objetivo, además de proponer nuevas perspectivas de análisis al repertorio hispanoamericano, abogar por la concatenación entre análisis y música histórica, con el fin de comprender culturas musicales del pasado, así como su variedad de expresiones. Este artículo fue relevante dentro de la presente investigación ya que propone un nuevo punto de vista sobre el análisis musical y detalla pasos a seguir para realizar la misma (Vera, 2023).

Se ha considerado también el artículo *Políticas públicas y procesos relacionados al Patrimonio Musical en Ecuador*, publicado en la revista ConHumanitas en 2019 por Marcia Vasco y Jonatan Aizaga. Este artículo tiene como objetivos analizar las políticas públicas

vigentes relacionadas con el patrimonio musical de Ecuador, definir lo que se considera patrimonio inmaterial, identificar las entidades internacionales y nacionales encargadas de gestionar la protección de los bienes inmateriales, y describir los pasos a seguir para catalogar un bien como patrimonio musical en el país. Este artículo aporta información acerca de la catalogación del patrimonio inmaterial en el cual encajan los arreglos y adaptaciones corales que devinieron de esta investigación (Vasco y Aizaga, 2019).

Finalmente, una de las investigaciones consideradas es *El aporte patrimonial de la Música Sacra de la Ciudad de Cuenca-Ecuador: Tradiciones europeas y mestizaje postcolonial*. Este artículo, escrito por Miguel Juárez (1958-2021), está incluido en el proyecto *Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y siglo XX en la ciudad de Loja*. El objetivo del artículo fue exponer los aportes artísticos y patrimoniales de la música sacra en Ecuador, que surgieron como resultado del proceso de evangelización llevado a cabo por la iglesia católica en América. Se hizo referencia a las formas musicales que emergieron del mestizaje entre la danza tonal profana y los versos libres con giros pentatónicos ancestrales. Además, presentó un modelo de investigación cualitativa y analítica basado en fotografías y documentos históricos, que sirvió de base metodológica para la presente investigación (Juárez, 2020).

Bases Teóricas

Patrimonio Cultural, Generalidades

Regularmente, al mencionar o abordar el término *patrimonio cultural* se hace referencia a la herencia material o inmaterial dada por una colectividad, la cual debería ser protegida en la actualidad para ser transmitida a generaciones futuras. Cabe mencionar que esta denominación se acuñó de manera oficial en el año de 1972 por la UNESCO, donde este término está sujeto a

monumentos históricos, remanentes arqueológicos y tradiciones populares. Sin embargo, este término es subjetivo, no depende enteramente de los objetos o bienes, sino de valores determinados por una sociedad estacionada en cada momento de la historia (UNESCO, 2024).

Durante el siglo XX se establece la expresión *valor cultural*, con la cual se expande la visión restringida acerca del patrimonio concebida en siglos pasados. Tras la Primera y Segunda Guerras Mundiales, el interés por la preservación de las manifestaciones culturales fue en aumento, lo cual se ve reflejado en diferentes cartas y documentos internacionales, entre los que se encuentran: la carta de Atenas (1931), el convenio de la Haya (1954), y la Comisión Franceschini (1964 - 1968). Así, se incorporan todos los remanentes que dieron testimonio de las culturas de un pueblo, así como el patrimonio natural en donde se desarrollaron los mismos (Madrid, s/f). Es así como el patrimonio mundial se ve integrado por:

- Monumentos: donde se consideran pinturas, obras arquitectónicas, obras arqueológicas, inscripciones con valor universal singular desde el punto de vista histórico, artístico o científico.
- Conjuntos: agrupaciones de construcciones que al estar integradas con el paisaje sean de valor excepcional desde el punto de vista histórico.
- Lugares: obras conjuntas con la naturaleza que tengan valor etnológico y antropológico.

En resumen, el concepto de *patrimonio cultural* tiene un alcance en valores artísticos, históricos, científicos etnológicos y antropológicos. Cabe mencionar la salvaguarda de la cultura tradicional y popular, ya que es la que determina la importancia de las creaciones identitarias de los pueblos basadas en las tradiciones, música, danza, celebraciones, oficios, etc. (Madrid, 2024).

Patrimonio Cultural Intangible

El patrimonio inmaterial, es una derivación del patrimonio cultural en el cual se toman en cuenta lo oral y lo que no es esencialmente físico, esta afirmación es aceptada en el año 2003 cuando la UNESCO establece una lista específica de protección, con el objetivo de garantizar su preservación, asegurar su viabilidad y consolidar su potencial para un desarrollo sostenible (UNESCO, 2024).

Para Sánchez (2020), el patrimonio inmaterial al ser frágil ante la globalización y la transformación social, exige difusión, estudio y documentación de su naturaleza. Se puede considerar patrimonio cultural intangible lo siguiente:

- Saberes: prácticas, conocimientos y modo de vida de las comunidades.
- Celebraciones: rituales y festividades.
- Formas de expresión: demostraciones literarias, musicales, lúdicas, plásticas, escénicas.
- Sitios: lugares donde se pueden observar prácticas culturales propias de cada pueblo.

En el Ecuador existen alrededor de 19 manifestaciones culturales reconocidas que encajan dentro de lo anteriormente expuesto, pero tan solo 4 están en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad – UNESCO (Gobierno del Ecuador, s.f.).

Estas son:

- Músicas de Marimba.
- Patrimonio Oral Zápara.
- Tejido paja toquilla.
- Pasillo ecuatoriano.

Música Litúrgica

Históricamente dentro de lo que se conoce como música litúrgica, se aborda el término *música sacra*, el cual describe a aquella música que ha tenido la finalidad de alabar a Dios y fomentar el espíritu de piedad. Llegado el siglo IV, el idioma establecido para la celebración de la misa era el latín que fue considerado el idioma madre de la Iglesia Católica, pero el Canto Gregoriano era el canto oficial de la misma. Sin embargo, para el siglo X, con el fin de satisfacer a los oyentes, surge una transición de lo monofónico a lo polifónico, la incorporación de varios instrumentos musicales, la combinación de voces masculinas y femeninas. Debido a lo novedoso del canto polifónico, no tardó en ser incluido en actividades profanas por lo cual la iglesia lo catalogó como lascivo e impuro. Con el Concilio Vaticano II se llega a un consenso y se propone el uso de música litúrgica que esté basada en textos bíblicos litúrgicos, que sirvan como manera de acercarse a Dios y con un fin pastoral (Pham, 2019).

Figura 1

Polifonía sacra, Felipe Pedrell (1841–1922)

The image displays a musical score for a sacred polyphony by Felipe Pedrell. It features four vocal parts: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Tenor, and Bassus. The lyrics are in Latin and are written below the corresponding vocal lines. The score is arranged in two systems, with the first system showing the vocal entries and the second system showing the continuation of the polyphony. The lyrics include: "A. ve Ma. ri. a gra. ti. a ple. na, gra. ti. a ple. na Do. mi. nae te. cum. Do. mi. nae te. cum. Be. ne. di. cta tu. in. mu. li. e. ri. bus, et".

Nota. Esta imagen es un ejemplo de polifonía del siglo XVII

En el año de 1962, gracias a lo que se conoce como *aggiornamento*, la Iglesia Católica se enfrenta a una actualización y renovación de sus elementos, en los que se contemplan la manera

y forma de impartir la misa. De estos cambios se puede observar una apertura dialogante y un lenguaje conciliatorio, ya que antiguamente la misa tradicional se impartía en latín, con Canto Gregoriano y de espaldas a los fieles (Pham, 2019). Cabe mencionar que uno de los conceptos básicos ligados a la música litúrgica, es la Piedad Popular (PP), la cual está catalogada como una realidad que ha estado siempre presente en la iglesia católica, tanto en el antiguo testamento, siendo catalogada como *Temor de Dios* y también *la actitud de respeto que se le brinda a Él*. Para el nuevo testamento toma un nuevo significado, *Imitación del modelo de Jesucristo* y que se va perfeccionando a través del ejercicio de las virtudes cristianas y mediante la práctica de las buenas obras (Pinelo, 2000).

Con lo expuesto anteriormente, la relación entre la música litúrgica y la PP debe ser expresada mediante ciertos rasgos basados en la tradición cristiana oficial. Tomando como referencia el año litúrgico, las celebraciones que requieren canto y renovación de espíritu son: Navidad, cuaresma, cincuentena pascual, culto eucarístico fuera de la misa, cantos para novenarios de la Virgen María, cantos para el acto devocional de peregrinación y cantos devocionales en torno a las exequias cristiana

Con esto, se considera que la música litúrgica está ligada a la PP, y para ser considerada como tal debe cumplir ciertos criterios de piedad y sentido religioso. Además, la consideración de música litúrgica se vuelve más amplia debido al proceso de modernización a la que se vio sujeta la fe cristiana, la inclusión de diferentes instrumentos musicales y al progreso del arte musical (Camín, 2013).

La Orden Franciscana, Precursora de Las Bellas Artes en Ecuador

Los primeros vestigios de la presencia Franciscana en Ecuador datan de 1535, teniendo como figura representativa a Fray Jodoco Rique van Marselaer (nacido en Malinas en 1498). Los

franciscanos se establecieron en lo que hoy se conoce como la ciudad de Quito, en un terreno recibido de parte de Diego de Almagro, en el año de 1534. Teniendo en cuenta la población indígena de la época, se pidió a los cabildos castellanos donaciones de tierras para que los mismos puedan cultivar y sobrevivir. A esta comunidad religiosa se le puede atribuir la implementación de un acueducto, la siembra de la primera planta de trigo en América, la colocación de los cimientos de la Iglesia de San Francisco, así como la fundación del colegio San Juan Evangelista (Armijos, 2022).

El colegio San Juan Evangelista fue fundado en el año de 1551, con la finalidad de educar a la población indígena, así como a hijos de españoles. Dentro de su instrucción, cabe mencionar la educación en: gramática, religión, música, latín, trabajos en madera y hierro entre otras. El mismo, seis años más tarde tomaría el nombre de Colegio San Andrés, en honor al Virrey Andrés Hurtado de Mendoza. Esta institución, gracias a su labor durante la época colonial, obtuvo su fama merecida a nivel continental (Vargas, 1965).

Se considera a Fr. Pedro Gocial como uno de los ejes fundamentales en la labor Franciscana en Ecuador, ya que se le atribuye la instrucción a la población indígena en pintura, escultura, canto y música instrumental. Junto a Fr. Jodoco Rique, se les puede atribuir la construcción de la basílica de San Francisco, así como la colocación de los cimientos del convento *Escorial de los Andes* (Moreno S. , 2017).

Se puede calificar a los monjes franciscanos como los mecenas de las bellas artes en el país. La educación musical se basó en interpretar diferentes instrumentos musicales como: instrumentos de tecla y cuerdas, también el sacabuche, chirimías, flautas, trompetas, cornetas, la ciencia del canto de órgano y el canto llano (Stevenson, 1962).

Fr. Jodoco Rique, tras veintidós años en Quito, en una carta a Ghent alabó el talento de la población indígena para aprender cualquier tipo de instrumento musical. Cabe mencionar el alto nivel de la instrucción musical con referencia al repertorio de la década de 1570, de la cual se consideran motetes a cuatro y cinco voces. Uno de los referentes destacables formados en este colegio, fue el prodigio musical Cristóbal de Caranqui, quien destaca con virtuosismo como cantante y ejecutante (Stevenson, 1962).

Frente a una naciente sociedad indoespañola, se produce un suceso insólito ya que se selecciona a indígenas graduados en el colegio San Andrés como profesores del mismo, de los cuales se conserva un registro de nombres: Diego de Hernández, maestro de capilla; Pedro Díaz, Juan Mitima, Diego de Figueroa, Juan Oña, Cristóbal Collaguazo, Diego Guaña y Antonio Hernández. Según el contrato firmado el 23 de mayo de 1568 se menciona que eran profesores de lectura, escritura y educación musical en diferentes instrumentos. Estas actividades y elogios al desarrollo de las artes así como de los oficios en nuestro país quedan inmortalizados en *El Espejo de Verdades de 1575* (Conferencia Episcopal Ecuatoriana, 2001).

Son innumerables los aportes de la Orden Franciscana al desarrollo de las bellas artes en el Ecuador. Queda claro, así, el compromiso con la cultura, el arte, la religión y demostrando siempre su labor misionera. Cabe mencionar que esta distinguida orden deja músicos destacables como es el caso del Padre Francisco Alberdi, que dejó más de 250 obras maestras de música ecuatoriana llenas de virtuosismo y genio musical, y Fr. Agustín de Azkúnaga que destaca por la musicalización del Himno a Quito, así como la composición de diferentes obras corales, obras para piano solo y para órgano de tubos.

Fr. Agustín de Azkúnaga Castaños

En el año 2012 se publica en la ciudad de Quito un libro enteramente franciscano, el cual lleva por nombre “Memoria Musical Franciscana”, el mismo que presenta una recopilación de partituras escritas por frailes de finales de siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Según Fr. Walter Verdezoto (1969-2021), quien en vida fue director de este proyecto, tiene como finalidad exteriorizar el bagaje musical desarrollado por los Hermanos Franciscanos dentro del sumo monasterio de Quito. Dentro de esta publicación se hace un acercamiento a la vida y producción musical de compositores como Francisco María Alberdi, Enrique Pesántez y Agustín de Azkúnaga (Ortiz, 2012).

Fray Agustín de Azkúnaga nació el 6 de febrero de 1885 en la villa de Ochandiano (Vizcaya). Sobre su infancia en el País Vasco no se tiene registro alguno. Sin embargo, se conoce que llega a la ciudad de Quito a la edad de doce años con el nombre de Felipe (Verdezoto, 2012, pág. 37). Fue ordenado sacerdote en el año de 1912, donde gracias a su ingenio y amor por la música empieza su instrucción autodidacta, pero recibe algunas indicaciones de carácter técnico por parte de los padres Andrés Adrián y Francisco María Alberdi. De manera también autodidacta, escribe ensayos sobre composición y armonía, técnicas que son usadas en motetes y pequeñas zarzuelas (Guerrero Gutiérrez, 2001).

Organista y pianista de gran talento, Agustín de Azkúnaga Castaños, hace gala de su ingenio con presentaciones junto al célebre cellista Bogumil Sykora, en uno de los conciertos con fines de recaudar fondos para la adquisición de un nuevo órgano para el Templo de San Francisco; del cual mencionaría: “Pocas ganas de componer tengo en el actual instrumento, repuso, pues no me resultan los efectos, a causa de la limitación del órgano que carece de varias tonalidades, desde que su teclado es viejo y reducido” (Romero, 2009, pág. 43).

Junto a José María Trueba considerado *Artífice del canto lírico en Quito*, la noche del 26 de julio de 1930 en el teatro Sucre, se presentaría un concierto donde destacarían virtuosismo y magnificencia. En esta destacable velada, el padre Azkúnaga interpretaría sus composiciones incaicas: El testamento del indio (partitura no localizada), Taita Quishpe, El Pastor (partitura no ubicada) y Kukú (no localizado), junto al virtuoso violoncelista (Romero, 2009).

Fue director perpetuo del Coro Franciscano, así como organista del mismo, elogiado por el Dr. José María Velasco Ibarra quien asistía todos los domingos a escuchar a la destacable agrupación coral. Cabe mencionar los logros notables de Azkúnaga como son la medalla de la Orden Nacional al Mérito (1944) y la condecoración Sebastián de Benalcázar por la musicalización del Himno a Quito. Una parte de su producción musical fue impresa por Petrópolis – Brasil y algunas de sus obras fueron grabadas por el sello discográfico Columbia USA. Lamentablemente Fr. Agustín de Azkúnaga fallece el 18 de marzo de 1957 a sus 72 años en el convento máximo de San Francisco, después de enfermar gravemente. Al respecto, se menciona que “le conducían en silla de manos hacia su amado órgano, así palpitaba nuevamente su corazón y sus manos para despedirse magistralmente de su amigo” (Vasco, Juárez, y Guananga, 2021, p.5).

Antecedentes de Música Ecuatoriana

El arte vocal y musical en nuestro país no inicia con la llegada de los Frailes Franciscanos o la creación del colegio San Juan Evangelista llamado después San Andrés, sino, marca un inicio en lo que se conoce como música académica ecuatoriana. Si bien no se cuenta con referencia alguna de las características de la música o el canto prehispánico, según testimonio de historiadores de la época, se sabe que la práctica musical no era ajena. Lope de Atienza, el más antiguo cronista español describe una celebración familiar:

Allí sacan sus vestidos de plumas, de colores diversos; allí aparecen las camisetas y mantas más preciadas, de cumbí, con los cascabeles en las piernas, como buenos danzantes. Andan los pobres como mulas de Atahona o como muchachos que juegan al toro: de las coces asidos, de las manos a la redonda, los varones y las mujeres entrometidos: uno comienza la música y los demás responden, haciendo con los pies el son y con ellos propios llevando el compás para la entonación musical: El tamboril en variedad de tamaños, el cascabel para los danzantes, el pingullo y la flauta. El rondador alegraba los regocijos familiares y la bocina, así como la quipa convocaban para las fiestas rituales del Sol. (Vargas, 1949, p. 62)

Pasados 30 años de la Conquista Española, se mantuvieron manifestaciones festivas de la población indígena pese a ser prohibidas y catalogadas de infernales, impías, marciales, fúnebres, etc. Según indicios arqueológicos, los indígenas desarrollaron una rica cultura musical incomprendida por los colonizadores, de ahí que fueran prohibidas las danzas y destruidos los instrumentos rituales sin dejar huella de su existencia. Cabe mencionar que, en el Ecuador, se identifican sistemas musicales autóctonos como son la bifonía, trifonía, tetrafonía y petafonía. Como características de la música autóctona ecuatoriana se menciona que es monódica; cuando es vocal se expresa totalmente a capella, con una melodía curva y de ritmo sencillo a excepción de la danza donde se hace mucho uso de la síncopa. Cabe destacar como peculiaridad, el uso de 6ta y 7ma menor para iniciar y terminar frases, la modalidad menor es recurrente dentro de sus composiciones habiendo pocas obras en modalidad mayor (Moreno, 1954).

Siguiendo esta línea tiempo, aparece la música mestiza, que nace con la evolución de la música autóctona al agregar dos grados a la escala pentafónica, transformándola en heptáfona para crear la escala menor, modalidad ecuatoriana – indígena. Los albazos, amorfinos, tonos del

Niño, no son más que una evolución de danzas rituales indígenas que son el resultado de la fusión entre modalidades europeas y ecuatorianas, las cuales son catalogadas como música criolla o música popular. Lamentablemente no se puede hablar de un progreso destacable, ni la implantación de una verdadera escuela de música como tal durante la Real Audiencia, a diferencia de las artes plásticas que su progreso llegó a posicionarlas a la cabeza de todas las colonias hispanoamericanas (Moreno, 1954).

En esta misma línea, la música autóctona ecuatoriana debe ser considerada como *folklore musical indígena*, ya que este término abarca su antigüedad arqueológica y la sabiduría de razas milenarias. Es común que los compositores busquen inspiración en el folklore de una nación o pueblo, extrayendo tanto su esencia modal y aprovechando sus melodías ya que son un elemento viviente. Como ejemplos dentro de las escuelas nacionalistas se puede mencionar: La emancipación (Segundo Luis Moreno), en el Templo del sol y Atahualpa (Luis H. Salgado), Flor del Pichavi (Alberto Moreno), entre otros (Moreno, 1954).

Consideraciones para la Escritura Vocal

Cuando se habla del término escritura vocal, se debe tener en cuenta las dificultades que conciernen tanto a la labor de composición, arreglos y adaptaciones de obras musicales vocales.

Para Paul Barker (2004), se toma en cuenta la base fundamental del material vocal, el cual se resume en sí una frase es *vocal, no vocal o anti vocal*. Mencionado esto, se puede observar el avance técnico de los músicos cantantes en el último siglo, donde si deliberadamente se pudiera escribir obras que vayan en contra de la naturaleza de la voz, algún cantante lograría interpretar esta obra con esfuerzo con el fin de demostrar su virtuosismo. Tradicionalmente los saltos de intervalos de novena, ritmos angulares, extremos en los rangos y complicados acompañamientos, serían considerados opositores a lo vocal, pero compositores como

Beethoven, Mozart, Verdi tienen gran variedad de estas transgresiones en sus composiciones sin que esto precarice o deprecie la música vocal.

Durante el siglo pasado, se identificó un creciente interés por la calidad y sustancia del sonido, lo que llevó a los compositores a explorar los límites extremos de rango, así como un creciente interés en la diversidad de los sonidos vocales y corporales como elementos creativos. Sin embargo, si estas manifestaciones se consideran no vocales, es por su asociación con lo que se conoce como *Avant-Garde* o vanguardismo. Dentro de esta línea se puede mencionar el uso de la respiración humana, que fue relegada en siglos pasados por ser considerado un cliché musical y casi inaudible, pero ahora pasó a ser un recurso musical utilizado dentro de un repertorio diverso (Barker, 2004).

Otro aspecto a tomar en cuenta sería el estilo, el cual podría inferir parámetros rigurosos por periodos de tiempo limitados. Como ejemplo Barker (2004, p.19) menciona, “*reglas de movimiento melódico regulado por intervalos mayores a una segunda, la continuidad del sonido de vocales como base del legato y la línea melódica como vehículo del contrapunto*”. Estos parámetros son la base en la concepción de música vocal para Machaut y Palestrina. Históricamente la noción de estilo siempre estará ligada a la creación del compositor y está más que demostrado que cada generación posterior se revela en contra parámetros establecidos que entran en conflicto con ideologías sociales, culturales y religiosas. Se puede decir que cada compositor o arreglista se centra en buscar parámetros para la escritura vocal pero su concepción permanece ligada a su estilo personal.

Finalmente, no se puede universalizar una comprensión vocal, sino encapsularla por restricciones de estilo, historia y situación geográfica. La voz humana al igual que la música, se encuentra en constante evolución. Al no ser un aparato con mecanismos de restricción y poseer

identidad individual, se ve limitada únicamente por el poder creativo y la voluntad. Sin embargo, se puede tomar generalidades en el momento de realizar una composición o arreglo vocal: la respiración, como la manera de acercarse a una nota afecta a la misma, como el uso de determinada vocal o consonante debe relacionarse con la altura y duración de una nota, las exigencias que se podría demandar a los cantantes de acuerdo a sus capacidades técnicas y de estilo.

El texto y la música. Es de vital importancia conocer la interrelación que existe entre el texto y la música, ya que para compositores como Henry Puercell, “la música es la exaltación de la poesía” (Barker, 2004, p. 15), pueden brillar por separado, pero juntas pueden manifestar ingenio y belleza, lo cual infiere un balance entre la expresividad de la música y el texto, lo que produce o sugiere un tercer lenguaje de comunicación. A diferencia de lo que expone Monteverdi, donde la equidad entre estas dos partes se ve inclinada hacia la melodía, con sus escritos fomenta sus ideas teóricas de lo que se conoce como *seconda práctica*, donde el texto domina a la música y se exponen tres elementos que son: las palabras, la armonía y el ritmo, estando estas dos últimas al servicio de las palabras. Con el paso del tiempo se llega a tomar en cuenta la perspectiva de los cantantes, donde en algunas ocasiones funge de juez entre la necesidad de la claridad del lenguaje y la expresión musical. Dado esto se puede establecer ciertas opciones que faciliten esta relación o matrimonio entre el texto y la música: la creación de un lenguaje sonoro a partir del uso de técnicas de extensión vocal u onomatopeyas, la inteligibilidad del contexto musical dada por una correcta comprensión lingüística, lograr un asociación entre música y lenguaje tomando en cuenta el mundo sonoro individual que proporcionan los ritmos y acentos únicos de las sílabas, así como el suministro de colores que cierto tipo de palabras proporcionan (Barker, 2004).

En resumen, se puede mencionar algunas generalidades a tomar en cuenta: coincidencia entre los acentos rítmicos y melódicos de las palabras, coincidencia entre los acentos agógicos de las frases musicales y versos textuales, la relación entre métrica del texto y el ritmo de la melódica, finalmente las coincidencias o no entre las frases musicales y las del texto (Espada, 2024).

El lenguaje. La inteligibilidad y la comprensión del lenguaje es la base del estudio de la literatura y el drama. Con este manifiesto, se puede mencionar ciertos aspectos propios o innatos de cada idioma como son la rítmica, cadencias y estructuras melódicas. Se debe tener en cuenta que escuchar música y escuchar palabras son habilidades muy distintas no complementarias, compositores como Mozart y Stravinsky exploran tres contrastes de relaciones músico – lingüísticas en el área clásica y las exponen en un orden lógico:

- A. Recitativo: expresión de un texto lineal sin repeticiones, se generaliza el dominio de palabras y sílabas con pocos cambios de notas musicales.
- B. Arioso: donde se puede generar varios estados de ánimo con el desarrollo continuo de la música sobre un mismo texto.
- C. Sección final: aria con pocas palabras donde se alargan sobre una vocal que predominan sobre varias líneas o páginas.

Otro ejemplo a mencionar sería el aria barroca, donde se muestra la misma estructura, pero con un formato más elaborado que incluye adornos, considerados como parte de la conformación emocional de la obra. Estas estructuras son un claro ejemplo de la relación contrastante entre el lenguaje y la música, tener en cuenta un sentido de dirección emocional que permita que el público se relacione con el texto y la música (Barker, 2004).

CAPÍTULO III

Metodología

Enfoque

La presente investigación se basó en la elección, transcripción, análisis y puesta en valor de 6 obras de música coral de Agustín de Azkúnaga. Tradicionalmente este enfoque podría encajar en lo que se conoce como investigación cualitativa, según Hernández “el proceso cualitativo es no lineal, es interactivo o recurrente y las etapas son acciones para adentrarnos más en el problema de investigación. El análisis y recolección de datos es permanente”. (Hernández, 2014, p. 356)

La investigación cualitativa menciona aspectos como la comprensión de fenómenos sociales, culturales y humanos a través de la recolección de datos no numéricos, ya que tiene como interés el significado, la experiencia y la perspectiva de las personas. Cabe mencionar algunas características que el modelo cualitativo sugiere y son aplicables al presente trabajo investigativo: exploración profunda, contextualización, flexibilidad, subjetividad y análisis inductivo (Creswell, 2012).

Diseño, nivel de profundidad y propósito

De acuerdo a Arias (2012), las fuentes usadas para la recolección de datos se basaron en fuentes documentales por lo cual el diseño es *documental* ya que se recopiló, analizó y se interpretó información. Por el nivel de profundidad, el estudio es *descriptivo* y por el propósito es *aplicado*. (Arias, 2012)

Sin embargo, Hurtado (2000) propone una tipología de investigación basada en los objetivos. En este sentido, esta investigación es proyectiva ya que busca crear, diseñar, planificar en base a necesidades y preferencias de un grupo humano. Para Hurtado, la investigación

proyactiva consiste de varias fases preliminares que pueden ser descriptivas, analíticas. Esta investigación comprende de fases preliminares:

1. Descriptiva: en la que se identificaron los manuscritos y describieron los criterios de selección para la realización de arreglos
2. Analítica: en la que se analizaron los elementos musicales las obras originales de Azkúnaga y la influencia de la música ecuatoriana en su obra
3. Proyactiva: en la que se crearon los arreglos

Escenarios

Considerando la naturaleza documental de la investigación, los escenarios en los que se realizó comprenden:

- a. Transcripciones de la obra de Azkúnaga encontradas en el Archivo Nacional
- b. Registros de la orden Franciscana.
- c. Enciclopedia de música ecuatoriana
- d. Programa de mano Ruiseñor Trova (encontrado por el investigador)

Estrategias de recolección de datos

A partir de la tabla de operacionalización de variables se determinaron las siguientes estrategias (ver Anexo 1)

- a. Búsqueda y selección de partituras originales (investigación previa ya se localizaron obras y se localizaron partituras corales)
- b. Análisis biográfico: lectura y análisis de la biografía de Azkúnaga en base a registros de la Orden Franciscana, la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana y programa de mano

Estrategias de análisis de datos

Análisis de contenido de documentos biográficos

Se recopilaron los documentos, se realizó una lectura a profundidad y se rescataron los principales hitos biográficos de la vida del compositor.

Clasificación y categorización de partituras

Se localizaron las obras de música coral. Se clasificó en música litúrgica y música popular.

Se definieron los criterios de selección: extensión mínima de 2 hojas o 60 compases, letra del texto legible y comprensible, y que la obra estuviera terminada, ya que se consideró que algunas obras no estaban terminadas.

Tabla 1*Clasificación y categorización de partituras*

Nombre	Litúrgica	Popular	Extensión 60 compases	Texto legible	Obra terminada
Ven conmigo Pastorcito	✓		✓	✓	✓
Tomebamba		✓	✓	✓	✓
Yo soy Pastorcillo	✓			✓	
Oh madre dame al niño	✓		✓	✓	✓
Al pequeño Serafín	✓		✓		
Rey de los niños	✓		✓	✓	✓
Pastorcito niño, hermoso	✓		✓		
Taita Quishpe		✓	✓	✓	✓
Ay que lindo y que bello	✓		✓	✓	✓
Sus labios rosados	✓				✓

Nota. Las obras escogidas son aquellas con más de 2 vistos.

Análisis morfológico de las transcripciones originales

Se identificó de manera general los elementos musicales: ritmo, métrica, melodía, armonía, forma, textura, dinámica y expresión. Ver detalle en capítulo 4.

Análisis comparativo

Se reconocieron los ritmos de las obras a partir de la indagación histórica, uso de quechuismos y especificaciones respecto a los géneros ecuatorianos.

Se compararon las composiciones originales transcritas en este trabajo investigativo con obras conocidas de este autor que tienen especificaciones de géneros y ritmos ecuatorianos.

Tabla 2

Obras de Azkúnaga y ritmos ecuatorianos

Nombre	Vals	San Juanito	Albazo	Tonada	Bomba	Villancico	Yaraví	Yumbo
Ven conmigo Pastorcito						✓		
Tomebamba							✓	✓
Oh madre dame al Niño		✓	✓					
Rey de los Niños						✓		
Taita Quishpe		✓		✓				
Ay que lindo y que bello	✓							

Nota. Esta tabla corresponde a los ritmos presentes en las composiciones de Azkúnaga

Criterios para la realización de arreglos lo cual se evidencia en los arreglos escritos.

Ponderación del 50 % fidelidad del original: Dentro de este criterio se evalúa la medida en que el arreglo musical respeta la esencia y las características de la obra original. Es necesario destacar que no se trata de un duplicado idéntico, sino de mantener de manera plena la melodía, armonía y estructura de la pieza.

El objetivo del arreglo musical sería mantener un grado alto de fidelidad, sin que la obra sea irreconocible después de trabajarla, que sea notable el arreglo realizado y que se pueda honrar la intención del compositor.

Dificultad técnica del 25 %: En este criterio se toma en cuenta el nivel de exigencia técnica planteado a los intérpretes, desde el punto de vista del rango vocal. Cuando nos referimos al rango vocal, nos referimos a la extensión de notas musicales que un cantante es capaz de interpretar.

Se debe tomar en cuenta que para elaborar un arreglo musical es necesario adaptarlo a las capacidades vocales de los músicos disponibles. Hay que evitar rangos excesivamente agudos y graves que puedan resultar difíciles o imposibles de interpretar.

Relevancia temática del 25%: En este criterio se evalúa el significado del tema en el contexto de la interpretación del arreglo. Se considera si el tema transmite emociones o ideas significativas y obedece al propósito del arreglo.

CAPÍTULO IV

Seis obras corales de Fr. Agustín de Azkúnaga

Descripción general del proyecto

El presente proyecto consistió en la investigación y puesta en valor de 6 obras corales de Fray Agustín de Azkúnaga, mediante la elaboración de arreglos, adaptaciones, análisis y grabación de obras que demuestran su relevancia y aporte a necesidades pedagógicas y artísticas.

Como proceso investigativo se realizó una compilación de un gran número de obras del mencionado autor, donde figuran composiciones de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX; de estas, se usó obras corales en base a un criterio de selección desarrollado por mi persona, en donde se toman en cuenta algunos aspectos como: formato, tesitura, ritmo, armonía y legibilidad del texto y extensión.

Continuando con el proceso investigativo, se realizó una grabación de estudio de estas obras con la colaboración de diferentes integrantes de coros de la ciudad de Quito, los cuales fueron gestionados por mi persona durante el presente año 2024. Después de una charla sobre interpretación y dinámicas se procedió con la grabación de las mismas.

Proceso

Se debe mencionar que la grabación de arreglos y adaptaciones originales son el compendio de procedimientos que deben ser resaltados y no solo centrar la atención en los resultados; por esto, es necesario detallarlos desde la exploración, análisis, elaboración de arreglos hasta la grabación de las mismas en audio y video.

Selección del repertorio

Dentro de la compilación de obras encontradas en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, a Fray Agustín de Azkúnaga se le atribuyen un sinnúmero de composiciones tanto para piano, coro, piano - voz e instrumentos de viento y percusión. Cabe mencionar que ninguna de estas obras a excepción de 14 obras para piano transcritas, grabadas y analizadas por mi persona en el año 2019 y 2022, se encuentran digitalizadas.

Al encontrar el compendio de partituras, se definen puntos de referencia que sirven para la elaboración de los criterios de selección descritos a continuación.

Criterio de selección

El criterio de selección que se tomó en cuenta para elegir las obras obedece a requerimientos específicos que facilitan la transcripción, análisis y su posterior interpretación. Dentro de estos requerimientos se consideró: Factibilidad del uso de partituras, Género y Estilo, Compatibilidad con el objetivo del proyecto.

Factibilidad del uso de partituras

Las partituras ubicadas en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador fueron localizadas en investigaciones previas realizadas en el año 2019 por mí persona. Se consideran estos parámetros dentro del proceso de selección de obras: acceso a partituras y derechos de autor.

Acceso a partituras. Agustín de Azkúnaga. No es un compositor ampliamente conocido a nivel nacional ni internacional, pero se puede encontrar gran parte de su obra en archivos locales de la ciudad de Quito y en archivos eclesiásticos dentro y fuera de Ecuador. Gran parte de estas composiciones figuran de manera original o en fotos de las mismas, en la mayoría de los casos en fotocopias de baja resolución. Mencionado esto, aunque la difusión de las obras de este compositor sea limitada, existen facilidades para localizar partituras con las cuales se puede trabajar y hacer una investigación.

Derechos de autor. En Ecuador los aspectos relacionados con derechos de autor están regidos por El Servicio Nacional de Derechos Intelectuales (SENADI), organismo que regula, protege y organiza la información sobre registros de todo tipo de derechos de propiedad intelectual (SENADI, 2024).

Dentro de los lineamientos establecidos por esta institución, se tomó en cuenta la duración de los derechos patrimoniales, donde se establece un lapso de 70 años tras la muerte del autor, periodo en el cual tanto herederos y titulares de estos derechos pueden explotar la obra o recibir beneficios económicos por su uso. Cabe destacar que las obras de Fray Agustín de Azkúnaga no están dentro de esta normativa, ya que ha pasado más tiempo del período establecido y lo convierte de dominio público, lo que exige únicamente respetar los derechos morales del autor al reconocer su autoría. (SENADI, 2024)

Género

En el trabajo coral de Fr. Agustín de Azkúnaga, figuran diferentes géneros musicales europeos ya que, al ser de origen vasco sus composiciones se apropian de ciertas características del Folk Vasco y su influencia de géneros musicales franceses debido a su ubicación geográfica.

Debido a esto se eligieron únicamente géneros musicales ecuatorianos como son: Villancico, San Juanito, Albazo, Tonada, Yaraví, Yumbo, Bomba y Vals. Cabe mencionar que no existen indicaciones escritas acerca del género musical en la mayoría de las obras, pero debido a características propias se las puede agrupar en géneros musicales ecuatorianos.

Estilo

En Ecuador, los estilos musicales están muy marcados por la diversidad cultural, así como por la localización geográfica de cada parte del territorio nacional, como son las regiones: Costa, Sierra, Oriente y Galápagos. Dentro de las composiciones de Fr. Agustín de Azkúnaga predomina el estilo Andino propio de la sierra ecuatoriana, el cual se ve marcado por el uso de melodías y ritmos indígenas con influencia mestiza, teniendo como características en sus obras los ritmos alegres y vivos propios o asociados al San Juanito y melodías de carácter melancólico y sentimental propias de la tonada.

Compatibilidad con el objetivo del proyecto

En este apartado de los criterios de selección, se tomó en cuenta aspectos técnicos que facilitan el trabajo de las obras como son: formato, tesitura, ritmo, armonía y legibilidad del texto.

Formato

Para este apartado se tomó en cuenta las obras con géneros musicales litúrgicos y ecuatorianos que estén en formato de dos voces o más, o voz con acompañamiento de piano.

Tesitura

Las obras escogidas no deben sobrepasar el rango vocal de La3 a un Sol5, esto al tomar en cuenta el Do central como Do4. Ya que la mayoría de obras están para dos voces con

acompañamiento de piano, se toma en cuenta sólo el rango vocal de soprano y alto, debido a que para el resto de voces se realizaron arreglos y adaptaciones.

Ritmo

El uso de ritmos estuvo condicionado a figuras y motivos rítmicos sencillos fáciles de leer y recordar, también se optó por incluir canciones que usen compases de 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8. Considerados de uso común en canciones populares.

Armonía

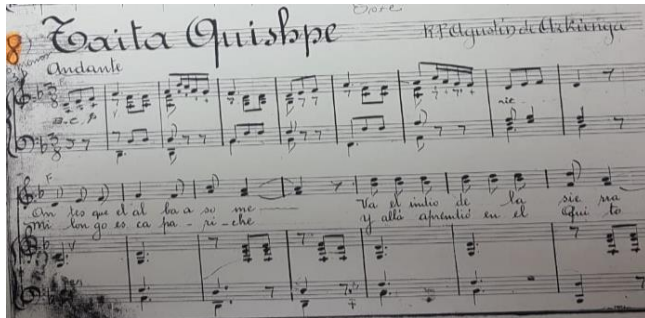
En lo que refiere a armonía, se procuró obras con el sistema tonal funcional o modalidad pentáfona anahemitónica (tercera mayor o menor). Que son recursos usados comúnmente en la música ecuatoriana.

Legibilidad del texto

Para este apartado se tuvo como primer punto en consideración la temática de la obra, obedeciendo a lo expuesto anteriormente, temas litúrgicos y temas relacionados al folklore ecuatoriano. Como segundo punto, cabe destacar que se tuvo la problemática de la legibilidad del texto ya que al estar en formato de originales y en tinta, se puede observar en sus obras compuestas a inicios de su carrera una caligrafía totalmente legible, pero se resalta la degradación de la misma en sus obras litúrgicas, que se asume fueron compuestas al final de su vida. Lamentablemente este aspecto es fundamental en el proceso de selección ya que en muchas de las obras el texto se vuelve indescifrable imposibilitando el trabajo musical en las mismas.

Figura 2

Taita Quishpe



Nota. Esta imagen corresponde a un fragmento de la obra Taita Quishpe

Figura 3

Villancico entremos compañeritos



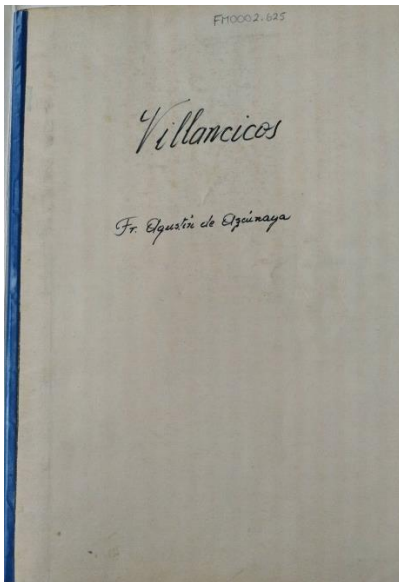
Nota. Esta imagen corresponde al inicio del villancico Entremos Compañeritos

Extensión

Este punto es uno de los más importantes dentro de los criterios de selección ya que se toma en cuenta una extensión mínima de 40 compases para cada obra seleccionada, durante la compilación de las obras litúrgicas se localiza un catálogo de 24 villancicos, donde se pueden observar obras de un mínimo de 20 compases los cuales se puede asumir que son fragmentos de obras más extensas, pero se encuentran clasificadas de manera individual.

Figura 4

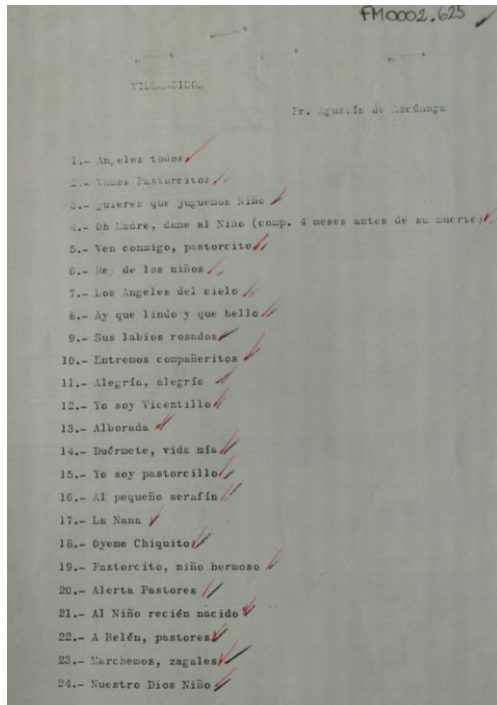
Villancicos de Fr. Agustín de Azkúnaga



Nota. Esta imagen corresponde a la portada de villancicos de Fr. Agustín de Azkúnaga

Figura 5

Catálogo de 24 villancicos



Nota. Esta imagen corresponde al índice del único libro de villancicos de Fr. Agustín de Azkúnaga.

Una vez aplicados estos criterios de selección las obras litúrgicas y de música nacional ecuatoriana son las siguientes:

1. Ay que lindo y que bello
2. Taita Quishpe
3. Oh Madre dame al Niño
4. Tomebamba
5. Rey de los Niños
6. Ven Conmigo Pastorcito

Análisis formal y armónico de arreglos originales

Para el análisis formal se tomó en cuenta los siguientes aspectos: género, tesitura, formato, textura, melodía, armonía, forma y texto. Seguidamente se presenta una ficha de cada una de estas obras.

Ay que lindo y que bello. ([Ver anexo 2](#))

Género.

Vals, villancico en $\frac{3}{4}$

Tesitura.

Soprano: D4 – E5.

Contralto: B3 – C5

Tenor: F3- D4

Bajo: G2 – G3

Figura 6

Tesitura Ay que lindo y que bello



The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 3/4 time and G major. Each voice part shows a single note on a staff, indicating the vocal range for the piece. The Soprano part is on a treble clef staff with a note on D4. The Alto part is on a treble clef staff with a note on B3. The Tenor part is on a treble clef staff with a note on F3. The Bass part is on a bass clef staff with a note on G2.

Nota. Esta imagen corresponde al rango vocal de Ay que lindo y que bello

Formato:

La obra original se encuentra elaborada para piano y voz, pero se realizó un arreglo sobre la misma para 4 voces, soprano, alto tenor y bajo.

Textura:

La obra original es una melodía con acompañamiento de piano. Sin embargo, se realizó un arreglo para 4 voces polifónico. Resaltando los motivos rítmicos y melódicos en cada melodía resultante.

Tonalidad.

La tonalidad original de la obra es Re menor, pero por comodidad al momento de realizar el arreglo musical se opta por subir un tono dejándolo en Mi menor.

Melodía.

En su mayoría la melodía se desarrolla a grado conjunto, teniendo como particularidad saltos de 4ta justa en cada una de sus modulaciones.

Armonía.

Las progresiones armónicas localizadas son:

Introducción: i, V, i, ii, V, VI, i, V, i

Parte A: I, V7, I, V7/IV, ii, IV, V7, I, V, I.

Parte B: i, VI, V7, i, iv, i, V, i, V7/III, III, V, i, V7/III, iv, i, V7, i.

Forma.

Coral, con canto homofónico formado por melodías sencillas.

La forma determinada es: Introducción, A-B

Introducción: compás 1 – 26

Parte A: compás 27 – 41, donde se nota un cambio de tonalidad a Re mayor con ligeras variaciones rítmicas.

Parte B: compás 42 – 59 y fin, para esta parte el compositor vuelve a cambiar de tonalidad a la relativa menor de la parte A siendo Re menor y finalizando la obra después de regresar a la parte A con una repetición.

Texto.

La partitura original contempla 4 estrofas, pero en el arreglo musical se utilizan 3 que son usadas en la repetición de la parte B de la obra. Este villancico tiene temática litúrgica o una oda al niño Jesús.

Ay que lindo y que bello que gracioso el niño está, sus ojitos ya se entornan ay si yo le quiero arrullar.

Su madre le cobija y besa sin cesar al verle dormidito en pajas reposar, sus labios rosados destilan la miel, su pecho es el cielo del ánima fiel.

Sus blancas manitas pequeñas miel son, hicieron la tierra, formaron el sol.

Oh madre dame al niño. ([Ver anexo 2](#))

Género.

Sanjuanito - Albazo, Villancico

Tesitura.

Soprano: C4 – E5.

Contralto: B3 – C5

Tenor: E3- E4

Bajo: G2 – B3

Figura 7

Tesitura Oh madre dame al niño



Nota. Esta imagen corresponde al rango vocal de Oh madre dame al niño

Formato.

La obra original se encuentra elaborada para voz y piano.

Textura.

Dos voces con acompañamiento para piano, sin embargo, en el arreglo realizado se adapta para 4 voces polifónico.

Tonalidad.

Do menor.

Melodía.

Mayormente desarrollada a grado conjunto, tiene como particularidad saltos de 4ta justa, 5ta justa y 6ta mayor en gran parte de la obra.

Armonía.

Las progresiones son:

Parte A Do menor: i, iv, i, V/III, V, i, V7, VI,

Parte B Mib mayor: I, V, I, iii, V/iii, iii, i, vii dim, I, IV, I, V, V/ii, ii, vi, V7/vi, vi.

Forma.

Estrófico sin estribillo ni introducción.

La forma determinada es A – B.

Parte A: compás 1 – 25.

Parte B: compás 26 – 47.

Texto.

En la partitura original se visualizan 4 estrofas pequeñas sin embargo solo se toman en cuenta 3 que están entrelazadas mediante repeticiones.

Oh madre dame al niño

que yo lo guardaré

le tengo tal cariño

que no le perderé

Oh cuán gracioso

y bello está el Emanuel

es oro su cabello

su boquita en clavel

Por más que te contemplo

jamás me puedo hartar

Estrella matutina

Sus bellos ojos son

Y fuentes cristalinas

De gracia y perdón

Rey de los niños. ([Ver anexo 2](#))

Género.

Villancico.

Tesitura.

Soprano E4 – E5.

Contralto B3 – B4.

Tenor F3 – F4.

Bajo G2 – C3.

Figura 8

Rey de los Niños tesitura.



Nota. Esta imagen representa el rango vocal de Rey de los niños.

Formato.

La obra original está elaborada para voz y piano, sin embargo, el arreglo musical se realiza para 4 voces: soprano, contralto, tenor y bajo.

Textura.

La partitura original es una melodía acompañada, pero en el arreglo a 4 voces se realiza un contrapunto imitativo y libre.

Figura 9

Rey de los Niños contrapunto imitativo y libre.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 2/4 time and F minor. The Soprano part begins with the lyrics "Rey de los ni ños ni ño Je sí's". The Alto part begins with "Rey de los ni ños ni ño Je". The Tenor part begins with "Rey de los ni ños ni ño Je". The Bass part begins with "Rey de los". The score illustrates imitative and free counterpoint.

Nota. Esta imagen demuestra el tipo de contrapunto realizado en Rey de los niños
Tonalidad.

Fa menor.

Melodía.

La melodía distribuida en todas las voces se encuentra desarrollada en la mayor parte a grado conjunto, tiene como característica saltos de 3ra mayor y cuarta justa como máximo dentro de toda la obra.

Armonía.

Las progresiones presentes son las siguientes:

Introducción: I, V, I, III

Parte A modulación al relativo mayor: V/ii, ii, V7, I, IV, ii, V7/vi, vi.

Parte B modulación a Fa mayor: I, V, I, IV aug, ii, V, I.

Parte C modulación a Lab mayor: IV, I, IV, V7/ii, ii, V7/ii, ii, V, I, ii, III.

Forma.

Introducción: 1-12

Parte A: 13-25.

Parte B: 26-43.

Parte C: 44-66.

Texto.

La obra consta de 4 estrofas, sin embargo, solo se toman en cuenta 3, la temática de la misma es una oda al niño Jesús.

Rey de los niños niño Jesús
mi chiquitito Jesús,
con tus cariños danos tu luz,
rey de los niños niño Jesús.

Recibe niño hermoso,
cual ramo de pensiles,
de mis pobres rediles,
un tierno recital,

Los ángeles del cielo,
entonan melodías,
y en dulces armonías,
no cesan de cantar,

Cantad también conmigo,
amantes querubines,
que entre pajitas duerme,
el niño de amor.

Taita Quishpe. ([Ver anexo 2](#))

Género.

La obra tiene dos géneros que se pueden distinguir como son la Tonada y el San Juanito.

Tesitura.

Soprano D4 – F5.

Contralto B3 – D5.

Tenor F3 – F4.

Bajo A2 – B3.

Figura 10

Taita Quishpe tesitura.



The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part is written on a five-line staff with a treble clef for Soprano, Alto, and Tenor, and a bass clef for Bass. The time signature is 4/4. Each staff contains a single note, representing the vocal range for that part. The Soprano part has a note on the second line (D4). The Alto part has a note on the second space (B3). The Tenor part has a note on the first space (F3). The Bass part has a note on the first line (A2).

Nota. En esta imagen se puede visualizar el rango vocal de Taita Quishpe.

Formato.

El arreglo realizado contempla 4 voces, Soprano, Contralto, Tenor y Bajo.

Textura.

En el arreglo se realizó contrapunto libre.

Figura 11

Taita Quishpe contrapunto libre.

A musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 3/8 time and D minor. The Soprano part begins with a rest followed by a melodic line starting on G4. The Alto part starts on D4. The Tenor part starts on G3. The Bass part starts on D3. All parts have a dynamic marking of 'f' (forte). The score consists of two systems of four staves each, with a double bar line at the end of each system.

Nota. Esta imagen corresponde al arreglo realizado.

Tonalidad.

Re menor.

Melodía.

La melodía en su mayor parte se desarrolla a grado conjunto con saltos de 5ta justa, 4ta justa y 3ra mayor.

Armonía.

Se pueden notar las siguientes progresiones.

Introducción: i, VI, i, III, i

Parte A: VI, i, v, III/v, i, VI, III, i, III/v, III, v.

Parte B: i, v, III, v7, i, VI, iii, v, i, iv, i.

Forma.

La forma de la obra sería: Introducción, A - B

Introducción: compás 1 - 9.

Parte A: compás 10 - 39.

Parte B: compás 40 - 72.

Texto.

La obra está basada en un canto indígena que hace alusión a la jornada del trabajo y al sonido del rondador, se contemplan 4 estrofas.

Antes que el alba asome,
va el indio de la sierra,
a trabajar la tierra,
con incesante afán,
y al ver la choza hermosa,
donde crecen los maizales,
se olvida de sus males,
y así empieza a cantar.

Chacrita de mi vida,
que das pan a mi choza,
el indio en ti se goza,
y canta con amor,
el bello San Juanito,
que calma la india pena,
y el corazón serena,

al son del rondador.

Mi longo es capariche,
y allá aprendió en el Quito,
Ven lindo San Juanito,
que en él oyó tocar,
ya quien mi choza juntos,
Cuando del Quito viene mis penas,
entretiene y enséñame a cantar,

Del alma San Juanito,
que al indio le das vida,
y cierras le la herida,
que en el abrió el dolor,
Del rondador tus ecos,
se va a la montaña,
ay nunca en mi cabaña,
Sea pagará tu voz.

Tomebamba. ([Ver anexo 2](#))

Género.

Dentro de las composiciones de Fr, Agustín de Azkúnaga es común observar la mezcla de géneros musicales, dentro de la presente obra se determinan dos géneros existentes y son: Yaraví y Yumbo.

Tesitura.

Soprano C4 – F5.

Contralto B3 – C5.

Tenor F3 – F4.

Bajo A2 – A3.

Figura 12

Tomebamba tesitura.



The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each part is written on a five-line staff with a treble clef for Soprano, Alto, and Tenor, and a bass clef for Bass. The time signature is 4/4. The Soprano part starts with a quarter note G4, followed by a half note G4. The Alto part starts with a quarter note E4, followed by a half note E4. The Tenor part starts with a quarter note C4, followed by a half note C4. The Bass part starts with a quarter note G2, followed by a half note G2.

Nota. Esta imagen corresponde a la tesitura del arreglo realizado.

Formato.

La obra original está compuesta para 2 voces y piano, el arreglo y adaptación es para 4 voces.

Textura.

Homofónica.

Figura 13

Homofonía Tomebamba.

Score

Tomebamba

Subtitle

Padre Agustin de Azkunaga
Diego Guananga

♩ = 100

Soprano

Alto

Tenor

Bass

A la don de la flau ta
En tre blan cos mai za les

A la don de la flau ta
En tre blan cos mai za les

Nota. Esta imagen corresponde a la homofonía realizada en el arreglo musical.

Tonalidad.

Fa menor.

Melodía.

La melodía esta desarrollada a grado conjunto, pero cuenta con saltos de 5ta justa y 7ma menor.

Armonía.

Los círculos armónicos presentes son lo siguientes:

Introducción: i, III, V/III, i.

Parte A: i, vii dim /vii, i, iii/III, I, V/III, i, IV, III, i, V, i.

Parte B: i, III, V/III, V, i, VI, III, v, i.

Forma.

La forma establecida es la siguiente:

Introducción: compases 1-4.

Parte A: compases 5-39.

Parte B: 40-76.

Texto.

Se divido el texto en 3 estrofas que hacen alusión al canto indígena que recuerda su casa a orillas del río Tomebamba.

Allá donde la flauta resuena me lo diosa,
junto a la pobre choza de juncos y ramas,
allí nació el ensueño primero de la infancia,
nos dieron su fragancia el río y el rosal.

Sobre los valles que el Tomebamba baña,
se asienta la cabaña que nos hizo nacer,
cabaña blanca y triste la casa más querida,
que el corazón no olvida de la que amaba ayer.

Entre blancos maizales simados por la brisa,
nació nuestra sonrisa como no te de amar,
y fuimos desde entonces dolientes trovadores,
en los valles con flores y en los valles sin flor.

Ven conmigo Pastorcito. ([Ver anexo 2](#))

Género.

Villancico litúrgico.

Tesitura.

Soprano F4 – F5.

Contralto D4 – E5.

Tenor D3 – E4.

Bajo A2 – C3.

Figura 14

Ven conmigo Pastorcito tesitura.



The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef (except for the Bass part which has a bass clef). The time signature is 4/4. The Soprano part starts with a quarter note on F4, followed by a half note on F5. The Alto part starts with a quarter note on D4, followed by a half note on E5. The Tenor part starts with a quarter note on D3, followed by a half note on E4. The Bass part starts with a quarter note on A2, followed by a half note on C3. The score is set against a light yellow background.

Nota. Esta imagen corresponde a la tesitura del arreglo.

Formato.

La obra original está escrita para voz y piano, en el arreglo y adaptación se consideran 4 voces.

Textura.

El arreglo musical realizado se considera como una melodía acompañada.

Figura 15

Textura Ven conmigo Pastorcito.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Ven conmigo Pastorcito que Jesús llo". The Soprano and Alto parts have a melodic line with a red slur over the first two measures. The Tenor part has a more rhythmic line with eighth notes. The Bass part has a simple harmonic line with a red slur over the first two measures.

Nota. Esta imagen corresponde a la textura del arreglo realizado.

Tonalidad.

Re mayor.

Melodía.

La melodía se desarrolla a grado conjunto incluyendo saltos de 4ta justa y 3ras mayores y menores.

Armonía.

Las progresiones usadas son:

Parte A: I, V, I.

Coda: I, V, I.

Parte B modulación a Re menor: i, V, i, VI, iv, vii dim, V, i, V, i, III, i, V, i.

Forma.

La obra es de carácter bipartita A, coda, B.

Parte A: compases 1-18.

Coda: compases 19-29.

Parte B: 30-49.

Texto.

Se toman en cuenta 3 estrofas para el arreglo coral.

Ven conmigo pastorcito
que Jesús llorando está,
yo le tocó
y el contento quedará.

El que llora en el pesebre,
es del cielo resplandor,
tiritando está de frío,
y abrazado está de amor.

Ábreme tu pecho niño,
ábreme tu corazón,
que hace afuera mucho frío,
y aquí solo hallo calor.

Enlace del Concierto

Para finalizar la propuesta, se realizó la grabación de las 6 obras antes mencionadas durante los meses de febrero y marzo del 2025, los mismos que se presentan a continuación en dos links subidos a la plataforma YouTube:

<https://youtu.be/IH5r4n2YXN8>

<https://youtu.be/Z5pGRRzxNOI>

Conclusiones

Con relación al objetivo general de la investigación se realizó una grabación de 6 obras de Fr. Agustín de Azkúnaga, las mismas que después de pasar por un proceso de selección, análisis y adaptación fueron grabadas durante el año 2025.

Cabe mencionar uno de los puntos clave dentro de la presente investigación. El proceso de selección obedece a particularidades como: género, tesitura, formato, textura, melodía, armonía y en gran mayoría a la legibilidad del texto de las obras, ya que al estar en condición de originales y al estado de salud del compositor las mismas se vuelven ilegibles.

Una gran parte de la obra del compositor antes mencionado permanece desconocida y oculta en un sin número de archivos. Esta investigación tiene como labor sacar a la luz una pequeña parte de la producción musical de este compositor para que pueda ser escuchada y valorada.

El hallazgo de obras inéditas de Azkúnaga para voz y para coro son un descubrimiento significativo, ya que anteriormente se tenía conocimiento de su faceta como pianista y organista, gracias a investigaciones previas. Al recuperar estas obras enriquecemos el panorama musical y tenemos una idea de los géneros y estilos que influenciaron la vida de este compositor.

Agustín de Azkúnaga fue compositor, pianista y organista de la Basílica del convento de San Francisco de Quito esto lo vuelve una parte importante dentro la historia musical de la ciudad. Al recuperar su obra reconocemos una parte de nuestra identidad, así como fortalecemos nuestro sentido de pertenencia y el apego a nuestra cultura musical.

Cabe destacar el punto de vista desde el cual se elaboran los arreglos y las adaptaciones, en el que se toman en cuenta aspectos como escritura vocal y lo que se considera como vocal o anti-

vocal. Esta concepción se puede considerar relativamente nueva ya que corresponde a nuestro siglo y se centra en el desarrollo vocal de los intérpretes, así como su virtuosismo.

Finalmente, la presente investigación cumple con el esfuerzo de validar y preservar el patrimonio cultural musical, reforzar y aportar al repertorio musical coral que enriquece la historia cultural ecuatoriana.

Recomendaciones

Siguiendo de esta línea investigativa, siempre se desea que se presente un avance y un desarrollo de la misma. A futuros estudiantes e investigadores se recomienda realizar un análisis y búsqueda del trabajo musical de compositores que se encuentren en calidad de olvidados y poco reconocidos; aplicando siempre el uso de recursos tecnológicos musicales que puedan arrojar nuevas perspectivas.

La difusión de estas obras siempre debe tener como base criterios históricos, seguido de uso de medios tecnológicos para su digitalización y conciertos que faciliten un acercamiento al público. Se sugiere la creación de un catálogo de obras completo de cada autor que incluya: su ubicación, su condición y ajustes musicales que se realizan.

Otra recomendación sería incluir estudios que abarquen otras disciplinas a parte de las musicales y que nos arrojen perspectivas históricas, culturales y teológicas. Con esto enriquecemos conocimientos sobre la vida y obra de cada autor ecuatoriano.

Referencias

- Arias, F. (2012). *El Proyecto de Investigación*. Espisteme.
- Armijos, F. J. (s.f de s.f de 2022). *Presencia Franciscana*. Obtenido de Revista Carisma:
<https://www.facultadfranciscana.ec/index.php/2012-08-31-20-34-36/identidad-franciscana/presencia-franciscana>
- Barker, P. (2004). *Compoisición Vocal. Una Guia para compositores, cantantes y maestros*. Routledge.
- Camín, M. d. (26 de 6 de 2013). *Relación entre la liturgia y piedad popular*. Obtenido de slideshare: <https://es.slideshare.net/demusli/conferencia-i-padre-camin-piedad-popular-copia>
- Conferencia Episcopal Ecuatoriana. (2001). *Historia de la Iglesia Católica en Ecuador*. Ediciones Abya-Yala.
- Creswell, J. (2012). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Sage publications.
- Espada, G. (2024). *Claves para entender el concepto relación texto-música*. Obtenido de GUESPADA.COM: <https://guespada.com/texto>
- Fundacion Cultural Latin Grammy. (02 de 02 de 2017). *La Fundacion Cultural Latin GRAMMY otorga su tercera subvención internacional para la preservación e investigación de la Música Latina*. Obtenido de Latin Recording Academy:
<https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/6740/a-fundacao-cultural-latin-grammy->

concede-sua-terceira-subvencao-internacional-para-a-preservacao-e-a-pesquisa-da-musica-latina

Gobierno del Ecuador. (s.f.). *Patrimonios Inmateriales del Ecuador*. Obtenido de Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/patrimonios-inmateriales-del-ecuador/>

Guerrero Gutiérrez, F. P. (2001). *Enciclopedia de la música Ecuatoriana*. Conmúsica.

Hernández, R. (2014). *Metodología de la investigación*. McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES.

Hurtado, J. (2000). *Metodología de la Investigación Holística*. Sypal.

Juárez, M. (2020). El aporte patrimonial de la Música Sacra de la Ciudad de Cuenca-Ecuador. Tradiciones europeas y mestizaje postcolonial. En U. d. Loja, *Memorias de las I Jornadas de investigación musical JOIM 2020* (págs. 117-141). Universidad de Loja.

López, L. J. (2016). Arreglo musical escrito e interpretación para diversos niveles de dificultad. En U. N. Plata, *Primer Congreso de Música Popular Epistemología, didáctica y producción* (pág. 278). Facultad de Bellas Artes.

Madrid. (2024). *¿Qué es el patrimonio cultural?* Obtenido de Patrimonio cultural y paisaje urbano: <https://patrimonioypaisaje.madrid.es/portales/monumenta/es/Que-es-el-patrimonio-cultural-/?vgnnextfmt=default&vgnnextchannel=fe9c3cb702aa4510VgnVCM1000008a4a900aRCR>

D

Moreno, S. (07 de 05 de 2017). *Historia de la Provincia San Francisco de Quito*. Obtenido de Los Franciscanos en Ecuador: <https://www.franciscanos.ec/historia-de-la-provincia-san-francisco-de-quito/>

Moreno, S. L. (1954). ALGO SOBRE MUSICA. *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, 273-288.

Ortiz, D. (25 de 11 de 2012). *Una publicación con el patrimonio sonoro franciscano de la capital*. Obtenido de EL COMERCIO: <https://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/publicacion-patrimonio-sonoro-franciscano-de.html>

Panadero, S. (06 de 08 de 2021). *Instituto de Gestión Cultural y Artística*. Obtenido de Patrimonio material e inmaterial: definición, diferencias y ejemplos: <https://igeca.net/blog/389-patrimonio-material-e-inmaterial-definicion-diferencias-y-ejemplos#:~:text=En%20esta%20categor%C3%ADa%20estar%20m%C3%ADstica,caracter%C3%ADsticas%20concretas%20a%20una%20sociedad.>

Perichi, C. C. (2011). *Patrimonio Cultural un Enfoque diverso y Comprometido*. UNESCO.

Pham, T. (2019). *LA MÚSICA LITÚRGICA EN LA CELEBRACIÓN DE LA EUCARISTÍA [Trabajo de grado como requisito para optar por el título de teólogo PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA]*. Repositorio institucional. Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/46966/TESIS%20-%20LA%20MUSICA%20LITURGICA.pdf?sequence=2>

Pinelo, A. (07 de 2000). *La Piedad Popular, camino a Cristo*. Obtenido de Catholic.net: <https://es.catholic.net/op/articulos/64444/la-piedad-popular-camino-a-cristo.html#modal>

Romero, A. C. (2009). *El canto del ruiseñor : José María Trueba : artífice del canto lírico en Quito, siglo XX Alfonso Campos*. (FONSAL).

Sánchez, L. M. (2020). *PATRIMONIO CULTURAL INTANGIBLE o INMATERIAL*. Obtenido de Saltar la navegación:
http://descargas.pntic.mec.es/recursos_educativos/It_didac/CCSS/6/11/06_patrimonio_edad_contemporanea/patrimonio_cultural_inmaterial.html

Servicio Nacional de Derechos Intelectuales. (2024). *Mi nuevo Ecuador*. Obtenido de Servicio Nacional de Derechos Intelectuales:
<https://www.derechosintelectuales.gob.ec/institucion/#>

Stevenson, R. (1962). Música en Quito. *Revista Musical Chilena*, 172-194.

UNESCO. (2024). *UNESCO*. Obtenido de Que es el patrimonio cultural inmaterial:
<https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

Universo, E. (10 de 02 de 2017). *El universo*

. Obtenido de El ecuatoriano Diego Rodríguez gana subvención de la fundación cultural Latin Grammy: <https://www.eluniverso.com/vida-estilo/2017/02/10/nota/6039961/ecuatoriano-gana-premio-latin-grammy-cultura/>

Vargas, J. M. (1965). *HISTORIA DE LA CULTURA ECUATORIANA*. CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA.

Vasco, M., & Aizaga, J. (2019). Políticas públicas y procesos relacionados al. *ComHumanitas*, 62-84.

Vasco, M., Juarez, M., & Guananga, D. (2021). Fray Agustín de Azkúnaga: catorce obras inéditas para piano solo. *Colloquia, Revista Académica de Cultura y Pensamiento*, 8 , 135-155.

Vasco, M., Juarez, M., & Guananga, D. (2021). Fray Agustín de Azkúnaga: catorce obras inéditas para piano solo. La labor misionera de la Orden Franciscana en Sudamérica. *Colloquia Revista de Pensamiento y Cultura*, 135-155.

Vera, A. (2023). El análisis musical, la Hispanoamérica colonial y la musicología histórica: introducción al dossier. *Bibliographica Americana*, 3-10.

Verdezoto, W. (2012). *Memoria Musical Franciscana*. Don Bosco.

ANEXOS

Anexo 1: Tabla de operacionalización de variables.

Objetivos específicos	Unidad de análisis	Definición	Indicador	Subindicador	Aspecto, ítem metodológico
Identificar los manuscritos que no hayan sido transcritos con anterioridad	Manuscritos	Obras originales de Agustín que se encuentran en el archivo nacional	Partituras originales		Proceso de investigación histórica previa.
Describir los criterios de selección usados para la transcripción	Criterios de selección	Factibilidad de la partitura para análisis Determinar en género y estilo. Compatibilidad con el objetivo del proyecto	Acceso a partituras Derechos de autor Letra Legible Extensión de 60-70 compases Contenido y mensaje de la obra Contexto cultural		Búsqueda documental de campo: clasificación y categorización Revisar partituras, escuchar grabaciones
Analizar los elementos musicales de las obras originales sobre los cuales se basarán los arreglos.	Elementos musicales de las obras originales.	Partes características del lenguaje musical	Ritmo Melodía	Patrones rítmicos Cambios de métrica Líneas melódicas principales Contramelodías y motivos secundarios Frases melódicas	Análisis morfológico: (qué tipo de análisis) Identificación General Melodía Armonía Ritmo y Métrica

	Arreglos	Proceso de realizar el arreglo o adaptación manteniendo la esencia de la obra original	<p>Armonía</p> <p>Forma</p> <p>Esencia de la partitura, original</p> <p>Instrumentación</p> <p>Articulación y expresión</p>	<p>Motivos principales</p> <p>Tonalidad Progresiones de acordes Distribución de las voces</p> <p>Estructura general Secciones repetitivas</p> <p>Conservación de patrones rítmicos, melódicos y tonalidad</p> <p>Color y textura Monofonía, homofonía y polifonía.</p>	<p>Forma</p> <p>Timbre y Textura</p> <p>Dinámica y Expresión</p> <p>Interpretación y Recepción</p> <p>Proceso de creación del arreglo musical. Ponderar la fidelidad al original con un 30%, la dificultad técnica con un 20%, y la relevancia temática con un 25%, por ejemplo.</p>
Analizar la influencia de la música ecuatoriana	influencia Música ecuatoriana	Referencia a características de música autóctona	<p>Nombres de las obras: quichuismos Letras y Temáticas</p> <p>Ritmo Sanjuanito</p>		<p>Análisis comparativo Comparación con piezas características de ritmos ecuatorianos</p> <p>Reconocimiento</p>

		Ritmos andinos tradicionales	Bomba Villancicos		Identificación a través de investigación histórica previa.
--	--	------------------------------	----------------------	--	--

Anexo 2: Arreglos y adaptaciones de obras de Fray Agustín de Azkúnaga.

1. Ay que lindo y que bello.
2. Oh madre dame al niño.
3. Rey de los Niños.
4. Taita Quishpe.
5. Tomebamba.
6. Ven conmigo Pastorcito.

Ay que lindo y Que bello

Fray Agustín de Azkúnaga

Arreglo: Diego Guananga

Allegro ♩=150

Soprano
Alto
Tenor
Bass

la dum la dum dum la
la la dum la la
la la dum la
la la dum la

Ay que lin - do ay que
du
Ay que

S
A
T
B

6
be - llo que gra-cio-so el ni-ño es - tá ay que lin-do ay que be - llo
Ay que lin-do ay que be - llo es - ta - - ay que lin-do ay que
du
lin - do be - llo/es - ta du Ay que lin - do

11

S que gra - cio - so el ni - ño es - ta Ah _____

A be - llo es - ta Ah _____

T du _____ Sus o ji tos ya se en tor nan ay si si yo le que ro arru

B be - llo es - ta la la la tor nan la a rru

16

1. 2.

S la _____

A la _____ que gra - cio - so el ni - ño es -

T llar Sus o llar dum dum que gra - cio - so el ni - ño es -

B llar la llar Dum dum dum dum dum dum

rit.

21

S
la _____

A
tá la _____ que gra-cio-so el ni-ño, es - tá _____

T
tá dum dum que gra cio so el ni ño, es tá _____

B
dum Dum dum dum dum _____ dum _____

Moderato ♩=95

27

S
Su ma dre le co bi ja y be - sa sin ce - sar al que
Sus o jos son ri en y llo ran de a - mor que

A
Su ma dre le co - bi ja y be - sa sin ce - sar al que
Sus o jos son ri en y llo ran de a - mor que

T
la uh uh uh _____

B
la bom bom bom bom bom sin de ce sar mor

32

S
ver ___ le dor-mi - di ___ to en ___ pa - jas re - po - sar al ver ___ le dor-mi -
dul ___ ce son ___ ri ___ za que tier no a ma dor que dul ___ ce son ___

A
ver ___ le dor-mi - di ___ to en ___ pa - jas re - po - sar al ver ___ le dor-mi -
dul ___ ce son ___ ri ___ za que tier - no a - ma - dor que dul ___ ce son ___

T
uh uh uh bom uh

B
bom bom bom bom bom bom bom bom uh

37

S
di ___ to en ___ pa ___ jas re - po - sar - en pa - jas re - po - sar
ri ___ za que tier ___ no a - ma - dor que tier - no a - ma - dor

A
di ___ to en ___ pa ___ jas re - po - sar en pa - jas re - po - sar
ri ___ za que tier ___ no a ma dor que tier - no a ma dor

T
uh

B
bom bom bom sin ce sar pa jas re/po sar

42

S
Sus la bios ro sa dos des ti lan la miel su
Sus blan cas ma ni tos pe que ñas cual son hi

A
Sus la bios ro sa dos des ti lan la miel son su
Sus blan - cas ma - ni - tos pe - que - ñas cual son hi -

T
la la la

B
tra la la la la la la la

47

S
pe - cho es el ciel lo del á ni ma fiel sus la bios ro
cie - ron la tie rra for ma ron el sol sus blan - cas ma -

A
pe - cho es el cie lo del a ni ma fiel sus la bios ro
cie - ron la tie - rra for - ma - ron el sol sus blan - cas ma

T
la la la la

B
tra la la la la la la la dum dum dum

52

S
sa dos des ti lan la miel su pe cho es el
ni tos pe que ñas cual son hi cier ron la

A
sa dos des ti lan la miel su pe cho es el
ni tos pe que ñas cual son hi cier ron la

T
la dum dum dum

B
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

56

S
cie lo del á ni ma fiel fiel
tie rra del for ma ron el sol sol

A
cie lo del á ni ma fiel fiel
tie rra del for ma ron el sol sol

T
dum dum dum dum dum dum la la la

B
dum dum dum dum dum dum la la la

1. 2.

Oh Madre dame al niño

Compuesto 4 meses antes de su muerte

Fray Agustín de Azkúnaga

Arreglo: Diego Guananga

Soprano

mf Oh ma - dre da-meal ni - ño que yo le guar-da - ré le

Alto

mf Ma - dre da meal ni - ño que yo le guar-da -

Tenor

Bass

S

6

ten - go tal ca - ri - ño que no le per - de - ré Oh ma - dre dame al

A

ré le ten - go tal ca - ri - ño dum Oh ma - dre dame al

T

du

B

mp Tum tum

11

S
ni - ño que yo le guar - da - ré le ten - go tal ca - ri - ño que

A
ni - ño que yo le guar - da - ré le ten - go tal ca - ri - ño que

T
du da ra tum

B
tum tum tum tum tum tum tum tum tum

16

S
no le per - de - ré que no que no que no le per - de -

A
no le per - de - ré que no que no que no le per - de -

T
da ra tum tum tum da ra

B
tum tum tum tum tum tum

21

S ré que yo que yo que yo le guar - da - ré

A ré que yo que yo que yo le guar - da ré

T tum da ra tum *mp* la la la la

B tum tum tum tum tum tum la la la

♩.=90

27

S Oh cuán gra-cioso y be_llo es - tá el En ma - nuel
Es tre lla ma tu ti_na sus be-llos o - jos son

A la Oh cuán gra-cioso y be_llo es - tá el En ma - nuel
Es - tre - lla ma tu ti_na sus be-llos o - jos son

T dum dum dum dum dum la dum dum dum dum la

B la dum dum dum dum la la la la la

32

S
 es o - ro su ca be llo su boqui-ta un cla - vel Oh cuan gra cio soy
 y fuen-tes cris - ta - li na de gracia y de per - dón Es - tre - lla ma - tu -

A
 es o - ro su ca be llo su boqui-ta un cla cuan gra-cio soy
 y fuen-tes cris - ta li na de gracia y de per tre - lla ma - tu -

T
 dum dum dum dum la dum dum dum dum la

B
 dum dum dum dum la la la la la dum dum dum dum dum dum dum

mp

37

S
 be llo es tá el En ma - nuel es o ro su ca be llo su
 ti na sus be - llos o - jos son y fuen - tes cris - ta - li nas de

A
 be llo es - tá el En ma - nuel es o - ro su ca - be llo su
 ti na sus be - llos o - jos son y fuen - tes cris - ta - li nas de

T
 Ah Ah

B
 dum dum dum dum dum dum dum la dum dum dum dum dum dum dum

Oh Madre dame al niño

♩.=90

42

S
bo qui taun cla - vel — Por más que te con - tem-plo ja - más me puedo har - tar Oh tar
gracia y de per - dón — Por más que te con - tem-plo ja - más me puedo har - tar tar

A
bo - qui taun cla - vel — Por más que te con - tem-plo ja - más me puedo har - tar tar
gracia y de per - dón — Por más que te con - tem-plo ja - más me puedo har - tar tar

T
— Ah — da ra tum *mf* mas - me puedo har - tar tar
mas - me puedo har - tar

B
dum dum dum dum Ah — tum tum tum tum tum puedo har - tar tar
puedo har - tar

1. 2.

Rey de los Niños

Fray Agustín de Azkúnaga

Arreglo: Diego Guananga

Soprano
Uh _____ uh _____
p _____ *mf*
Rey de los ni - ños ni - ño Je - sús

Alto
Uh _____ uh _____
p _____ *mf*
Rey de los ni - ños ni - ño Je -

Tenor
Uh _____ uh _____
p _____ *mf*

Bass
Uh _____ uh _____
p _____ *mf*
Rey de los

S
Rey de los ni - ños ni - ño Je - sús _____ mi chi - qui ti - to _____

A
sús Rey de los ni - ño Je - sús mi - chi - qui - ti - to _____

T
Rey de los ni - ños ni - ño Je - sús *mf* du ru

B
ni _____ ños Rey de los ni - ño Je - sús *mf* du ru

15

S
 Je - sús con tus ca - ri - ños da - nos tu luz

A
 Je - sús con tus ca - ri - ños da - nos tu luz

T
 du ru du ru *p* du

B
 du ru du ru *p* du

p *p* $\text{♩} = 90$

21

S
 uh *p* Uh *p*

A
 uh la la *mf* Re-ci-be ni-ño her-

T
f Rey de los ni - ni-ños ni ño Je - sús la la *mf* Re-ci-be ni-ño her-

B
 la la la

28

S *mf* dum dum du dum dum

A mo - so cual ra-mo de pen - si - les de mis po-bres re - di__ les un tier-no re-ci - tal ____

T mo - so cual ra-mo de pen - si - les de mis po-bres re - di__ les un tier-no re-ci - tal ____

B *mf* Ni-ño hemso cual ramo depensi-les dum dum dum dum tier reci tal ____

35

S Reci-be ni-ño her - mo ____ so cual ra-mo de __ pen - si - les de mis po-bres re -

A Reci-be ni-ño her - mo - ro cual de Los de mis po-bres re -

T Reci-be ni-ño her - mo ____ so cual ra-mo de pen - si - les

B Cual ra-mo de pen - si - les si les

40

S
di — les un tier-no re — ci tal —

A
di - les un tier-no re — ci tal —

T
de mis po-bres re - di — les tal —

B
di di les tal —

♩ = 90

44

S
Los an - ge - les del cie - lo en - to - nan me - lo -
Can - tad tam bien con mi - go a - man - tes que - ru -

A
Los an - ge - les del cie - lo en - to - nan me - lo -
Can - tad tam bien con mi - go a - man - tes que - ru -

T
la la la la la

B
la la la dum —

49

S
 di - as yen dul - ces ar - mo - ní - as no ce - san de can - tar Los
 bi - nes que en - tre pa - ji - tas duer - me el niño de a - mor Can -

A
 di - as yen dul - ces ar - mo - ní - as no ce - san de can - tar
 bi - nes que en - tre pa - ji - tas duer - me el niño de a - mor

T
 la la la la

B
p dum

54

S
 an - ge - les del cie - lo en - to - nan me - lo - di - as yen dul - ces ar - mo -
 tad tam - bien con mi - go a - man - tes que - ru - bi - nes que en - tre pa - ji -

A
mp uh

T
 An - ge - les del cie - lo en - to - nan me - lo - di - as yen dul - ces ar - mo -
 Tad tam - bien con mi - go a - man - tes que - ru - bi - nes que en - tre pa - ji -

B
 dum la la *p* dum

59

S
ni - as no ce - san de can - tar *mf* yen dul - ces ar - mo -
tas duer - me el niño de a - tar que en - tre pa - ji -

A
p uh *mf* yen dul - ces ar - mo -
que en - tre pa - ji -

T
ni - as no ce - san de can - tar *mf* yen dul - ces ar - mo -
tas duer - me el niño de a - tar que en - tre pa - ji -

B
la la *mf* dul - ces ar - mo -
en - tre pa - ji -

63

S
ni - as no ce - san de can - tar de can - tar *f* or
tas duer - me el niño de a - tar mor

A
ni - as no ce - san de can - tar de can - tar *f* or
tas duer - me el niño de a - tar mor

T
ni - as no ce - san de can - tar de can - tar *f* or
tas duer - me el niño de a - tar mor

B
ni - as no ce - san de can - tar de can - tar *f* or
tas duer - me el niño de a - tar mor

Taita Quishpe

Fray Agustín de Azkúnaga

Adaptación: Diego Guananga

Andante ♩ = 100

Voz de soprano

Voz de alto

Voz de tenor

Voz de bajo

f Uh la la la la uh la la la

f tra la la la la tra la la la la la

f la dum dum la dum dum la dum dum la dum la la

f Uh uh uh la la la

10 *mf*

S

A

T

B

An - tes que el al - ba a so - me Va el in - dio de la sie - rra
Mi - lon - go es ca - pa - ri - che y allá apren - dió en el Qui - to

pp dum dum dum dum dum dum dum dum

pp Dum dum dum dum dum dum dum dum

17

S
 a tra - ba - jas la tie - rra Con in - ce - san - tea - fan
 Ven lin - do San - Juan - ni - to Que en élo - Yó to - car

A
 a tra - ba - jas la tie - rra Con in - ce - san - tea - fan
 Ven lin - do San - Juan - ni - to Que en élo - Yó to - car

T
 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

B
 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

25

S
 Y al ver la choza her - mo - sa Donde cre - cen los mai - za - les
 Ya quien mi - cho - za jun - tos Cun - do del Qui - to vie - ne

A
 Y al ver la choza her - mo - sa Donde cre - cen los mai - za - les
 Ya quien mi - cho - za jun - tos Cun - do del Qui - to vie - ne

T
 la ver la cho - za cho - za her - mosa cre - cen cre - cen los mai -

B
 la her - mosa her - mosa cre - cen cre - cen

33

S
Se - olvi - da de sus ma - les Y asi empi - za - acan - tar
mis pe - nas en - tre - tie - ne y ense - ña - mea - can - tar

A
Se olvi - da de sus ma - les Y asi empi - za - acan - tar
mis pe - nas en - tre - tie - ne y ense - ña - mea - can - tar

T
za - les pe - nas pe - nas dum ma - les ma - les dum a can - tar *mf*
du

B
dum ru du dum ru du dum dum dum dum a can - tar

41

S
trala la la la la la la la la la la la la la la *p*
du

A
trala la la la la la la la la la la la la la la *p*
du

T
p *mf* Cha - cri - ta de mi vi - da que
Del al - ma San - Juan - ni - to que al

B
a can - tar la la la la la la *mp* a can - tar del al - ma del al - ma

48

S *mf* el in-dio en ti se go-za y can - ta con a - mor El
y cie-rras-le la he - ri-da que en el abrió el do - lor Del

A *p* du

T *p* du *mf* El
8 das pan a mi cho-za Del
in - dio le das vi - da

B del al - ma del al - ma con a - mor con a-mor con a - mor con a-mor
el do - lor el do-lor el do - lor el do-lor

54

S *p* be - llo San-Jua - ni - to Que cal - ma la in - dia pe - na Yel co - ra-zón se re - ma al
ron - da - dor tus e - cos se va a la mon - ta - ña ay nun - ca en mica ba - ña Sea

A *p* du Yel co - ra-zón se re - ma al
ay nun - ca en mica - ba - ña Sea

T *f* be - llo San-Jua - ni - to Que cal - ma la in - dia pe - na du
ron - da - dor tus e - cos se va a la mon - ta - ña

B *mp* tra la la tra la la tra la la tra la la co - ra - zon co - ra-zon

60

S
son del ron-da - dor — Yel co - ra-zón se re - na
pa - ga - rá tu voz — ay nun-ca en mica - ba-ña

A
son del ron-da - dor — Yel co - ra-zón se re - na
pa - ga - rá tu voz — ay nun-ca en mica ba-ña

T
f Al son del ron-da - dor la la se re - na *f* Al son del ron-da-

B
co-ra - zo dum du du *f* Al son del ron-da - dor — tra la la tra la la *f* Al son del ro-da-

67

S
al son del ron - da - dor *p* la
Sea - pa - ga - ra tu voz — la

A
al son del ron - da - dor *p* dum dum dum dum la
Sea - pa - ga - ra tu voz — dum dum dum dum la

T
dor al son del ron - da - dor dum dum dum dum *p* la
dum dum dum dum dum dum dum dum la

B
dor — son del ron - da - dor dum dum dum dum dum dum dum la
p

Tomebamba

Fray Agustín de Azkúnaga

Arreglo: Diego Guananga

♩ = 100

Voz de soprano

Voz de alto

Voz de tenor

Voz de bajo

p Uh *mf* A lla don -
En - tre blan -

p Uh *mf* A - lla don -
En - tre blan -

p Uh *mf* A - lla
En - tre

p La la la *mf* dum

Coro

Coro

6

S

A

T

B

de la flau-ta A la u re-sue-na me lo dio-sa A la u
cos mai - za - les A la u si-ma-dos por la bri-sa A la u
Coro

de la flau-ta A la u re-sue-na me lo - dio-sa A la u
cos mai - za - les A la u si-ma-dos por la bri-sa A la u

don-de laflau-ta A la u re sue-na me - lo diosa A la u
blancos mai - zales A la u si ma-dos-por la brisa A la u

dum A la u dum ru dum ru A la u
A la u dum ru dum ru A la u

Tomebamba

Coro

13

S
jun-toa - la po - bre - cho - za A la u de jun - cos y ra - mal
na - cio nues - tra son - ri - sa A la u co - mo no te dea - mar

A
jun-toa la po - bre - cho - za A la u de jun - cos y ra - mal
na - cio nues - tra son - ri - sa A la u co - mo no te dea - mar

T
jun - to a la cho - za A la u de jun - cos y ra - mal
na - cio nues - tra son - ri - sa A la u co - mo - no fe dea - mar

B
dum dum A la u dum ru dum

20

Coro

S
A la u a - lli na - cioel en sue ño pri - me - ro
A la u y fui - mos des - deen - ton - cer do - lien - tes

A
A la u a - lli na - cioel en sue - ño A la u pri - me - ro
A la u y fui - mos des - deen - ton - ces do - lien - tes

T
A la u nacio en - sue ño A la u pri - me - ro
A la u en - ton - ces A la u do - lien - tes

B
A la u a - lli na - cio - el ensu - ño A la u dum
A la u fui mos des - de en - ton - ces A la u

26 Coro

S
de - la in - fan - cia A la u nos - die - ron su fra -
tro - va - do - res A la u en los va - lles con

A
de - la in - fan - cia A la u nos die - ron su fra -
tro - va - do - res A la u en los va - lles con

T
de - la in - fan - cia A la u la nos die - ron
tro - va - do - res A la u la en los va - *mf*

B
dum la dum A la u la nos die - ron
A la u la en los va - *mf*

31

S
gan - cia el ri - o yel ro - sal
flo - res y en los va - lles sin flor

A
gan - cia el ri - o yel ro - sal
flo - res y en los va - lles sin flor

T
su lles fra - gan - cia la el ri - o yel ro
lles con flo - res la y en los va - lles sin

B
su lles fra - gan - cia la el ri o yel ro
lles con flo - res la y en los va - lles sin

36 *rit.*

S
el y en los ri va - o lles y el sin ro - sal flor

A
el y en los ri va - o lles y el sin ro - sal flor

T
el y en los ri va - o lles y el sin ro - sal flor

B
el y en los ri va - o lles y el sin ro - sal flor

$\bullet = 120$

40

S

A
dum dum dum dum

T
dum dum dum dum dum dum dum dum

B
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

45 *f*

S A - lla so-bre los va - lles queel To - me-bam, ba ba - ña sea-

A *p*
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

T *p*
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

B *p*
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

50

S sien - ta la ca - ba - ña que nos hi - zo na - cer

A dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum la

T dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum la Ca -

B dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum la

54

S *mp* uh uh dumdumdum dum la dum dum

A *p* Uh _____ Uh _____

T 8 ba - ña blan-cay tris - te la ca - sa mas que ri - da queel do - ra-zón nool - vi - da de

B la la la la la la la

60

S dumdum dumdum la *mf* A - lla so-bre los va - lles queel To-me-bam-ba ba - ña sea-

A _____ la *mp* uh _____ uh _____ ña sea-

T 8 la quea-ma-baa - yer *mf* A - lla so-bre los va - lles queel To-me-bam-ba ba

B la la uh _____

66 *desp. pp*

S sien - ta la ca - ba - ña que rios hi - zo na - cer A la u A la u _____

A *pp*
sien - ta la ca - ba - ña que rios hi - zo na - cer A la u A la u _____

T *pp*
8 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum A la u A la u _____

B *pp*
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum A la u A la u _____

♩ = 100

72

S Uh _____ *mf* _____ *p*

A *mf* _____ *p*
Uh _____

T *mf* _____ *p*
Uh _____

B *mf* _____ *p*
la la la

Ven Conmigo Pastorcito

Fray Agustín de Azkúnaga

Arreglos: Diego Guananga

Soprano
f Ven con mi - go Pas - tor - ci - to que je - sus llo-

Alto
f Ven con mi - go Pas - tor - ci - to que je - sus llo-

Tenor
mp tra la la la tra la la la tra la la la la la tra la la la

Bass
mp la la

8

S
ran - does - ta *mp* tra la la la tra la la la dum tra la la la tra la la dum tra la la la

A
ran - does - ta *mp* dum dum dum dum dum

T
tra la la la la la la tu le can - tas yo le to - co y el con-

B
f la dum dum

Ven Connmigo Pastorcito

15

S tra la la la dum tra la la la la la la la la *p* tra la la la

A dum _____ ven con *R*un tún tún tun tun

T ten - to que da - rá _____ *p* tun tun tun tun tun tun

B dum dum dum dum *p* *p* tun tun tun tun tun tun

1. 2.

22 *rit segunda vez.*

S *p* tra la la la tra la la la tra la la la la tun__ tun

A tun tun__ tun tun_____ tun tun tun__ tun

T tun tun tun tun tun tun tun tun tun__ tun

B tun tun__ tun tun_____ tun tun tun__ tun

27

S *mf* El que llo-ra en el pe - se - bre es del cie - lo res - plan tiri - que ha
A-bre - me tu pe - cho ni - ño a - bre - me tu co - ra

A *mf* El que Es del cie - lo res - plan tiri - que ha -
A bre a - bre - me tu co - ra

T *mf* Pa la la Llo - ran - do la la cie lo -
8 a - bre - me la la co - ra *p* *mf*

B *p* la la la *mf* Llo - ran - do pe - se - bre dum dum la la
a - bre - me pe - cho - ño *p* dum dum la la

32

S tan - do esta de fri - o y a bra - za - do es - tá de a - mor
ce a fue - ra mucho fri - o y a qui so - lo ha - llo ca - lor

A tan - do esta de fri - o y a bra - za do es - tá de a - mor
ce a fue - ra mucho fri - o y a qui so - lo ha - llo ca - lor *mf* du *p*

T Tan - do esta de fri - o a bra za do amor *mf* El que llo - ra en el pe - se - bre es del
ce a fue - ra mucho fri - o so - lo ha - llo calor A - bre - me tu pe - cho ni - ño a - bre -

B *mf* Tan - do esta de fri o y a bra za dode a mor *mf* Llo - ra en el pe - se - bre es del
ce a fue - ra mucho fri - o y a - qui so - lo hallo calor me tu pe - cho ni - ño a - bre -

Ven Conmigo Pastorcito

38

S
la la Bra za does-ta dea-mor amor

A
du Tiri tan-do esta de fri-o y a-bra - za do es-tá de a - mor mor
que ha - ce a fue-ra mucho fri-o y a-qui so-lo ha-ce ca - lor lor

T
cie-lo res-plan - dor Tan-do esta de fri-o ya-bra - za does-ta dea-mor mor
me tu co - ra - zón cea-fue-ra mucho fri-o ya-qui so-lo ha-ce ca - lor lor

B
cie lo res-plan - dor la la la la la a mor a mor
me tu co - ra - zón la la la la la a mor a mor
ca lor ca lor

1. 2.

45

S
La la *p* dum dum dum dum la *f*

A
La la *p* dum dum dum dum la *f*

T
La la *p* dum dum dum dum la *f*

B
La la *p* dum dum dum dum la *f*