

Aporte a la Música Sacra del Ecuador



Misa en Kichwa del compositor Mesías Carrera

Juan Carlos Franco
Luis Eguiguren

**Aporte a la música sacra del Ecuador:
misa en kichwa del compositor Mesías Carrera**

Juan Carlos Franco
Luis Eguiguren

Título: Aporte a la música sacra del Ecuador: misa en kichwa del compositor

Mesías Carrera

Autores: Juan Carlos Franco, Luis Eguiguren

Primera edición

ISBN: 978-9942-752-36-9

DOI: <https://doi.org/10.31207/uhediciones22>

Publicado en octubre de 2026

© UHEdiciones • Universidad de Los Hemisferios

Paseo de la Universidad N° 300 y Juan Díaz, Ñaquito Alto

Quito - Ecuador.

Telf. (02) 401-4100

www.uhemisferios.edu.ec

Diagramación y diseño de portada: Juliana Vera. Producción editorial: Diego Ortiz

Jaramillo. Análisis Armónico: Carlos Iturralde. Entrevista a Rosa Carrera Galarza:

Juan Carlos Franco. Sistematización literaria entrevista: Ana Cristina Franco.

Revisión de lengua Kichwa: Ana Lucía Cachimuel. Transcripción manuscritos: Juan Carlos Franco y Arell Loayza.

Esta obra fue publicada con el aval de lectores especializados y arbitrada por doble par ciego, según las normas de publicación del Centro de Publicaciones - UHEdiciones de la Universidad Hemisferios. Queda prohibida la reproducción comercial parcial o total de esta obra, a menos que se obtenga permiso explícito del autor y la editorial.

Cita sugerida (APA 7):

Franco, J.C. & Eguiguren, L. (2026). Aporte a la Música Sacra del Ecuador: Misa en Kichwa del compositor Mesías Carrera. UHEdiciones - Universidad Hemisferios.

DOI: <https://doi.org/10.31207/uhediciones22>



Índice

Prólogo.....	7
Lo que nos dijo Rosa	9
Un hogar de música	9
Los maestros, la Iglesia y el nacimiento del músico.....	10
La banda, la enseñanza y la formación de generaciones	10
El músico investigador: tradición indígena, pingullos y pifaneros.....	11
Restaurar la fiesta, restaurar la comunidad	12
Su obra, su humor y su legado afectivo.....	12
Los Pumizachos: música como memoria ancestral	12
El músico como puente social	13
Un legado que vuelve a escucharse	13
Acercamiento a la música litúrgica en el Ecuador	15
La música litúrgica en el contexto de la evangelización americana	16
La Real Audiencia de Quito y el desarrollo de la vida musical religiosa.....	16
El papel de los franciscanos y el Colegio San Andrés.....	17
La Catedral de Quito como centro musical	17
Mestizaje cultural y patrimonio musical religioso	18
Patrimonio musical sacro ecuatoriano	18
Las congregaciones religiosas y la conservación del repertorio sacro	19
Transformaciones de la música litúrgica en el siglo XX	19
Mesías Carrera y la Misa en Kichwa.....	20
Conclusión.....	21
Misa en Kichwa Compositor Mesías Carrera	24
Análisis Armónico	62
Manuscritos	92
Referencias Bibliográficas.....	111

PRÓLOGO

El título del libro *Aporte a la música sacra del Ecuador: misa en kichwa del compositor Mesías Carrera* honra con precisión la naturaleza de esta publicación. Los autores, Juan Carlos Franco y Luis Eguiguren, presentan una compilación en la que analizan once cantos litúrgicos para la Misa Católica compuestos por Mesías Carrera, con letra en kichwa. Cuatro de ellos pertenecen al ordinario —partes fijas que se interpretan en cada celebración eucarística—: *Kyrie (Señor, ten piedad)*, *Gloria (Gloria o Adoración)*, *Sanctus (Santo)* y *Agnus Dei (Cordero de Dios)*. Si bien no se incluye el Credo, que también forma parte de los cantos del ordinario, sí se incorporan otras piezas como Canto de Entrada, Ofertorio, Aleluya, Comunión, Padre Nuestro, Elevación y Canto de Salida. En total, once composiciones manuscritas. Vale destacar el valioso trabajo en la transcripción de los manuscritos a la notación occidental realizado por la estudiante de la Escuela de Música de la Universidad Hemisferios, Arelí Loayza, en el marco de la materia Etnomúsica e Historia de la Música del Ecuador, impartida por el docente Juan Carlos Franco.

La existencia de estas obras era conocida por el flautista Luis Fernando Carrera, nieto de Manuel Mesías Carrera Carvajal. Durante una entrevista realizada por Juan Carlos Franco — en el marco de una investigación sobre el registro sonoro del patrimonio para el Municipio de Quito—, Carrera mencionó esta Misa en kichwa. Por una feliz coincidencia, tuve la suerte de participar en una reunión donde planteé preguntas que resultaron cruciales para esta investigación: ¿Qué compositores ecuatorianos han escrito misas? ¿Existe alguna compuesta en una lengua ancestral? Franco respondió afirmativamente, recordando aquella obra que había sido comentada. Posteriormente, se contactó a Edwin Carrera, hijo del compositor y custodio de los manuscritos de su padre: dos armarios repletos de partituras, una producción monumental que aún espera ver la luz. Tras la búsqueda, Franco dio finalmente con los manuscritos de esta Misa que ahora salen a la luz, con el propósito de honrar y difundir esta importante obra.

Manuel Mesías Carrera Carvajal fue un compositor prolífico dentro de los géneros musicales ecuatorianos, investigador, formador de músicos, director de bandas y coros. Hijo ilustre

de Zámbriza, escribió sobre la historia y la cultura de su pueblo, donde sembró —junto a otros artistas— la semilla de la música. Esa semilla también floreció en su familia: fue padre y abuelo de destacados músicos que han desarrollado brillantes trayectorias en la música académica nacional, y que comparten el deseo de difundir la obra de su notable ancestro. Maestro de capilla, otorgó un lugar central en su vida a la composición y ejecución de música religiosa. Esa faceta —tradicionalmente poco explorada por los compositores ecuatorianos— es la que revela este libro, que además destaca el valor de una misa compuesta en una lengua ancestral, permitiendo que un sector de la sociedad exprese su fe desde su propio universo cultural.

Esta publicación reúne a destacados investigadores y músicos ecuatorianos. Como autor principal figura Juan Carlos Franco, músico y antropólogo reconocido por su extensa investigación musicológica sobre los pueblos de la Amazonía y del Ecuador ancestral. Le acompañan Luis Eguiguren, profundo conocedor de las Sagradas Escrituras, y Carlos Iturralde, quien desarrolla el análisis formal y armónico de las piezas. La obra resulta así del entrelazamiento de diversas perspectivas provenientes de trayectorias y disciplinas distintas, que convergen en una mirada plural, complementaria y polifacética.

A primera vista podría parecer una paradoja: una Misa católica escrita en kichwa, destinada a un grupo social que históricamente fue desplazado de sus prácticas espirituales originarias, en un proceso donde la Conquista sincretizó deidades ancestrales bajo la figura de un solo Dios universal. Sin embargo, muchos pueblos americanos adoptaron, reinterpretaron y finalmente abrazaron esta religión que en su momento fue impuesta, haciéndola propia. No puede soslayarse un hecho ampliamente documentado: América Latina constituye la región con la mayor concentración de población católica en el mundo, superando a todos los demás continentes. Más allá del origen étnico, la condición socioeconómica o cualquier otra variable sociocultural, la religión católica no solo echó raíces en el territorio americano, sino que se consolidó como un componente estructural de su identidad colectiva.

Por su parte, los investigadores han trascendido sus zonas habituales de experticia: a través de esta publicación, Franco —conocido por su trabajo en músicas ancestrales— reconoce en la música litúrgica una dimensión más del universo sonoro del Ecuador, y una expresión legítima de los pueblos que lo conforman. Allí es donde se manifiesta la verdadera interculturalidad.

Como anuncia el título, esta obra busca ampliar la visión de la música ecuatoriana, incorporando expresiones que tradicionalmente han permanecido fuera del paisaje sonoro nacional por considerárselas ajenas o importadas, cuando en realidad forman parte profunda del entramado cultural y espiritual cotidiano del pueblo ecuatoriano.

Marcia Ximena Vasco Garzón
Investigadora

LO QUE NOS DIJO ROSA

Crónica etnográfica y testimonio oral de Rosa Carrera Galarza - Mesías Carrera: un testimonio recuperado para la memoria musical del Ecuador

Por: Juan Carlos Franco y Ana Cristina Franco

El registro oral que aquí se presenta —la conversación sostenida con Rosa Carrera Galarza, hija del compositor y maestro de capilla Mesías Carrera— constituye un documento invaluable para la **antropología de la música**, para la **etnomusicología de los Andes ecuatorianos** y, en particular, para la memoria musical de la parroquia de Zámbez y su área cultural. Se trata de un testimonio que permanecía disperso, transmitido solo en la esfera íntima de la familia y la comunidad, y que hoy vuelve a emerger como un fragmento luminoso del país que fuimos y del que aún somos.

En la voz de Rosa se entrelazan la vida doméstica y la vida ritual, la disciplina musical y la devoción religiosa, la historia de un pueblo indígena y mestizo, y la trayectoria de un músico autodidacta que, sin títulos ni reconocimientos oficiales, llegó a convertirse en un **eslabón vivo entre la tradición indígena, la música sacra y la sensibilidad popular ecuatoriana**.

Este documento, más que una entrevista, es una **pieza de memoria nacional**: una ventana a la sensibilidad, el rigor y la generosidad de un músico cuya obra y labor social moldearon la vida espiritual y sonora de varias generaciones.

Un hogar de música

Rosa recuerda a su padre con palabras que revelan no solo una relación familiar, sino la presencia de un hombre marcado por la quietud reflexiva y la ternura firme:

“Mi padre debió haber nacido en otro tiempo... era tranquilo, analizaba todo con serenidad... nos dio cariño, seguridad. Nunca fue grosero. Era incomparable”.

La música, para Mesías Carrera, no fue un oficio impuesto ni un talento súbito, sino un camino que sus propios padres imaginaron para él: en un hogar profundamente católico, su abuelo decidió prepararlo para convertirlo en “*maestro de capilla*”. Lo acercó a sacerdotes y profesores particulares, en un tiempo en que el acceso al Conservatorio era limitado para las familias del campo.

Cuando Mesías tenía doce años, su madre murió. Ese hecho lo marcó definitivamente. Sin embargo, el estímulo musical continuó: el padre insistió en que volviera a estudiar, y Mesías encontró en la música un modo de sostenerse, de nombrar el mundo. Siguió trabajando hasta convertirse en **un músico completo**. Dominaba armonía, dictado, composición, lectura a primera vista, arreglos y dirección de bandas. Todo aprendido a partir de clases privadas, autoformación y observación disciplinada.

Su vida está llena de gestos que hablan de una ética musical y humana: enseñaba sin cobrar, apoyaba a jóvenes músicos, y en su casa podían faltar comodidades, pero jamás dignidad o generosidad.

Los maestros, la Iglesia y el nacimiento del músico

La formación de Carrera se convirtió en un entramado de relaciones con la Iglesia, con músicos locales y con maestros llegados desde otras provincias. Entre ellos destaca Miguel Jaramillo, un músico lojano que había sido contratado para organizar la banda de la parroquia. Según cuenta Rosa, Jaramillo detectó de inmediato el talento de Mesías; quedó sorprendido al verlo interpretar a primera vista las partituras de música clásica que él le puso en el atril.

Desde entonces, el maestro lojano se convirtió en una especie de guía para Mesías. Le abrió nuevas puertas, que ampliaron su repertorio y fortalecieron su técnica. Fue en esa época en la que se consolidó el músico que acompañaría liturgias, dirigiría bandas comunitarias, compondría pasillos y pasacalles, y también rescataría danzas y melodías indígenas amenazadas con perderse en el olvido.

Mesías fue maestro de capilla en Zámboza, y, durante aproximadamente treinta años, también en **El Quinche**, donde además dirigió la banda y enseñó música en escuelas católicas. Su vinculación con los rituales religiosos marcó su sensibilidad musical: entendía la música como un servicio, como un lenguaje capaz de unir a la comunidad, o en otras palabras, una herramienta para mantener viva la espiritualidad de un pueblo.

La banda, la enseñanza y la formación de generaciones

Una de las labores más significativas de Mesías Carrera fue la **formación de bandas parroquiales**, que funcionaban tanto como escuelas musicales como espacios de cohesión social. Para él no habían distinciones. Enseñaba a todas y a todos por igual: desde niños de ocho o diez años, hasta adultos. Todos podían aprender.

Su método era sencillo y eficaz. Clases en la mañana, ensayos en la noche. Trabajo intensivo en vacaciones. Comprensión auditiva primero; técnica después. Y sobre todo, respeto por el oficio y amor por el instrumento.

Gracias a esta pedagogía —humana, comunitaria y persistente— Zámbriza logró contar durante décadas con una banda sólida. Además, su influencia se extendió hacia otras comunidades. Muchas bandas de las parroquias aledañas (Cocotog, Tanda, Nayón) surgieron con la guía de Mesías.

Cuenta Rosa que Mesías escribía música en cuadernos cosidos a mano, pautados por él mismo, y que los llevaba en sus bolsillos. Quería siempre tenerlos a la mano, listos para cuando necesitara anotar ideas y componer. Después de todo, nunca se sabe dónde le puede encontrar la inspiración a uno.

El músico investigador: tradición indígena, pingullos y pifaneros

Uno de los aspectos más notables —y quizá más desconocidos— de la labor de Mesías Carrera fue su vínculo con la **investigación antropológica y etnomusicológica**.

Durante los años en que trabajó junto al antropólogo norteamericano Frank Salomon y al musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno, se convirtió en un puente fundamental entre la memoria indígena local y la academia.

Moreno lo impulsó a recopilar música de rituales indígenas, particularmente de los **danzantes, capitanes, huacos** y grupos ceremoniales relacionados con San Miguel Arcángel. Carrera transcribió melodías tocadas con pingullos, tambores y pífanos —instrumentos que hoy sobreviven solo como sombras del pasado— y rescató repertorios completos que de otro modo se habrían perdido.

Y Rosa recuerda: “Papá era un libro abierto para los que venían a investigar... rescató melodías de pingulleros, de pifaneros, de todos esos grupos antiguos... todo eso está escrito en su libro”.

Esta recuperación es hoy, sin duda, **una pieza de la memoria nacional musical**. No solo porque preserva repertorios, sino porque ofrece una ventana a la organización social indígena, en la cual la participación en danzas rituales marcaba el estatus comunitario.

La fiesta de San Miguel, por ejemplo, funcionó históricamente como un sistema escalonado: danzante → capitán → huaco → sahumeriante → prioste.

Quien no participaba no tenía lugar en la estructura social. Esos significados, profundamente simbólicos, acompañan las melodías que Carrera preservó.

Restaurar la fiesta, restaurar la comunidad

A mediados del siglo XX, muchas de estas tradiciones estuvieron a punto de desaparecer por falta de recursos y por cambios culturales. Fue Mesías Carrera, junto al sacerdote Frilán, quien logró revivir **la gran fiesta de San Miguel de Zámbez**, respetando los códigos antiguos: la salida a caballo, las jerarquías rituales, los trajes ceremoniales y la música original.

La fiesta resurgió con tal fuerza que volvió a atraer visitantes, prensa y atención institucional. Hasta hoy existen dos celebraciones anuales —el 8 de mayo y el 29 de septiembre— que sobreviven gracias al impulso inicial del músico.

Su obra, su humor y su legado afectivo

La música de Mesías abarca pasillos, pasacalles, himnos locales, melodías religiosas y composiciones inspiradas en la identidad zambiceña. Entre las favoritas de Rosa está el pasillo Grato recuerdo, así como canciones dedicadas al pueblo y a sus imágenes religiosas.

Uno de sus rasgos más admirados era su **humildad**: nunca adjudicaba a su nombre obras cuyo origen viniera de melodías o ideas de otros. Reconocía y honraba a sus maestros y colegas, como en el caso del maestro Jaramillo, a quien siempre atribuyó plenamente la letra del San Juan, pese a haberlo restaurado él mismo.

Su humor era camaleónico: anciano con ancianos, joven entre jóvenes, niño con los niños. Su carácter era expansivo y amable, jamás soberbio.

Los Pumizachos: música como memoria ancestral

Entre sus obras destaca el sanjuanito **Los Pumizachos**, compuesto hacia los años cuarenta. La pieza se inspira en una investigación profunda sobre una antigua estirpe preincaica que habitó la zona de Zámbez y que, según la tradición oral, resistió tanto al dominio inca como a las presiones coloniales posteriores.

Los Pumizachos eran, según la memoria local, guerreros indomables. Mesías, junto con Frank Salomón, rescató referencias históricas, rastreó apellidos, visitó archivos inaccesibles para los investigadores locales (a los cuales solo los extranjeros podían entrar en esa época) y construyó una narrativa histórica que hoy forma parte de la identidad simbólica de Zámbez.

Este trabajo articula música, historia e identidad territorial: música como archivo afectivo de una comunidad.

El músico como puente social

Frank Salomón definió a Mesías como *“un eslabón entre el indigenismo y la gente blanca”*. Rosa lo explica con sencillez: cualquiera—indígena o mestizo—lo recibía con cariño. Carrera no hacía distinción hacia ningún tipo de condición social ni racial. Nunca miraba por encima del hombro a nadie. Él siempre decía: *“Todos somos hijos de Dios, todos somos iguales”*. Su música, su carácter y su generosidad lo volvieron un referente ético para Zámiza.

Hoy, en el parque del pueblo, hay un busto en su honor, levantado con donaciones casa por casa. Ese busto es más que un homenaje: es el reconocimiento comunitario de que Mesías Carrera construyó, con su vida y su obra, una forma de ser en el mundo basada en la dignidad, la música y el servicio.

Un legado que vuelve a escucharse

Este testimonio, sostenido en la memoria de Rosa Carrera Galarza, revela la profundidad de la figura de Mesías Carrera. Compositor, maestro de capilla, director de banda, recopilador, investigador autodidacta, puente social, activador de fiestas, formador de generaciones.

Su obra forma parte de la **Memoria e Identidad Musical Nacional** porque reúne todos los elementos que sostienen la cultura viva del Ecuador: la espiritualidad, la tradición indígena, la música popular, la enseñanza comunitaria, la historia oral, la solidaridad, el amor por el territorio.

Lo que hoy recuperamos, además de la historia de un músico, es la historia de un país que se escribe con sus pueblos, en sus ritos, en sus músicos anónimos y en las familias que han sabido guardar la memoria y las melodías que ahora vuelven a la luz.



ACERCAMIENTO A LA MÚSICA LITÚRGICA EN EL ECUADOR

La música litúrgica constituye una de las expresiones más significativas del patrimonio cultural ecuatoriano. Su desarrollo histórico se encuentra estrechamente vinculado a los procesos de evangelización, organización eclesiástica y formación cultural que acompañaron la consolidación de la sociedad colonial en la Real Audiencia de Quito. Desde el siglo XVI, la música ocupó un lugar central dentro de la práctica religiosa católica, convirtiéndose en un instrumento de transmisión doctrinal, cohesión social y expresión estética.

La implantación de las prácticas musicales europeas en América respondió a la necesidad de fortalecer los procesos evangelizadores impulsados por las órdenes religiosas. El canto litúrgico, la polifonía sacra y posteriormente la música instrumental fueron incorporados progresivamente a la vida religiosa de las comunidades indígenas, mestizas y criollas. Como resultado, la música religiosa se transformó en uno de los principales espacios de interacción entre las tradiciones culturales europeas y americanas.

De acuerdo con Federico González Suárez (1892), la Iglesia católica desempeñó un papel fundamental en la organización de la vida social y cultural durante el período colonial. En este contexto, las celebraciones litúrgicas se convirtieron en escenarios privilegiados para el desarrollo artístico, particularmente en lo relacionado con la música y el ceremonial religioso.

La importancia de la música dentro de la tradición cristiana trasciende el ámbito estrictamente ceremonial. Como señala Salazar (2018), el canto litúrgico constituye una expresión privilegiada de la espiritualidad cristiana, capaz de favorecer el encuentro entre el ser humano y lo trascendente.

El presente estudio constituye un acercamiento a la música litúrgica en el Ecuador, desde la época colonial hasta la actualidad, destacando el papel de las instituciones religiosas, la formación de músicos, la construcción del patrimonio musical y la incorporación de elementos culturales locales en la práctica litúrgica contemporánea.

La música litúrgica en el contexto de la evangelización americana

La expansión de la Iglesia católica en América estuvo acompañada por la introducción de diversas manifestaciones artísticas, destinadas a facilitar la evangelización de las poblaciones indígenas. Entre ellas, la música ocupó un lugar privilegiado debido a su capacidad para transmitir mensajes religiosos y generar experiencias colectivas de participación en el culto.

La organización de la vida religiosa en los territorios americanos estuvo regulada por diversos cuerpos normativos, entre los cuales destaca la Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias (1680). Este documento jurídico estableció disposiciones relacionadas con la organización del culto, la vida eclesiástica y las prácticas ceremoniales desarrolladas en los dominios españoles.

Las disposiciones contenidas en este cuerpo legal evidencian la importancia que la Corona otorgó a la música dentro del ceremonial religioso. Asimismo, permiten comprender el surgimiento de instituciones musicales destinadas a fortalecer el culto divino y la formación de músicos en los distintos territorios americanos (Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias, 1680).

Dentro de este marco, la música fue entendida como un elemento inseparable de la liturgia. El canto acompañaba la celebración de la misa, las procesiones, las festividades patronales y los principales sacramentos. Estas prácticas permitieron la creación de espacios de encuentro entre las tradiciones musicales europeas y las expresiones culturales locales, favoreciendo la formación gradual de una identidad musical propia.

La música religiosa desarrollada en América no puede interpretarse únicamente como una prolongación de los modelos europeos. Más bien, constituye el resultado de un proceso histórico de adaptación y apropiación cultural que permitió a las comunidades americanas incorporar elementos propios a los repertorios litúrgicos.

La Real Audiencia de Quito y el desarrollo de la vida musical religiosa

La ciudad de Quito se consolidó tempranamente como uno de los principales centros religiosos y culturales de la región andina. Desde el siglo XVI, las instituciones eclesiásticas promovieron la formación de músicos capaces de participar en las ceremonias litúrgicas y contribuir a la solemnidad del culto.

Las investigaciones de Robert Stevenson, identifican a Quito como un importante núcleo de producción musical colonial. Su estudio sobre la vida musical quiteña evidencia la existencia de una intensa actividad relacionada con la interpretación, enseñanza y composición de música religiosa durante los siglos XVI al XVIII.

La presencia de catedrales, conventos, monasterios y colegios religiosos permitió el establecimiento de estructuras musicales permanentes. Estas instituciones requerían cantores, organistas, maestros de capilla e instrumentistas que garantizaran el desarrollo de las principales celebraciones religiosas. Como consecuencia, la música se convirtió en una actividad profesional altamente valorada dentro del ámbito eclesiástico.

Asimismo, la organización de festividades públicas fortaleció la presencia de la música en la vida cotidiana de la ciudad. Celebraciones como el Corpus Christi o las fiestas patronales congregaban a numerosos participantes y constituían espacios donde la música cumplía funciones religiosas, sociales y simbólicas.

El papel de los franciscanos y el Colegio San Andrés

Uno de los estudios fundamentales para comprender el desarrollo musical colonial quiteño es el realizado por Robert Stevenson (1962), quien documentó el papel de las instituciones religiosas en la formación musical de la ciudad de Quito. El autor señala que los franciscanos desarrollaron una intensa labor educativa orientada a la enseñanza musical de indígenas y mestizos, contribuyendo significativamente a la formación de intérpretes y compositores.

En este contexto, el Colegio San Andrés ocupó un lugar destacado como centro de formación religiosa y musical. Según Stevenson (1962), en esta institución se impartían conocimientos de canto, lectura musical e interpretación instrumental, elementos fundamentales para la consolidación de la práctica musical en la Audiencia de Quito.

La enseñanza musical estuvo estrechamente relacionada con los procesos de evangelización. A través del aprendizaje del canto polifónico europeo, los religiosos encontraron una estrategia eficaz para incorporar a las poblaciones indígenas dentro de la práctica litúrgica católica (Stevenson, 1962).

Además, los maestros de capilla y organistas desempeñaron un papel fundamental dentro de las instituciones religiosas. Su trabajo permitió desarrollar una tradición musical estable que convirtió a Quito en uno de los principales centros de producción musical religiosa de la región andina (Stevenson, 1962).

La formación impartida por los franciscanos contribuyó además a la circulación de repertorios musicales europeos, generando condiciones para la aparición de nuevas expresiones musicales adaptadas al contexto americano.

La Catedral de Quito como centro musical

La Catedral de Quito fue la institución musical más importante del territorio colonial ecuatoriano. Allí se desarrolló una actividad constante relacionada con la práctica litúrgica, la formación de músicos y la interpretación de repertorios sacros.

La investigación de Robert Stevenson documenta la presencia de maestros de capilla, organistas y cantores que participaron en la organización de las celebraciones religiosas más importantes de la ciudad. Estos músicos eran responsables de seleccionar repertorios, dirigir conjuntos vocales e instrumentales y garantizar la calidad artística del culto.

La música ejecutada en la Catedral incluía canto llano, polifonía, villancicos y otras composiciones destinadas a acompañar los distintos momentos del calendario litúrgico. La riqueza de estas prácticas demuestra el elevado nivel artístico alcanzado por las instituciones religiosas quiteñas durante el período colonial.

Por otra parte, la Catedral actuó como centro de difusión musical hacia otras instituciones de la región. Los repertorios interpretados en este espacio influyeron en conventos, parroquias y capillas que reproducían modelos organizativos y artísticos similares.

Mestizaje cultural y patrimonio musical religioso

La música sacra desarrollada en el Ecuador fue el resultado de una interacción constante entre tradiciones culturales diversas. Las prácticas musicales europeas introducidas por los religiosos se encontraron con las expresiones sonoras indígenas existentes en el territorio, generando procesos de adaptación y transformación.

Este fenómeno permitió la construcción de repertorios musicales que reflejaban tanto la herencia europea como las características culturales propias de la región andina. La música religiosa se convirtió, por tanto, en un espacio privilegiado para el intercambio cultural y la construcción de nuevas identidades colectivas.

Los estudios contemporáneos destacan la importancia de comprender estos procesos desde una perspectiva patrimonial. La música litúrgica constituye un testimonio histórico de la interacción entre distintos grupos sociales y de la manera en que las comunidades reinterpretaron las prácticas religiosas en función de sus propias experiencias culturales.

Patrimonio musical sacro ecuatoriano

Las investigaciones recientes han permitido ampliar el conocimiento sobre el patrimonio musical religioso ecuatoriano. En este sentido, Miguel P. Juárez Cúneo (2020) estudia dos aportes patrimoniales desarrollados en la ciudad de Cuenca y vinculados directamente con la música sacra ecuatoriana. El primero corresponde a una forma musical para órgano que evidencia procesos de mestizaje entre elementos europeos y tradiciones sonoras andinas. El segundo se relaciona con la construcción de órganos de tubos inspirados en modelos ibéricos y adaptados a las particularidades geográficas y culturales de América Latina.

Entre los elementos estudiados destacan los órganos de tubos contruidos siguiendo modelos provenientes de la península ibérica. Estos instrumentos fueron adaptados a las particularidades geográficas y culturales de América, generando tradiciones organísticas propias que enriquecieron el patrimonio musical regional.

Asimismo, Juárez Cúneo analiza composiciones que evidencian procesos de mestizaje cultural entre elementos musicales europeos y recursos sonoros asociados a las tradiciones andinas. De acuerdo con Juárez Cúneo (2020), estos elementos constituyen manifestaciones patrimoniales de gran valor histórico, pues reflejan la interacción entre las tradiciones musicales europeas y las expresiones culturales locales.

Las congregaciones religiosas y la conservación del repertorio sacro

Otro aporte significativo al desarrollo de la música religiosa ecuatoriana corresponde a las congregaciones femeninas. En su investigación sobre las Madres Oblatas del Corazón de Jesús y María, Arleti Molerio y Jimena Peñaherrera (2018) documentan una intensa actividad musical desarrollada en Cuenca entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Las autoras destacan que la práctica musical formaba parte integral de la vida comunitaria de las religiosas y que el repertorio conservado en sus archivos constituye una fuente invaluable para el estudio de la música sacra ecuatoriana. Asimismo, señalan que la Congregación Oblata impulsó la formación de coros, el aprendizaje instrumental y la conservación sistemática de partituras religiosas y profanas (Molerio & Peñaherrera, 2018).

Estos documentos constituyen una fuente primaria de enorme valor para la musicología ecuatoriana, pues permiten reconstruir prácticas interpretativas, repertorios y dinámicas de circulación musical desarrolladas en el país durante los siglos XIX y XX.

Transformaciones de la música litúrgica en el siglo XX

Durante el siglo XX, la música litúrgica ecuatoriana experimentó importantes transformaciones vinculadas a cambios culturales y eclesiales. La incorporación progresiva de repertorios en lengua vernácula, el fortalecimiento de la participación comunitaria y las reformas introducidas por el Concilio Vaticano II modificaron las prácticas musicales heredadas del período colonial.

Estas transformaciones favorecieron la aparición de nuevas propuestas compositivas orientadas a incorporar elementos culturales locales al repertorio litúrgico. En consecuencia, la música religiosa ecuatoriana amplió sus posibilidades expresivas y fortaleció su vínculo con las comunidades que la interpretaban.

Mesías Carrera y la Misa en Kichwa

Dentro de la historia musical contemporánea del Ecuador destaca la figura de Mesías Carrera, compositor, investigador y promotor cultural oriundo de Zámbez. De acuerdo con el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (2017), Carrera dedicó gran parte de su vida a la recopilación de expresiones musicales tradicionales y a la composición de obras inspiradas en la cultura e identidad de su comunidad.

Entre sus creaciones más importantes se encuentra la Misa en Kichwa, obra que representa un significativo proceso de sincretismo, al integrar el idioma kichwa y elementos musicales de tradición indígena dentro del repertorio religioso católico (Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2017).

Su legado constituye un ejemplo relevante de cómo la música litúrgica ecuatoriana ha incorporado elementos culturales locales sin perder su vínculo con la tradición religiosa universal de la Iglesia católica. Carrera dedicó gran parte de su vida a la recopilación de tradiciones musicales, la investigación histórica y la preservación de la memoria cultural de su comunidad. Su labor trascendió el ámbito estrictamente artístico para convertirse en un aporte sustancial a la conservación del patrimonio inmaterial de Zámbez y de la región andina ecuatoriana.

Nacido en Zámbez, Mesías Carrera manifestó desde temprana edad una notable sensibilidad musical. Su padre reconoció sus aptitudes artísticas y procuró que recibiera formación musical bajo la guía de los religiosos de la parroquia. En este contexto, fue discípulo de Rafael Navas, maestro de capilla local, quien contribuyó a su formación inicial y le permitió desarrollar las habilidades que posteriormente lo convertirían en organista del templo de su comunidad. Más adelante perfeccionó sus conocimientos bajo la enseñanza del reconocido músico lojano Miguel Jaramillo, ampliando su dominio de la armonía, la composición, la lectura musical, los arreglos y la dirección de conjuntos instrumentales.

A lo largo de su vida desarrolló una intensa actividad artística y pedagógica. Fue director de la Banda de Pueblo de Zámbez y autor de numerosas composiciones que reflejan el profundo vínculo entre música, memoria e identidad local. Entre sus obras destacan el Himno a Zámbez, los pasillos Grato recuerdo y Peregrino, así como el sanjuanito Los Pumizachos, obras que forman parte del repertorio musical tradicional de su comunidad.

Su trabajo investigativo también tuvo una relevancia considerable. Participó en iniciativas de documentación histórica junto a destacados estudiosos como el antropólogo Frank Salomon, contribuyendo a la recuperación de relatos, tradiciones y expresiones culturales vinculadas a la historia de Zámbez. Estas investigaciones permitieron fortalecer la memoria histórica local y consolidar una narrativa identitaria basada en el reconocimiento del patrimonio cultural de la parroquia.

La producción artística de Carrera supera innumerables composiciones y constituye una contribución significativa al patrimonio musical ecuatoriano. Asimismo, fue autor de diversas publicaciones orientadas a preservar la memoria histórica y cultural de su comunidad, entre ellas Folklore autóctono zambiceño, Historia, cultura y música ancestral de Zámbez y La música en Zámbez. Su legado ha sido reconocido por importantes agrupaciones nacionales, y varias de sus composiciones han sido interpretadas por organismos artísticos como la Orquesta Sinfónica Nacional y la Banda Municipal.

Entre todas sus creaciones, la Misa en Kichwa ocupa un lugar particularmente relevante dentro de la historia de la música religiosa ecuatoriana. Esta obra representa un importante ejemplo de sincretismo musical, entendido como el proceso mediante el cual la liturgia incorpora elementos culturales propios de una comunidad, sin alterar los contenidos esenciales de la fe cristiana. En este caso, la integración de la lengua kichwa dentro de la estructura de la misa católica, evidencia un esfuerzo por acercar la celebración litúrgica a las realidades culturales de los pueblos indígenas ecuatorianos.

Desde una perspectiva musicológica, la Misa en Kichwa puede interpretarse como la continuidad de un proceso histórico iniciado durante la época colonial, cuando las instituciones religiosas emplearon la música como un medio de diálogo intercultural entre las tradiciones europeas y las culturas americanas. Así, como el Colegio San Andrés y las capillas musicales de la Real Audiencia de Quito promovieron la incorporación de indígenas a la práctica musical religiosa durante los siglos XVI y XVII (Stevenson, 1962), la obra de Mesías Carrera demuestra la permanencia de esta interacción cultural en el contexto contemporáneo.

En este sentido, la Misa en Kichwa no constituye únicamente una composición religiosa, sino también una manifestación del patrimonio cultural ecuatoriano. Su importancia radica en la capacidad de articular fe, identidad, memoria y tradición dentro de un mismo discurso musical, fortaleciendo los procesos de preservación cultural y reafirmando la diversidad que caracteriza al Ecuador contemporáneo.

El fallecimiento de Mesías Carrera, ocurrido el 31 de diciembre de 2016 a los 95 años de edad, significó la pérdida de una de las figuras más representativas de la cultura musical de Zámbez. Sin embargo, su legado continúa vigente, a través de sus composiciones, investigaciones y publicaciones, así como en el valor simbólico que su obra posee para las comunidades que encuentran en la música una expresión de identidad, espiritualidad y memoria colectiva.

Conclusión

La música litúrgica en el Ecuador, refleja un proceso histórico complejo en el que convergen evangelización, educación, intercambio cultural y construcción de identidades. A lo largo de más de cuatro siglos, la práctica musical vinculada a la Iglesia católica ha favorecido el encuentro entre tradiciones europeas, saberes indígenas y expresiones culturales locales, configurando un patrimonio sonoro de singular riqueza dentro del contexto latinoamericano.

Desde los procesos evangelizadores documentados por Robert Stevenson (1962) hasta las investigaciones contemporáneas de Juárez Cúneo (2020) y de Molerio y Peñaherrera (2018), se evidencia que la música religiosa ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de la memoria histórica y la identidad cultural ecuatoriana.

En este recorrido histórico, la figura de Mesías Carrera adquiere una relevancia particular, pues sintetiza muchos de los procesos analizados en esta investigación. Su trayectoria artística y cultural refleja la continuidad de una tradición musical que, surgida en el ámbito religioso colonial, ha sabido transformarse y dialogar con las realidades sociales y culturales contemporáneas. Su labor como compositor, investigador y promotor cultural demuestra que la música puede constituirse simultáneamente en una expresión de fe, un medio de preservación patrimonial y una herramienta de fortalecimiento identitario.

La Misa en Kichwa representa uno de los ejemplos más significativos de este diálogo entre tradición y contemporaneidad. Más allá de su valor estrictamente musical o litúrgico, la obra constituye una manifestación de sincretismo musical, que incorpora la lengua y la cosmovisión de los pueblos andinos al espacio ritual católico. De esta manera, evidencia que la liturgia puede enriquecerse mediante la integración respetuosa de las expresiones culturales locales, fortaleciendo los vínculos entre comunidad, espiritualidad y patrimonio.

Asimismo, los estudios sobre el Colegio San Andrés, la Catedral de Quito, las capillas musicales coloniales y los archivos religiosos de Cuenca permiten comprender que la música litúrgica no fue únicamente un recurso ceremonial, sino también un espacio privilegiado para la formación artística, la transmisión de conocimientos y la preservación de la memoria colectiva. Las investigaciones de Robert Stevenson, complementadas por aportes más recientes de la musicología ecuatoriana, han puesto de relieve la importancia de estas instituciones en la configuración de una tradición musical que trascendió el ámbito eclesiástico para integrarse al patrimonio cultural nacional.

Por su parte, las investigaciones de Juárez Cúneo han contribuido a valorar la dimensión patrimonial de la música sacra ecuatoriana y los procesos de mestizaje cultural que la caracterizan, mientras que los trabajos de Molerio y Peñaherrera han demostrado el papel esencial de las congregaciones religiosas en la conservación, enseñanza y difusión del repertorio musical ecuatoriano.

En consecuencia, la música sacra ecuatoriana debe entenderse como un patrimonio cultural vivo, resultado de un prolongado proceso de intercambios sociales, artísticos y espirituales. Su estudio no solo permite comprender la historia de las prácticas religiosas en el Ecuador, sino también reconocer la manera en que distintos grupos humanos han contribuido a construir una identidad cultural diversa, dinámica y profundamente arraigada en la memoria colectiva del país. La Misa en Kichwa de Mesías Carrera constituye, en este sentido, una expresión contemporánea de ese legado histórico y una evidencia de que la música litúrgica continúa siendo un espacio de encuentro entre tradición, cultura e identidad.



**Misa en Kichwa Compositor
Mesías Carrera**

Danzante

Canto de Entrada

Diospak wasiman

Mesías Carrera

Flute

Vocals

Organ

Fl.

Vox.

Org.

Ñu-kan - chi ta____ lla-ki-

ria - pay Dios-lla ki - lla ma - ma mi - chik Je - sus Dios-wan chik Je - sus Dios-pak wa-si-man-ta -

1.

2.

The musical score is written for three instruments: Flute, Vocals, and Organ. It is in 6/8 time and consists of two systems. The first system shows the Flute, Vocals, and Organ parts. The second system continues the music with a repeat sign and two endings. The lyrics are in Spanish and Quechua.

Canto de Entrada

Fl. $\frac{2}{11}$

Vox. 11

Org. 11

lla rir - kan - chi - mi Dios ñu - ka - pak ya - ya

Yumbo

Señor Ten Piedad

Kumpadisinki Amu

Mesías Carrera

A B

Flute

Vocals

Organ

Fl.

Vox.

Org.

5

Ya - ya Dios ñu - kan - chik fal - ta - ta kum - pa - di - sin - ki.

2

Señor Ten Piedad

9

Fl.

Vox.

Org.

Chu #ri Dios - lla cam - pa shun - ku - pi kum - pa - di - sin - ki

13

Fl.

Vox.

Org.

Es - pi - ri - tu San - to tu - kuy ru - na kum - pa - di - sin - ki

D.C. Todo A-B
y viene

Señor Ten Piedad

3

17

Fl.

Vox.

Org.

17

17

Gloria o Adoración

Sanjuanito

Yupaychashka

Mesías Carrera

The musical score is written for three parts: Flute, Vocals, and Organ. The time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system consists of four measures. The Flute part begins with a melodic line, followed by a repeat sign and a first ending marked '1.'. The Vocals part has a whole rest in the first measure, followed by a repeat sign and a whole rest in the second measure. The Organ part provides harmonic support with chords and moving lines in both staves. The second system also consists of four measures. The Flute part has a first ending marked '2.' and a second ending. The Vocals part has a first ending marked '2.' and a second ending. The Organ part continues with harmonic support. The lyrics 'Dios ya - ya - man Dios - lla chu' are written below the Vocals part in the second system.

Flute

Vocals

Organ

Fl.

Vox.

Org.

Dios ya - ya - man Dios - lla chu

2

Gloria o Adoración

8

Fl.

Vox.

Org.

ri man Es - pi - ri - tu San - to-man Dios - lla glo - ria ka - chun i - ma - shi -

12

Fl.

Vox.

Org.

na - mi ka - lla - ri - pi kar - ka chash-na - lla - tak ku - nan - pich wi-ñay - ta-pish

Gloria o Adoración

3

16

Fl.

Vox.

Org.

ka - chun ku - nan - pish wi-ñai - ta - pish ka - chun ku - nan - pish wi-ñay - ta - pish - ka -

20

1.

2.

Fl.

Vox.

Org.

chun Dios - lla chun Yu - pai - chash - ka Vir - gen ma - ma - lla tu - kuy

4

Gloria o Adoración

24

Fl.

Vox.

Org.

ru - na - ta kan - tar - ka ku - shi ku - shi tu - kuy dan - za - wan ya - ya

28

Fl.

Vox.

Org.

a - chik - ta a - gra - na Yu - pai na.

1.

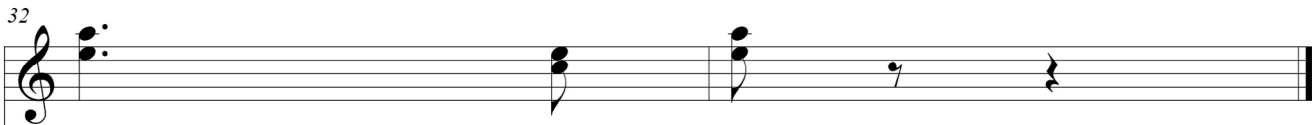
2.

Gloria o Adoración

5

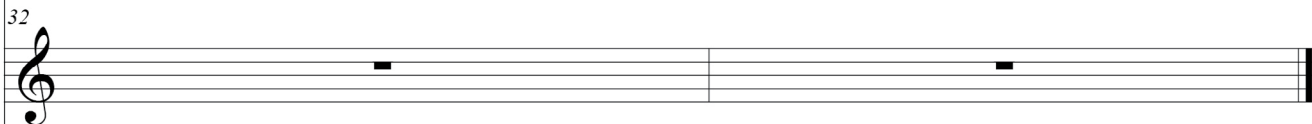
Fl.

32



Vox.

32



Org.

32



Aleluya

Kushi

Mesías Carrera

Flute

Vocals

Organ

5

Fl.

Vox.

Ku - shi ku - shi yu - pay - chash - ka A - puk Díos kin - san - tin per - so - na - man - ta A - chik - wan

Org.

2

Aleluya

Fl.

Vox.

Org.

9

a - do - rash - ka kan - ta - rish - ka A - puk Dios sal - ta - kun - mi dan - za - kun - mi ku - shi - lla

13

Ku - shi ku - shi tu - kuy ru - na ku - shi - lla.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Aleluya'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 16. Each system includes staves for Flute (Fl.), Voice (Vox.), and Organ (Org.). The Flute part features melodic lines with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Voice part provides the lyrics in Spanish, which are a mix of Spanish and Kichwa words. The Organ part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both the right and left hands. Measure numbers 9 and 13 are indicated at the start of their respective systems. The score ends with a double bar line and repeat dots in the final measure of the second system.

Ofrecimiento

Jaika Amu

Introducción

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

Fl.

Voc.

Órg.

Jai - ka A - mu

2

Ofrecimiento

11

Fl.

Voc.

Órg.

Ya - yaA - chik - lla ñu - ka shun - ku ñu - ka sa -

16

Fl.

Voc.

Órg.

ra ay - cha - ta ya - war taa - pash - pa

Ofrecimiento

3

21

Fl.

Voc.

Órg.

Je - su Cris - to ñu - ka Dios - lla Jai -

26

Fl.

Voc.

Órg.

ka A - mu A - chik -

4

Ofrecimiento

31

Fl.

Voc.

Órg.

lla ya ya - man chu - ri -

36

Fl.

Voc.

Órg.

lla Es - pi - ri - tu

Santo Santoman

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

Fl.

Voc.

Órg.

San - to

San - to

San - to

man

2

Santo

9

Fl.

Voc.

Órg.

a - la ba - do an - gel - lla.

13

Fl.

Voc.

Órg.

San - to San - to San - to man.

Santo

3

17

2

Fl.

Voc.

Órg.

The musical score for 'Santo' consists of three staves: Flute (Fl.), Voice (Voc.), and Organ (Órg.). The key signature is one flat (B-flat). The score shows measures 17 and 18. In measure 17, the Flute plays a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a second ending bracket over the first two notes. The Voice and Organ parts play sustained chords in measure 17. In measure 18, all three parts play a final chord. The Organ part also has a bass line in measure 17 and 18.

Elevación

Elevanmi

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

Fl.

Voc.

Órg.

Ut - ka - mi wa - ñui - sha - mun - ka ña - lla - mi sa - ma - ku - kri - shun

2

Elevación

9

Fl.

Voc.

Órg.

Ut - ka - mi wa - ñui - shun - ku - ta ña - lla - mi sa - ma ku - kri - shun.

13

Fl.

Voc.

Órg.

chash - na ka - - - - chun.

Padre Nuestro

Ñukanchik Yaya

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

6

Fl.

Voc.

Órg.

Ya - ya ja - wa pa - cha - pi ty - a - kuk

Ñu - kan - chik

2

Padre Nuestro

11

Fl.

11

Voc.

shu - ti - pi mu-chash - ka ka - chun kam-pak ha -

Órg.

16

Fl.

16

Voc.

tun A - pu ñu - kan - chi - man sha - mu - chu

Órg.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Padre Nuestro'. It is arranged for three parts: Flute (Fl.), Voice (Voc.), and Organ (Órg.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 11 and the second at measure 16. The Flute part consists of a single melodic line in treble clef. The Voice part includes lyrics in Spanish. The Organ part is written for a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady accompaniment of chords and moving lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

Padre Nuestro

3

21

Fl.

Voc.

Órg.

mu - nai ki - lla ru - na ri - chun kai - pa

26

Fl.

Voc.

Órg.

cha - pi ja wa pa - cha - pi shi -

4

Padre Nuestro

31

Fl.

Voc.

Órg.

na ñu - kan - chik pun - cha - pi mi - ku - na tan - da -

36

Fl.

Voc.

Órg.

ta ku - nan pun - cha - pi ka - ray

Padre Nuestro

5

41

Fl.

Voc.

Órg.

41

41

41

46

46

46

Fl.

Voc.

Órg.

na - mi ñu - kan - chi - man di - vi - ku - na - ta

Ñu - ka - chik hu - cha ku - na - ta - pish pi - shi i - ma - shi -

6

Padre Nuestro

51

Fl.

Voc.

Órg.

kish - pi - chin - ka. A - ma hu - cha - na - yay - pi ur - ma -

56

Fl.

Voc.

Órg.

chun sa - ki - chun, tu - kuy - lla - ki - man - ta

61

Fl.

Voc.

Órg.

ñu - kan - chi - ta wa - kai - chi chah - na - ka - chun.

The musical score consists of three staves. The Flute staff (Fl.) is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a half note. The Voice staff (Voc.) is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a vocal line with lyrics in Spanish: 'ñu - kan - chi - ta wa - kai - chi chah - na - ka - chun.' The Organ staff (Órg.) is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It features a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands, ending with a final chord.

Cordero de Dios

Achikpa Llama

Fox Nativo

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

The first system of the musical score features three staves. The Flute staff (Flauta) is in the treble clef, key of B-flat major, and 4/4 time. It contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The Voces staff is also in the treble clef and contains whole rests. The Organ staff (Órgano) is in grand staff (treble and bass clefs) and contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Fl.

Voc.

Órg.

The second system continues the musical score. The Flute staff (Fl.) has a melodic line with some trills. The Voces staff (Voc.) contains the vocal melody with lyrics: "A - chik pa lla - ma tu - kuy fal - ta - lla -". The Organ staff (Órg.) continues the harmonic accompaniment. The system is marked with a '5' at the beginning of each staff, indicating a fifth measure or a specific rehearsal mark.

2

Cordero de Dios

9

Fl.

Voc.

Órg.

kan - mi kum - pa - di - sin -

13

Fl.

Voc.

Órg.

ki - mi. A - chik - pa lla - ma

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Cordero de Dios'. It is arranged for three parts: Flute (Fl.), Voice (Voc.), and Organ (Órg.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 9 and ends at measure 12. The second system starts at measure 13 and ends at measure 16. The Flute part features a melodic line with grace notes and slurs. The Voice part includes lyrics in Spanish: 'kan - mi kum - pa - di - sin -' and 'ki - mi. A - chik - pa lla - ma'. The Organ part provides harmonic support with chords and a bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

Cordero de Dios

3

17

Fl.

Voc.

Órg.

a - pa - muy - pash a - pa - muy

21

Fl.

Voc.

Órg.

Nu - ka ay - llu ñu - ka llak - ta

25

Fl.

25

Voc.

a - pa - mu - pay a - pa - mu

25

Órg.

Fl.

Voc.

Órg.

Comunión

Yupaichashka

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

Yu pai chash ka Sa cra

Fl.

Voc.

Órg.

men to ki - kin Dios pak-chu-ri kan - ki ru - na kay - man a-pash - ka - ta tan - ta-

10

Fl.

1

2

Voc.

10

ri chai - pi - pash kan - ki ru - na kan - ki

Órg.

10

Detailed description: This musical score is for three parts: Flute (Fl.), Voice (Voc.), and Organ (Órg.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 10. The Flute part has a melodic line with a repeat sign at measure 11, followed by a first ending (1) and a second ending (2). The Voice part has lyrics: 'ri chai - pi - pash kan - ki ru - na kan - ki'. The Organ part provides harmonic support with chords and a bass line. The score ends with a double bar line at measure 13.

Canto de Salida

Virgen Mariaman

Kawsayman Hucha Illak Llukshishkata

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

Fl.

Voc.

Órg.

5

5

5

pak ma-ki-man - ta lla an - lla - chu kan lluk-shir - kan-ki ka - lla - ri - man-ta ju-

A - tzil-

The musical score is written for three parts: Flauta (Flute), Voces (Voices), and Órgano (Organ). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures, with the Flauta and Órgano playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Voces part is silent. The second system shows the vocal entry with the lyrics 'pak ma-ki-man - ta lla an - lla - chu kan lluk-shir - kan-ki ka - lla - ri - man-ta ju-'. The Flauta and Órgano continue their accompaniment. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

2

Canto de Salida

FIN

Fl. 10

Voc. 10

Órg. 10

cha-i-llak — ra - zu shi - na [#]mi-kar - kan - ki A - tzil kan - ki Dios-pak ma - ma tu - kun

Fl. 15

Voc. 15

Órg. 15

ka - pak pay - man - ta ru-rash-ka - ka - pi i - ma su - mak cha - ri - kan - ki ru - na

20

Fl.

20

Voc.

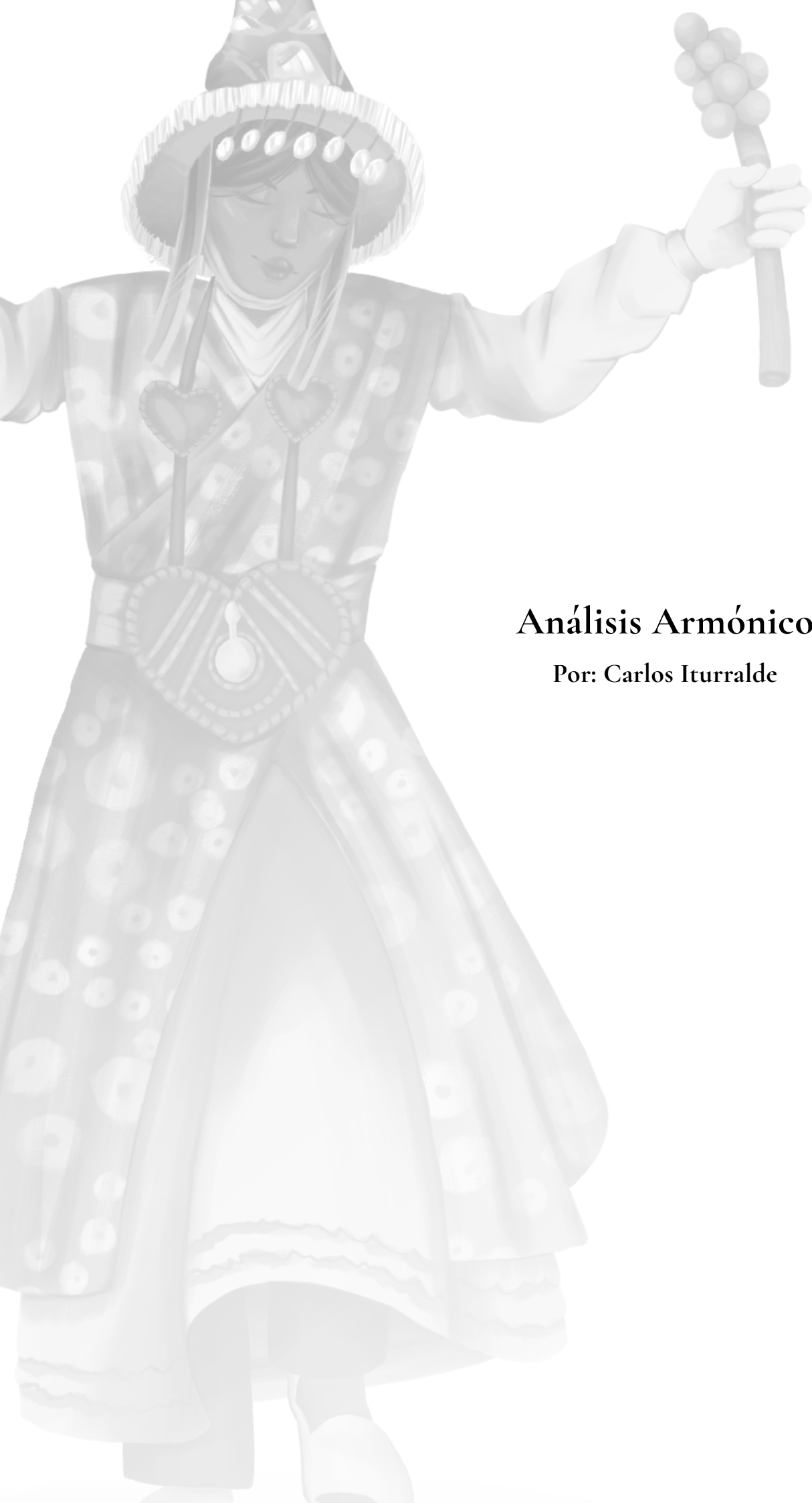
yu - yay ma - na ha - pin Dios - pak ha - pin A

Órg.

20

1

2



Análisis Armónico

Por: Carlos Iturralde

Danzante

Análisis Popular

Análisis Clásico

Notas cuestionables en la transcripción marcadas con (?)
(partitura original borrosa)

Canto de Entrada

Diospachuasiman

Mesías Carrera

A Estribillo

Voz

Flauta

Voces

Órgano

A menor:

Fl.

Voc.

Órg.

riA pa Dioslla qui za na — ta mi chic Jesus llusuan chic Je sus Dios pachua si man tam da rir ca chi mi

Ñu can chi ta — lla qui

Asus A- A-/E

E7 E7/G# A- E7 A- E7 A- A- E A- C F lydian E- C F lydian E-

V7 V6 5 i V7 i V7 i i V i III VI v III VI v

sugiero asumir que la nota es A

2

Canto de Entrada

Fl. 12

Voc. 12

Órg. 12

Dios ñu ca ya ya man A- A- A/E - A

C C/E G C A-

III III 6 V III i i i 6 4 i

Yumbo

Análisis Clásico

Señor Ten Piedad

Compadisingui Amu

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

A Menor

8

Fl.

Voc.

Órg.

Estribillo

A B Voz

A- E-11 A- E-11 A- E-11 A- C

Ya ya Dios lla nu can chic jaf ta com pa di sin

gui. Chu ri Dios lla cam bae shun gu pi com pa di sin gui, Es pi ri tu San

i v 4-3 i v 4-3 i v 4-3 i III

i III III i VI

2 Señor Ten Piedad D.C. Todo A-B
y viene ↓

Fl. 14

Voc. 14

Órg. 14

to tu cui tu na com pa di sin eni A- A-

III i i

Score

Análisis Popular

Análisis Clásico

Notas cuestionables en la transcripción
marcadas con (?) (partitura original borrosa)

Gloria o Adoración

Yupaichashca

A Estribillo B

Flauta

Voces

Órgano

A Menor: i

Voz

Fl.

Voc.

Dios Ya ya man, Dios lla Chu ri man Es pi ri tu San to man Dios lla glo ria ca chun i ma shi

A- F F/C F F F/C C C C/G

i VI VI6 4 VI VI VI6 4 III III 4

2

Gloria o Adoración

12

Fl.

Voc.

Órg.

na mi ca lla ric pi car ca chas na lla tac cu man pish hu ñai ta pish ca chum, cu nan pish har ñai ta pish ca

C C C/E A- E E E7/G#

III III6 4 i V V4 3 i V V6 5

18

Fl.

Voc.

Órg.

Dios ya Yu pai Vir gen

G/B G Csus Cmaj7 G/B G/B G7 Fmaj7 G13

VII6 VII C 4-3 VII6 VII6 G7 VI G7

Se sugiere que se asuma
que la nota en cuestión (?)
debe ser G en vez de A

Gloria o Adoración

3

24

Fl.

Voc.

Órg.

24

24

G7 C Cu shi za gan Ya yan mi Yu pai

30

Fl.

Voc.

Órg.

30

A- A- A- A-

i

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Gloria o Adoración'. It is arranged for Flute (Fl.), Voice (Voc.), and Organ (Órg.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 24 and ends at measure 30. The Flute part has a melodic line with some rests and a first ending bracket. The Voice part has a vocal line with lyrics: 'Cu shi za gan Ya yan mi Yu pai'. The Organ part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The second system starts at measure 30 and ends at measure 34. The Flute part has a melodic line with a second ending bracket. The Voice part has a vocal line with rests. The Organ part continues with harmonic support, featuring 'A-' markings above the staff. A red 'i' is located at the bottom left of the page.

Score

Aleluya

Cushi

Análisis Popular

Análisis Clásico

Notas Cuestionables en la Transcripción marcadas con (?)
(partitura original borrosa)

FIN

Flauta

Voces

Órgano

A menor:

Voz

Fl.

Voc.

Órg.

C Mayor:

Harmonic Analysis (A menor):

- Chords: A-/E, E7susb9, G9, A-/E, A-7(b6), A-7(b6)
- Fingering: i 6 4, i, V7susb9, VII7sus9, i 6 4, i7, iv 6 5, i7

Harmonic Analysis (C Mayor):

- Chords: I, iii, I7, ii 4 2, V7 4-3, iii 6, V6 5, I, I 6 4

Vocal Lyrics:

Cu shi cu shi yu pat cha shea A pu Dios quin san diu pai son nut man ton A chi ui

2

Aleluya

9

Fl.

Voc.

Órg.

a do rash ca, can ta rash ca A pu Dios sal ta gun mi, dan za gunn ti cu shi lla

F A-7 G G/B C C/E A-7 A-7/C

IV vi7 V V6 I I6 vi7 vi 6 5

FIN

13

Fl.

Voc.

Órg.

cu shi cu chi tu cui ru na cu shi lla.

C C/G C C/G C C/G C

I I 6 4 I I 6 4 I

Fox Yumbo

Ofrecimiento

Análisis Popular
Análisis Clásico

Jaica Amu

Mesías Carrera

Introducción

Flauta

Voces

Órgano

G G6 E- Esus E-

E Menor: III i i 4-3

Fl.

Voc.

Órg.

Voz

Jai ca A mo

B7

III i V7

2

Ofrecimiento

11

Fl.

Voc.

Órg.

Ya yaA chi ac ñu ca shun gu ñu ca za ra

E- B- G B-/F# B- E-/G E- B-

i v III v6 4 v i6 i v

17

Fl.

Voc.

Órg.

ai cha ta ya huar tad pash pa Je su cris to ñu

B D#o E- E- G G/D E-

V viio i III i

Ofrecimiento

3

23

Fl.

Voc.

Órg.

ca Dios lla Jai ca A mu

E- B- B/D# B/A E- E-

i v v6 V4 2 i

29

Fl.

Voc.

Órg.

A chi ac ya ya man

E- B- B B7

i v V V4 3

4

Ofrecimiento

Fl. 35

Voc. 35

Órg. 35

Chu ri llan Es pi ri tu man

B- G Esus E- E-add9 E- E-

v III i sus i i

Yumbo

Análisis Popular

Análisis Clásico

Santo

Santonian

Mesías Carrera

Introducción

Flauta

Voces

Órgano

Voz

D-

A-/C

D-

A-

D-

D-

San to

D Menor: i v6 i v i i

6

Fl.

6

Voc.

san to san to man. A la bam mi An gel

D- A- A A D-

Órg.

i v V V i

2

Santo

Fl. ¹²

Voc. ¹²

Órg. ¹²

man A- San to — san to — san to — man D- man D-

v III i i

Danzante

Elevación

Análisis Popular

Análisis Clásico

Elevanmi

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

A Menor: i i7 i VI i III

7

Fl.

Voc.

Órg.

III III6 i sus i i i i i6

Ut ca mi hua ñui sha mum ga;

ñã lla mi sa na cu gri shun Ut ca mi hua ñui shun ga ta

A- A-7 A- F A- C

C C/E Asus A- A- C A-/C

2

Elevación

Fl. *11*

Voc. *11*

Órg. *11*

ña lla mi sa ma cu pri shim. Chas ma ca shun.

C C/E A- A- A-

III III6 i i i

The musical score is for a piece titled 'Elevación'. It features three staves: Flute (Fl.), Voice (Voc.), and Organ (Órg.). The Flute part begins with a whole note rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The Voice part has lyrics in Spanish: 'ña lla mi sa ma cu pri shim. Chas ma ca shun.' The Organ part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. Harmonic markings are placed below the Organ staff: 'III' (red), 'III6' (red), 'i' (red), 'i' (red), and 'i' (red). Chord symbols are placed above the Organ staff: 'C' (green), 'C/E' (green), 'A-' (green), 'A-' (green), and 'A-' (green). The organ part includes a repeat sign after the first measure and a final measure with a whole note rest.

Fox Yumbo

Análisis popular

Análisis Clásico

Padre Nuestro

Ñucanchic Yaya

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

D Menor: i V V7

Fl.

Voc.

Órg.

i V7 i V7/III

ja hua pa cha pi ti ya cue sku ti qui mu chash ca

Na con chio Ya ya

D- A A7

D- A7 D- C7

2

Padre Nuestro

13

Fl.

Voc.

ca chum cam bae ja tun pu die ñu can chic

C7 F D-

Órg.

V7/III III i

19

Fl.

Voc.

man sha mu chun mu ñai qui lla ru ra ri chun

D- Bb D-/F F

Órg.

i VI i6 III

Padre Nuestro

3

25

Fl.

Voc.

25

cai pa cha pi ja hua pa cha pi shi

25

Órg.

V7 i III

31

Fl.

Voc.

31

na. Ñu cam chic pum sham pi mi cu na tam da ta

31

Órg.

F Bb F III VI III

4

Padre Nuestro

37

Fl.

Voc.

Órg.

cu nan pum zha pish ca yai Ñu cam chic ju cha cu

F D- Bb F

III i VI III

43

Fl.

Voc.

Órg.

na ta pish pi chi i ma shi na mi ñu cam chic man

F D-

III i

Padre Nuestro

5

49

Fl.

Voc.

Órg.

di vi cu na ta quish pi chim chic. A ma ju cha na yai

D- A7 D- Bb F

i V7 i V III

55

Fl.

Voc.

Órg.

pi ur ma chum sa qui chu. Tu mi lla qui man ta

C7 F A7 D- F

V7/III III V7 i III

6

Padre Nuestro

61

Fl.

Voc.

Órg.

ñu can chic ta hua cai chi. Chas na ca chun.

D- F D-

i III i

Fox Nativo

Análisis Popular

Análisis Clásico

Cordero de Dios

Achiac Llama

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

D- D-/F D-/A D-/C D- F A- Fmaj7 D- D- D-/F Bb/D A-

D Menor: i i6 i6 4 i4 2 i i6 v III7 i i i6 VI6 v

Fl.

Voc.

tu cui jaf ta la von mi com pa di sim

A7 A7/C# A7 A7/C# D- D-/F D- D-/F D- D-/F D- D-/F

V7 V6 5 V7 V6 5 i i6 i i6 i i6 i i6

2

Cordero de Dios

13

Fl.

Voc.

Órg.

gui mi

Dios pac Dios lla ma a pa mui paz a pa

A- A-/C A- A-/C Bb F F/A F F/A F F/A

v v6 v v6 VI VI6 III III6 III III6 III III6

19

Fl.

Voc.

Órg.

mui

Su ca ai llu su ca llac ta

F F/A F F/A Bb Bb/D F F/A F F/A D- D-/F

III III6 III III6 VI VI6 III III6 III III6 i i6

Cordero de Dios

3

25

Fl.

25

Voc.

25

Órg.

a pai mui paz a pa mui paz

Bb Bb/D F F/A F/C D- D-/F

VI VI6 III III6 III6 4 i i6

Score

Análisis Popular

Análisis Clásico

Comunión

Yupaichashca

Introducción

Flauta

Voces

Órgano

Yu pai chash ca Sa cra men to quiquin Dios pac cha ri

D- A7 D- D- F Bb

D Menor: i V7 i i III VI

Fl.

Voc.

cam gui ru na cai nin a pash ca — ta tan da ric chai pi pa can gui ru na can gui.

Órg.

i III i i i i

The musical score is written for three parts: Flauta (Flute), Voces (Vocals), and Órgano (Organ). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score begins with an 'Introducción' section. The first system shows the Flauta part with a melodic line, the Voces part with a vocal line, and the Órgano part with a harmonic accompaniment. The lyrics for the first system are 'Yu pai chash ca Sa cra men to quiquin Dios pac cha ri'. The second system continues the music with the lyrics 'cam gui ru na cai nin a pash ca — ta tan da ric chai pi pa can gui ru na can gui.'. The organ part provides a steady harmonic foundation throughout. Chord analysis is provided for both systems, showing the progression of chords and their functional relationships.

Yaraví

Análisis Popular

Análisis Clásico

Canto de Salida

Virgen Mariaman

Causaiman Jucha Illac Llucshishcata

Mesías Carrera

Flauta

Voces

Órgano

A Menor: V7 i V viio6 5 V6 5

Fl.

Voc.

Órg.

i V i V i V7

A Ti pac ta ma qui man ta sin cha chu ya llu shir can gui ca lla ri man ta ju

E A- E G#o7/D E7(b13)

E A- E A- E7

2

Canto de Salida

Fl. 10

Voc. 10

Órg. 10

chái llac va su shi na mi car can gui A ti can gui Dios pac Ma ma tu cun ga pac pai man

FIN

1 2

Fl. 16

Voc. 16

Órg. 16

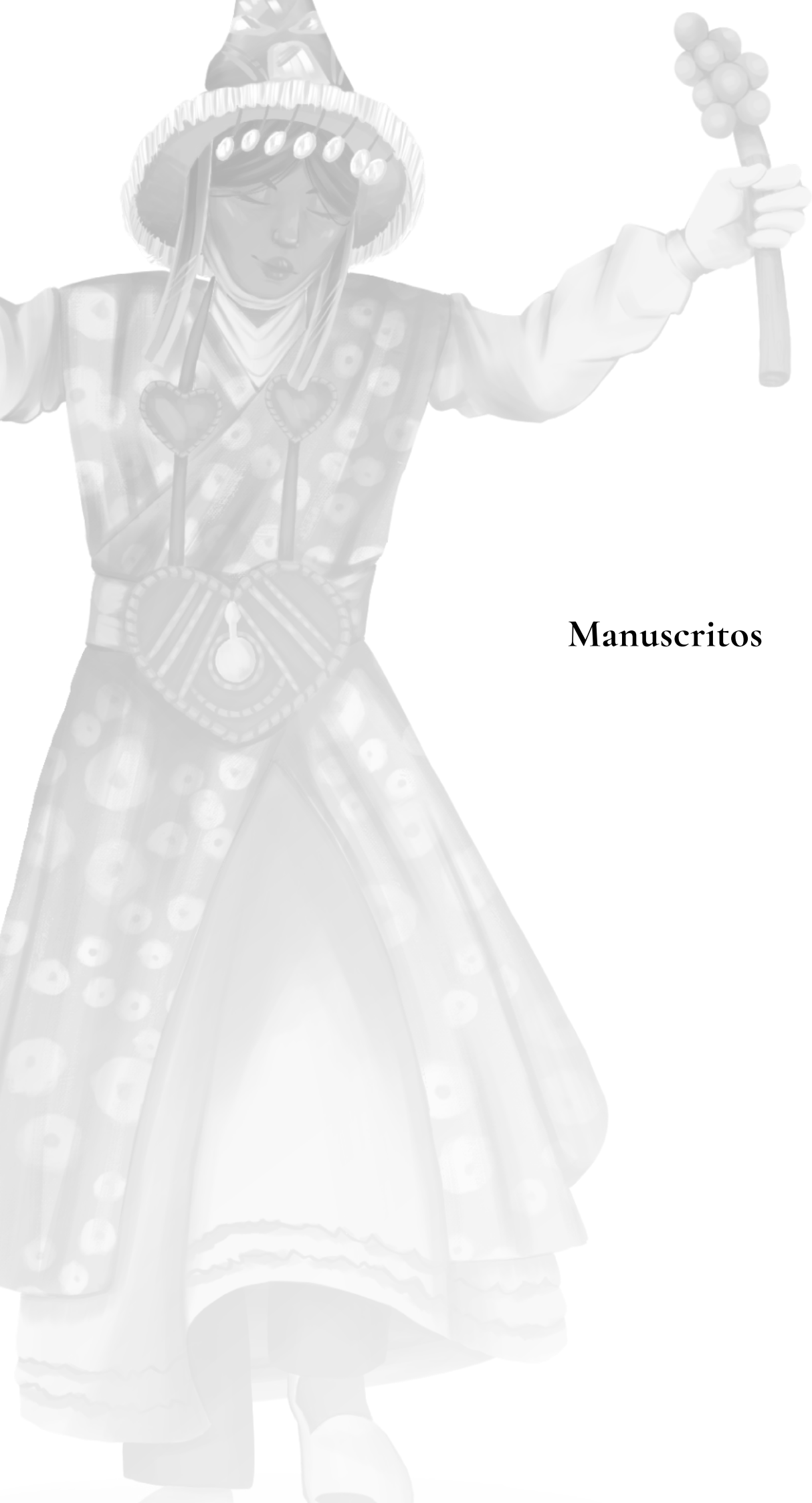
ta ru rash ca cac pi i ma su mac cha ri can gui ru na yu yai ma na ja pun Dios pae ja pis A ti.

FIN

1 2

i V7 i i V V7

i i III III V7 i i



Manuscritos

Anexo I

Sexta Misa Folklórica en quichua y castellano Danzante
Canto de Entrada Dios pachutasiman V - 19 - 90

1 Flauta *A* *est. del 1º*

2 Voz

3 Organo

4

1 *ri pa Dios lo qui za na ta mi chio Jesus Juan chio Je sus Dios pachutasiman tan da rir ca chu mi*

2 *Dios intico ya ya man*

DEBIA - B y Vione

Anexo 2

-2-

Señor, ten piedad ² Compadisungui Amu

Shinbillo Yumbo

2

1 2 3 4 5 6 7 8

Ya ya Dios lla nu can chie la com pa di sin

Chu ri Dios lla can ba chun gu pi com pa di sin Es pi ri tu San

to tu cui ru na com pa di sin

Vene

D.C. Solo A

Anexo 3

Gloria o adoración ³ *Sanguanito* Yupaichashca

3

1. *Estribillo*

2.

3.

4.

1.

2.

Dios Ya ya man, Dios lla Chu ri man Es pi ri tu Santo man Dios lla glo ria ca chun i ma shi

1

2

na mi ca lla ric pi euv cachas na lla tae cu man pish hurnai ta pish ca chun, cu nan pish hurnai ta pish ca

Anexo 5

Fox Nativo

Aleluya Cuski

(24) 5^a Introducción

1. *FIN*

2.

3. *8*

4.

5. *Voz*

6.

7. *Cu shi cu shi yu paichashca A pu Dios quimsandim persona manta A chi ac*

8.

9. *a do rashca, canta rashca A pu Dios saltagunni, danzagunni cu shi illa*

10.

Anexo 6

Handwritten musical score for a sacred song, featuring four staves with vocal and instrumental parts. The score includes lyrics in Spanish and a section titled "Yaica Amu".

First System:

- Staff 1: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Melody with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Melody with eighth notes.
- Staff 3: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Chordal accompaniment.
- Staff 4: Bass clef, key of D major (F#), 4/4 time. Chordal accompaniment.

Lyrics: cu shi cu chi tu cui ru na cu shi lla

Second System:

- Staff 1: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Melody with eighth notes.
- Staff 2: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Melody with eighth notes.
- Staff 3: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Chordal accompaniment.
- Staff 4: Bass clef, key of D major (F#), 4/4 time. Chordal accompaniment.

Section: Yaica Amu

Third System:

- Staff 1: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Melody with eighth notes.
- Staff 2: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Melody with eighth notes.
- Staff 3: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Chordal accompaniment.
- Staff 4: Bass clef, key of D major (F#), 4/4 time. Chordal accompaniment.

Lyrics: Jai ca A mo

Fourth System:

- Staff 1: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Melody with eighth notes.
- Staff 2: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Melody with eighth notes.
- Staff 3: Treble clef, key of D major (F#), 4/4 time. Chordal accompaniment.
- Staff 4: Bass clef, key of D major (F#), 4/4 time. Chordal accompaniment.

Lyrics: Jai ca A mo

Anexo 7

Handwritten musical score for a song in G major (one sharp). The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The first staff of each system is a vocal line (treble clef), and the second is a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line.

System 1:

Vocal: 1. *ya ya chi ac nu ca shungu nu ca za ra*

System 2:

Vocal: 2. *ai cha ta ya huar ta pa shu pa Je su cris to nu*

System 3:

Vocal: 1. *ca Dios a la Sai ca nu*

System 4:

Vocal: 2. *ca Dios a la Sai ca nu*

System 5:

Vocal: 1. *ca Dios a la Sai ca nu*

The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in the right hand, and a steady bass line in the left hand. The score is written in ink on aged paper.

Anexo 8

Handwritten musical score for a sacred song, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score is divided into two systems.

The first system includes a vocal line with lyrics "chi ac ya ya man" and a piano accompaniment.

The second system includes a vocal line with lyrics "Chu ri Han es pi ri tu man" and a piano accompaniment.

Below the second system, there is a section titled "Santo" with a "Yumbo" rhythm and an "Introducción" section.

Anexo 9

The image shows a handwritten musical score on a single page. The score is written in ink on a piece of paper that appears to be a page from a notebook or a manuscript. It features two systems of music, each with four staves. The first system is for the song 'Padre nuestro' and the second system is for 'Ñucanchic Yaya'. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical notes and rests. The lyrics are written in Spanish and Quechua. The paper has some creases and a slightly aged appearance.

System 1: Padre nuestro

Staff 1 (Treble clef): *san to*
 Staff 2 (Treble clef): *san to*
 Staff 3 (Treble clef): *man*
 Staff 4 (Bass clef): *A tu*
 Staff 5 (Treble clef): *ban mi*
 Staff 6 (Treble clef): *Angel*

System 2: Ñucanchic Yaya

Staff 1 (Treble clef): *man*
 Staff 2 (Treble clef): *san to*
 Staff 3 (Treble clef): *san to*
 Staff 4 (Bass clef): *san to*
 Staff 5 (Treble clef): *man*
 Staff 6 (Treble clef): *man*

System 3: Ñucanchic Yaya

Staff 1 (Treble clef): *ñu can chio ya ya*
 Staff 2 (Treble clef): *ñu can chio ya ya*
 Staff 3 (Treble clef): *ñu can chio ya ya*
 Staff 4 (Bass clef): *ñu can chio ya ya*

Anexo 10

The image shows a handwritten musical score for a sacred song, organized into three systems. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The lyrics are written in Spanish and are placed below the vocal line.

System 1:

- Vocal line: *ja hua pa cha pi ti ya cuc shu ti qui mu chash ca*
- Piano line: Chords and arpeggiated figures.
- Bass line: Chords and arpeggiated figures.

System 2:

- Vocal line: *ca chun cam bac ja tum pu dia mu cam chie*
- Piano line: Chords and arpeggiated figures.
- Bass line: Chords and arpeggiated figures.

System 3:

- Vocal line: *man sha mu mu nai qui lla ru ra ri chun*
- Piano line: Chords and arpeggiated figures.
- Bass line: Chords and arpeggiated figures.

Anexo II

1. *caí pa cha pi ja - - - hua pa cha pi shi*

2. *ma. Nya can chic pum zham pi mi cu na tam da tai*

3. *cu nan pum zha pish ca - - - rai Nya can chic ju cha cu*

Anexo 12

The image displays a handwritten musical score on a single page, organized into three systems. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The music is written in a simple, hand-drawn style with various musical notations including notes, rests, and accidentals. The lyrics are written in Spanish and are placed below the vocal line.

System 1:

Vocal: na ta quish - pi chi i' ma shi pa mi nu can chic man

System 2:

Vocal: di vi cu na ta quish pi chin chic A ma ju cha na yai

System 3:

Vocal: pi ur ma chun sa qui chu. Tu cui lla qui mon tor

Anexo 13

Handwritten musical score for a piece titled "Elevación" (Elevation). The score is written on four staves (1, 2, 3, 4) and includes lyrics in Spanish and a section titled "Elevación" (Elevation). The lyrics are: "mi can chic ta hua cai chi. Chas na ca chun". The tempo/mood is marked "Danzante". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/2 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Anexo 14

-12-
-14-

Lordero de Dios Fox Nativo *Achiac Llama*

9

Dios pac Dios llama

tu cui jal ta ha van mi com pa di sin

Dios pac Dios llama

a pa mi paz a pa

Anexo 16

com gui ru na cai nin a pascha - ta tan da ne chaipi pa com gui, ru na can gui

Santo de salida

Virgen Mariamam

Lausaiman

pucha illac

llushishenta

Pa ti pae pae ma qui man ta an cha chui ya llashir can qui ca lla ri #man tes ju

Anexo 17

Handwritten musical score for a song, featuring vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and include religious references like "Dios" and "A ti".

First System:

- Vocal 1:** 1^{ra} 2^a FIN
- Vocal 2:** chaillae ra su shi na mi car can gui A ti can gui Dios pae Ma ma ta cun ga pae, pai man
- Piano:** Treble and Bass clefs, chords and single notes.

Second System:

- Vocal 1:** ta ru xash ca cac pi i ma su mac cha ri can gui ru na yu yai ma na ja pin. Dios pae
- Vocal 2:** (Same lyrics as Vocal 1)
- Piano:** Treble and Bass clefs, chords and single notes.

Third System:

- Vocal 1:** ja. pin A ti
- Vocal 2:** (Same lyrics as Vocal 1)
- Piano:** Treble and Bass clefs, chords and single notes.

Termino de arreglar vi - 90

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

González Suárez, F. (1892). Historia del Ecuador. Imprenta del Gobierno.

Juárez Cúneo, M. P. (2020). El aporte patrimonial en la música sacra de la ciudad de Cuenca, Ecuador: Tradiciones europeas y mestizaje postcolonial. *Colloquia*, 7, 110-128. <https://doi.org/10.31207/colloquia.v7i0.102>

Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. (2017, 3 de enero). Mesías Carrera: compositor de la obra Misa en Kichwa. Boletín de prensa.

Molerio, A., & Peñaherrera, J. (2018). Congregación de las Madres Oblatas de Jesús y María, pertenecientes a Cuenca-Ecuador, finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Archivo musical: un estudio de caso. Edición crítica de la Misa del Santísimo. *Neuma*, 11(2).

Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias. (1680). Imprenta Real.

Stevenson, R. (1962). Música en Quito. *Revista Musical Chilena*, 16(81-82), 172-194.

Stevenson, R. (1989). La música en Quito (2.^a ed.). Banco Central del Ecuador.



Mesías Carrera fue un compositor académico y popular de la parroquia quiteña de Zámbez. Falleció a los 95 años dejando un legado creativo importante que se traduce en centenares de obras, entre ellas el Himno a Zámbez. Fue director de la Banda de Pueblo de Zámbez y escribió varios libros, entre ellos Historia, cultura y música ancestral de Zámbez. El presente trabajo se centra en una recapitulación de su biografía y en el análisis de su obra Misa en Kichwa como un aporte a la Música Sacra del Ecuador.

ISBN: 978-9942-752-36-9

