

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



**Universitat Autònoma de Barcelona**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Departamento de Arte y Musicología**

**El fenómeno de la pianola en Ecuador (1910 - 1930)**

**Producción, recepción y consumo de la música**

**TESIS DOCTORAL**

Dirigida por el Dr. Jordi Roquer González

**Diego Rodríguez Estrada**

Barcelona, 2021





¿Dónde está la estrella de los nacimientos?  
La tierra, encabritada, se ha parado en el viento.  
Y no ven los ojos de los marineros.  
Aquel pez -¡seguídle!-  
se lleva, danzando,  
la estrella polar.

El mundo es una *slot-machine*,  
con una ranura en la frente del cielo,  
sobre la cabecera del mar.

(Se ha parado la máquina,  
se ha acabado la cuerda.)  
El mundo es algo que funciona  
como el *piano mecánico de un bar*.  
(Se ha acabado la cuerda,  
se ha parado la máquina)...  
Marinero,  
tú tienes una estrella en el bolsillo...  
¡Drop a star!  
Enciende con tu mano la nueva música del mundo,  
la canción marinera del mañana,  
el himno venidero de los hombres...  
¡Drop a star!  
Echa a andar otra vez este barco varado, marinero.  
Tú tienes una estrella en el bolsillo...  
una estrella nueva de palacio, de fósforo y de imán.

León Felipe, *Drop a star* (1929)



## SUMARIO

Agradecimientos.....	7
Abreviaciones.....	8
Introducción.....	11
1. Marco histórico, social, cultural y económico (1900-1930)	
1.1. Apuntes sobre el contexto internacional: Intercambios y mercados.....	14
1.2. El imperialismo industrial de los EE. UU.....	16
1.3. Contexto histórico del Ecuador (1910-1930).....	23
1.3.1. Geografía.....	23
1.3.2. La población del Ecuador a inicios del siglo XX.....	24
1.3.3. Ecuador y los mercados a inicios del siglo XX: Del cacao a la crisis.....	27
2. Pianola, música y reproducción mecánica	
2.1. Marco histórico-tecnológico de la pianola.....	35
2.1.1. Apuntes históricos sobre la reproducción mecánica de la música.....	35
2.1.2. Funcionamiento, tecnologías y tipologías de instrumento.....	40
2.1.2.1. <i>Piano player</i> y <i>player piano</i> .....	41
2.1.2.2. <i>Thermodist</i> y <i>Metrostyle</i> .....	43
2.1.2.3. El piano reproductor.....	44
2.2. La pianola en Ecuador: Estado de la cuestión.....	46
2.2.1. La pianola en cifras.....	54
2.2.2. Desbancar al monopolio alemán en América Latina.....	55
2.2.3. La Primera Guerra Mundial transforma el mercado de la pianola.....	60
2.2.4. Crecimiento sostenido.....	64
3. Marco metodológico	
3.1. Algunas consideraciones iniciales.....	67
3.2. Trabajo de campo y obtención de datos.....	68
3.3. Catalogación.....	71
3.3.1. Datos de identificación general.....	73

3.3.2 Datos de contenido musical.....	74
3.3.3. Datos editoriales.....	74
3.3.4. Datos de información técnica.....	75
3.4. Digitalización.....	75
4. Desarrollo: descripción, análisis y catalogación	
4.1. Resultados sobre los rollos encontrados en el Ecuador.....	83
4.1.1. Transporte marítimo internacional.....	86
4.1.2. Transporte nacional.....	89
4.1.3. Casas editoriales: Vista general del catalogo.....	95
4.1.4. Editoriales ecuatorianas.....	100
4.2. De la digitalización al análisis gráfico y musical.....	119
4.2.1 <i>Yaraví. Motivos incáicos</i> .....	121
4.2.2 <i>El alma en los labios</i> .....	130
4.2.3 <i>El Cóndor pasa</i> .....	138
4.2.4 <i>Mi dolor y Sentirse solo</i> .....	144
5. Conclusiones.....	151
Bibliografía.....	157
Anexo I: Catálogo Onix.....	163
Anexo II: Transcripciones completas.....	182

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi director, el doctor Jordi Roquer –guía y capitán del trayecto de esta tesis– que, gracias al encuentro en una clase del Máster de la UAB, me mostrara un nuevo camino para mi inquietud y para desarrollar mi oficio. A Francesc Cortès, por su generosa disposición para siempre colaborar en mis ideas y proyectos. A mis maestros, amigos y colegas del Departamento de Arte y Musicología de la UAB que siempre me hicieron sentir en mi casa: Santos y Silvia Martínez, gracias por las charlas, los cafés y las enseñanzas. A Gala, Laia y Silvia por su invaluable amistad. A Marc Mariner por su inteligente y sensible amistad, a su familia que hizo de Vilareal mi segundo hogar. A Ramón Sunyer y Margarida Ullate, de la Biblioteca de Cataluña y a Raquel Agras del Museu Palau Mercader, que con gran amabilidad me permitieron reproducir los rollos de música del Ecuador en sus pianolas. Al doctor Jaume Ayats y a Sara Guasteví del Museu de la Música de Barcelona por sus enseñanzas y generosidad. A Pedro Navas del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador que, sin interés alguno y con inteligentes soluciones, permitió que los rollos pudieran viajar a Barcelona. A Plutarco Cisneros, por su continua enseñanza y siempre admirable visión en una sociedad miope, que jamás entendió, ni entenderá sus pasos. Una vez me dijo: para la crisis, la única salida es soñar utopías. Ya veremos en que mares nos mete esta utopía que me permitió timonear. A Gerardo, Gaby y Ronnie, mis compañeros de arroces, vinos, risas y llantos en Joaquín Costa, no me cansaré de agradecer por el maravilloso lugar que fue mi hogar en Barcelona. A los que estuvieron y ya no están, que por la razón que fuere, solo puedo agradecer por todo lo enseñado y compartido. Finalmente, el mayor agradecimiento a mi familia por su luz, siempre. A mi madre, mujer con una fuerza vital tan grande que es admirable, no sabes cuanto te agradecemos por ser un gran ejemplo de como vivir la vida con dignidad, a pesar de las trabas del camino. A mis hermanos Mauricio y Andrés, mis compañeros de viaje junto a los que, entre muñecos, pizzas y juegos, descubrí el mundo. A Felipe y Amelia, por sus sonrisas que me daban ancla cuando más lo necesité. Querida familia, por suerte les tengo a ustedes, que siempre me reciben con un abrazo y con la lealtad que se forjaron con nuestra frase: siempre juntos.

## ABREVIACIONES

### Generales

c./cc.	compás /compases
ca.	circa
CD	Compact Disc
EE. UU.	Estados Unidos
FIG.	Figura
Fpm.	Feet per minute (Pies por minuto)
Habit.	habitantes
IMG.	Imagen
JDFG	José Domingo Feraud Guzmán
LP	Long Play
MIDI	Musical Instruments Digital Interface
msnm	Metros sobre el nivel del mar
n.a.	no aplica
Orig.	Original
p./pp.	página/páginas
P2M	Pianola 2 MIDI
s.f.	Sin fecha
s.e.	sin especificación
Trad.	Traducción

## **Instituciones**

AHMCyP	Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador
BC	Biblioteca de Catalunya
BNE	Biblioteca Nacional de España
CR_G	Centro Robert Gerhard para la difusión y promoción de la cultura catalana
FCLG	Fundación Cultural Latin Grammy.
INPC	Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador.
MCyP	Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.
MMB	Museu de la Música de Barcelona.
MMJJ	Museo de la Música Julio Jaramillo (Guayaquil-Ecuador)
PI	Pianola Institute.
RDA	Resource Description and Access
UAB	Universitat Autònoma de Barcelona.

## **Software**

MLD	Melodyne
PT	Protools
RSN	Reason
SIB	Sibelius
SV	Sonic Visualizer

## **Publicaciones**

EC	Diario el Comercio
MTR	The Music Trade Review
ET	Diario El Telégrafo





## **Introducción**

Los rollos de papel perforado son objetos de gran valor para el estudio de las músicas del siglo XX y, por extensión, de sus industrias musicales de distribución masiva. Sin embargo, a nivel general han sido poco abordados por la musicología y, hasta el momento, no existe una unificación de metodologías específicas para su análisis, catalogación y digitalización. En el Ecuador, los estudios sobre estos materiales son escasos e incluso excluidos de los trabajos históricos y musicales del país. Como se verá a lo largo de esta tesis, la pianola generó una industria de una magnitud considerable, con redes de intercambio local e internacional que obraron como antesala de las lógicas comerciales de las grandes industrias musicales del siglo XX. Su entramado comercial, por lo tanto, definió estrategias mercantiles, descubrió y publicitó artistas, obras, géneros y estéticas, pero sobretodo, marcó un modelo comercial fundamental para entender el siglo XX.

La presente tesis plantea analizar el fenómeno de la pianola en el Ecuador desde la perspectiva de la producción, recepción y el consumo entre los años de 1910 a 1930. Este es el período de mayor apogeo en la distribución y consumo de la pianola en el mundo y según la documentación reunida, también en el Ecuador. Por medio de la identificación, descripción y análisis de la información obtenida en colecciones y otras fuentes documentales, se delimitan intercambios comerciales y actividades relacionadas que permiten proponer algunas hipótesis sobre la oferta, consumo y recepción de la música en el Ecuador de inicios de siglo XX.

Al igual que han hecho algunos trabajos que preceden a esta tesis, se propone entender el complejo entramado de la pianola desde diferentes perspectivas y métodos para obtener una visión amplia del fenómeno. Tal planteamiento tiene dos objetivos principales: por un lado, estudiar la producción y el sistema de comercialización del fenómeno de la pianola en el Ecuador, accediendo a las características musicales y los repertorios que circulaban en el país entre 1910 y 1930; Por el otro lado, hacer una contribución a la preservación de parte de este patrimonio y ponerlo a disposición de la sociedad con la mayor pertinencia posible.

Es por esto, que esta tesis está organizada de la siguiente manera: en el primer capítulo se presenta el contexto histórico y social –tanto global como local– para reconocer las condiciones internacionales políticas, sociales y económicas que influyen en un fenómeno de tan amplio alcance como el de la pianola. En el Ecuador se producen variantes específicas del fenómeno, pero el contexto mundial determina un modelo de comercialización y distribución de la música que resulta incidente para todos y cada uno de los particulares mercados nacionales. En el capítulo segundo se presenta una reseña histórica y tecnológica de la pianola como instrumento mecánico y se describen las características principales de su soporte de codificación musical en papel perforado. El tercer capítulo presenta la metodología usada en la tesis y algunas consideraciones para la catalogación de rollos de pianola. En este capítulo se muestran las tareas de preservación de rollos de pianola aplicadas con la tecnología que nos brinda el sistema Pianola Digitizer, desarrollado en la Universitat Autònoma de Barcelona. Posteriormente, en el capítulo cuarto, se presentan los datos obtenidos de la catalogación para identificar repertorios y géneros que circulaban en los mercados de la pianola en el Ecuador entre 1910 a 1930. Finalmente, mediante el estudio de casos obtenidos de la digitalización, se presentan análisis detallados sobre el contenido musical de algunos rollos de pianola del Ecuador.

Para finalizar, es conveniente recordar que la recuperación del patrimonio sonoro de la pianola puede resultar esencial para obtener un conocimiento profundo sobre la actividad musical de inicios de siglo, no solo en el Ecuador, sino en la mayoría de las regiones del mundo que participaron en ese fenómeno globalizado. Tal premisa nos permite pensar en la necesidad de ampliar esta tarea con investigaciones futuras y tomar conciencia de la importancia que las instituciones pueden desempeñar al respecto. En esa tesitura, debemos mencionar que el trabajo de digitalización presentado en esta tesis fue posible gracias a la subvención obtenida en 2017 desde de la Latin Grammy Cultural Foundation, organismo que beca las mejores propuestas anuales de preservación de músicas latinoamericanas. Tal oportunidad, sin embargo, dispuso de un apoyo más bien discreto y enredado por parte de las instituciones ecuatorianas. Esta tesis también pretende, de alguna forma, recordar lo fundamental que puede llegar a ser un transparente, sincero y operativo apoyo institucional a la investigación, preservación y difusión del patrimonio cultural de un país.



## **1. Marco histórico social, cultural y económico (1900-1930).**

### **1.1. Apuntes sobre el contexto internacional: Intercambios y mercados.**

Para poder contextualizar de mejor manera el período en el que delimitamos el presente estudio, debemos repasar algunos eventos y procesos importantes que ocurren a nivel mundial en las tres primeras décadas del siglo XX fijándonos en la profunda repercusión que éstos tienen en las relaciones sociales, económicas y políticas en las naciones latinoamericanas. Estas disposiciones internacionales condicionaron el desarrollo y comportamiento comercial de algunos de los productos de consumo masivo, como, por ejemplo, la distribución local e internacional del fenómeno de la pianola de la que es objeto el presente trabajo.<sup>1</sup>

Durante los últimos quince años del siglo XIX, Francia, Alemania e Inglaterra eran tres de las mayores potencias económicas del planeta. Los dos primeros fueron claros ejes de manejo comercial de Europa, e Inglaterra era la potencia industrial, administrativa y comercial del continente. Países como España, Italia, Rusia y el imperio austro húngaro todavía tenían una predominancia de producción agrícola y dependían de las economías y del desarrollo industrial de las potencias antes mencionadas. Según historiadores como Ortiz (1988), Maiguashca (1994) o Béjar (2011, 2015), en el período entre 1875 y 1914 los procesos globales e imperiales se enlazaron –por primera vez en la historia– con los procesos internos de las recientes naciones alrededor del planeta. Tal circunstancia produce profundos cambios sociales, políticos y económicos a nivel mundial (Ortiz, 1988: 17) entre los cuales, según el autor, destacan principalmente:

---

<sup>1</sup> Aunque acontecen eventos históricos muy relevantes en el período de estudio (1910-1930) nos centraremos en los eventos que puedan afectar la producción y el consumo de productos a nivel mundial y que permitieron construir un escenario comercial propicio para la creación y distribución de los productos de distribución masiva, como los soportes sonoros, en total auge en este período.

- Se facilita el proceso de consolidación de los estados nacionales en Europa, que viene de la mano de los procesos industriales y la expansión territorial.
- La concentración de capital financiero en los EE. UU. que favorece un desarrollo industrial acelerado, aumentando la migración y la expansión territorial basada en el crecimiento financiero. EE. UU. se convierte en la potencia imperialista para los países de Latinoamérica.
- Se producen cambios demográficos, económicos y políticos en Latinoamérica a nivel regional. Las burguesías toman poder, lo que permite que los EE. UU. aumenten su influencia política y económica en la zona.
- La incorporación del Ecuador en el mapa comercial mundial sobretodo por sus exportaciones de materias primas: cacao, caucho y café, entre otros. Se dan procesos de intensificación del Estado nacional y estos cambios producen migraciones internas.

Luego de construir estructuras de comercio internacionales y determinar los roles dentro de este desarrollo industrial en las metrópolis capitalistas (Béjar, 2011:17), los países no hegemónicos, fueron fuentes de materia prima o mercados de consumo de los productos de las potencias (Ortiz, 1988: 20). El predominio industrial británico, iniciado desde el siglo XVIII, fue cambiando durante estas últimas décadas y en los primeros años del siglo XX, fue reemplazado por el desarrollo comercial e industrial de EE. UU. y por el rápido desarrollo de la capacidad industrial de Alemania (Béjar, 2011: 18). Esa expansión industrial se dio gracias al desarrollo tecnológico, a la centralización metropolitana y al surgimiento de corporaciones industriales, todas ellas apoyadas por políticas estatales y diplomáticas, sobretodo en los EE. UU. Tal lógica se instauraba como modelo por los países dependientes de las grandes potencias, como era el caso de los países latinoamericanos.

Para Ortiz “el rol del aparato estatal de apoyo a sus comerciantes e inversionistas se transformó en una clara expansión imperialista” (1988: 20). Para el autor, las potencias imperiales por un lado buscaban acentuar el control de recursos y materias primas y, por otro, buscaban “ganar sus mercados para los bienes de capital y los productos destinados

al consumidor” (Ibíd.: 24). Ortiz añade que uno de los factores importantes es la reducción del costo de transporte marítimo y el aumento de la frecuencia de estos, es por esto que “América latina se volvió lucrativa tanto como mercado cuanto como fuente productiva” (Ibíd.: 25).

## **1.2. El imperialismo industrial de los EE. UU.**

A partir de 1850, los EE. UU. cambian su comercio principalmente agrícola por una expansión comercial mercantil e industrial local, para luego proyectarse a toda Latinoamérica. Esta etapa es denominada el imperialismo del capitalismo de monopolio, donde la “urgencia de asegurarse fuentes de materias primas y mercados para los productos terminados llevó a la unión y combinación de diferentes unidades empresariales más pequeñas” (Ortiz, 1988: 31).

Las nacientes corporaciones son combinaciones monopólicas que pretenden la acumulación de más poder y que buscan absorber a compañías más pequeñas o de semejante tamaño (sean estas nacionales o extranjeras) para poder centralizar el mercado. Este modelo imperialista, necesita crecer y la opción lógica es apuntar hacia el mercado mundial. Para esto, una de las estrategias es la constitución de un marco territorial de dominio extenso, ampliando mercados tanto de importación de materias primas como de exportación de productos manufacturados (Béjar, 2015). En este contexto, Latinoamérica era un escenario idóneo para desarrollar estas necesidades imperialistas y para tales objetivos se constituyeron estrategias e instrumentos políticos y diplomáticos para poder ampliar el territorio y la hegemonía comercial del país norteamericano. Uno de los más importantes es el Panamericanismo<sup>2</sup>, promovido por los EE. UU. en las primeras décadas del siglo pasado. En un inicio se planteó como una asociación o un tratado comercial entre los países latinoamericanos, para lo cual el gobierno de EE. UU. hace una invitación para una primera convención a la que asisten todos los países, con excepción de Puerto Rico. La pretensión general era una unión aduanera única, lo cual favorecía a la industria norteamericana, porque los costos de exportación a Latinoamérica se verían

---

<sup>2</sup> Según Ortiz: durante 60 años los EE. UU. pelearon para que “las repúblicas hispanoamericanas, conforme lo propuesto en el Congreso Anfictiónico de Panamá, se integraran fuera del control de la potencia del Norte” (F. Prival, Entrevista en *Gamma*, 27 de febrero de 1977, p. 10, en Ortiz 33).

reducidos con la reducción de aranceles. Si bien no fueron aprobadas, la conferencia tuvo consecuencias en el intervencionismo de los EE. UU. en Latinoamérica.

En 1898 la guerra contra España y la firma de Tratado de París llevó a la independencia de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, proceso que propiciaba un mayor control de los EE. UU. sobre estas colonias. Con esto, el influjo norteamericano se marca con fuerza en una zona estratégica: el Caribe. También, comenzado el siglo XX, se reconoce a la nación de Panamá bajo la condición de que se enajene una parte del territorio a los EE. UU. para crear el canal intercontinental de Panamá (Ortiz, 1988: 36).

Los fenómenos causados por la expansión económica de Europa y EE. UU. eran distintos en cada país por su tamaño e interés que pudieran tener estas potencias en sus mercados o en sus materias primas, pero uno de los cambios sociales profundos en Latinoamérica fueron el aumento de su población. En la segunda mitad del siglo XIX, el crecimiento industrial generó un problema de mano de obra, porque no había suficientes trabajadores para el crecimiento capitalista en la zona. La mano de obra provenía de la clase media rural y artesana pero el cambio laboral y económico no fue para el sector indígena que continuaba bajo las prácticas de control total de vidas y de designación de oficios y trabajo (Ortiz: 41).

Para suplir la necesidad laboral se importaba gente para trabajar a América Latina: chinos, esclavos negros con contratos falsos para ocultar la sancionada esclavitud, europeos (trabajadores importados para el canal de Panamá). En el caso de Brasil llegaron obreros portugueses, alemanes, eslavos y japoneses; en Argentina italianos y españoles (Ortiz: 43). Como consecuencia de esto, aumentó notablemente el crecimiento urbano (Argentina duplicó la población hasta inicios del XX y Brasil multiplicó por cinco su población entre 1870 y 1910). Prueba de que esos cambios no fueron uniformes en todo el continente es el hecho de que en la inmigración en Ecuador fue menor porque la mano de obra todavía era abundante. Sin embargo, a grandes rasgos se puede apreciar como los procesos de exportación en la región crecían según las demandas europeas y norteamericanas y “el comercio se limitó a pequeñas y ocasionales exportaciones de productos agrícolas y a la importación de bienes manufacturados desde Europa” (Ibíd.: 44). Las empresas, sobretudo europeas, buscaban crear en América los negocios de transportación de los productos y obras públicas.



Gran Bretaña hasta 1870 era el principal exportador de productos a Sudamérica, pero con la Gran Depresión de 1880 el imperio redirige su actividad comercial al préstamo de capital a otras naciones y a las inversiones directas o indirectas, sobretodo en países latinoamericanos, lo que genera un nueva dinámica financiera mundial de redistribución del capital en el *sistema-mundo*.<sup>3</sup> El financiamiento externo inglés en Latinoamérica generó estados oligárquicos que eran dependientes de la exportación de materias primas y que necesitaban el financiamiento externo para solventar los déficits presupuestarios (Gómez, 2009). El sistema económico mundial estaba sostenido por las equivalencias de la cantidad de oro (patrón oro) de las monedas locales con el fin de facilitar las transacciones internaciones, estabilizar el mercado y predecir comportamientos comerciales. Hacia 1900, Alemania y EE. UU. empiezan a competir en productos y en 1920, las exportaciones de los EE. UU suman 258'581 000 dólares, de los que poco más de la mitad fueron a Cuba y México y una quinta parte a un grupo de Repúblicas situadas al norte (Haití, Santo Domingo, América Central, Venezuela y Colombia), dejando solamente unos 90 millones de dólares para el resto del continente” (Ortiz: 47). Esto muestra la importancia de la economía latinoamericana para los EE. UU.: en 1910 proveían el 24% de todos los bienes que importaba Latinoamérica (14% promedio el resto del mundo) y las compras de Latinoamérica representaban una quinta parte de todo el comercio de los EE. UU.

Los conflictos económicos y la estrategia de expansión financiera generaron la incomodidad y reacción de los países europeos desencadenando la Primera Guerra Mundial. Este hecho, según Arregui (1999) provocó que los países intentaran retornar al sistema monetario anterior a 1914 ya que “sea cual fuere la orientación ideológica, los gobiernos nacionales adaptaron sus políticas fiscales y monetarias a la salvaguarda de la moneda” (Arrighi: 328), produciendo la exportación de las reservas económicas (capital y oro) hacia los grandes financistas: Inglaterra y EE. UU. Este hecho favoreció a la potencia norteamericana porque logró concentrar una fuerte reserva económica, que le

---

<sup>3</sup> El sistema-mundo es un concepto trabajado por el sociólogo norteamericano Immanuel Wallerstein en su obra de *El moderno sistema mundial* (1974) y se refiere a las dinámicas mundiales que imponen las sociedades industriales al resto de países, centradas en las relaciones del capital y la economía. Estas relaciones desiguales están fundamentadas en la explotación de recursos, creación de mercados y la producción masiva. Pero el *sistema-mundo* no es únicamente económico (Martins, 2015), es la creación de un sistema global integrado, complejo y regulado que favorece la perpetuación de esta dinámica en aspectos de la vida cotidiana. A este proceso, algunos autores lo denominan también modernidad o proceso civilizatorio (Echeverría, 2009; Latour, 2003; Wallerstein, 1974).

permitió tener el control sobre el tipo de cambio de su moneda, porque el dólar se convertía en una moneda solida y referente en el mundo al estar 1-1 con la libra esterlina.

Las afectaciones de la guerra también se dan en el mercado de instrumentos musicales a nivel mundial. Los países como Alemania y Francia eran los principales productores y exportadores de instrumentos musicales: pianos, metales, órganos, entre otros, pero al estallar los conflictos bélicos, por utilización de recursos, ausencia de materiales y cierre de rutas comerciales, las exportaciones de los países europeos se reducen, mientras que los EE.UU. analizan las circunstancias para comprender el funcionamiento de la industria sudamericana y para controlar todo el mercado latinoamericano. La revista norteamericana The Music Trade Review en algunas notas dirigida a los fabricantes norteamericanos analiza el mercado de los instrumentos y en esta nota de 1917 señala:

El informe elaborado recientemente por la Oficina de Comercio Exterior e Interior muestra algunos datos interesantes sobre la exportación de instrumentos musicales de fabricación alemana antes de la guerra. La MTR ha escuchado mucho acerca de los 40.000 pianos alemanes que iban a ser vendidos en el mercado británico a precios reducidos. Después de la guerra, Alemania no permitió la venta de pianos nuevos y el Gobierno alemán subvencionará la industria del piano para salvarla de las pérdidas. The Music Trade Review, 13 de diciembre de 1917 [Trad. del autor].

DECEMBER 13, 1919

THE MUSIC TRADE REVIEW

**SOME STATISTICS REGARDING THE GERMAN PIANO TRADE**

Report Recently Compiled by the Bureau of Foreign and Domestic Commerce Shows Some Interesting Facts Regarding Pre-War Exportation of Musical Instruments of German Make

The trade has heard a great deal about the 40,000 German pianos which were to be dumped into the British market at cut prices and it has been said that during the war Germany did not allow new pianos to be sold and that the German Government is to subsidize the piano industry in order to save it from loss. The research division of the Bureau of Foreign and Domestic Commerce has prepared a report on the situation as follows:

The Bureau of Foreign and Domestic Commerce has received no specific reports that will permit a confirmation or denial of this report, but the statistics of German trade had been compiled in order to indicate the markets that bought German pianos before the war. It should be noted that as early as the end of 1917 a serious shortage of furniture was reported as the result of the conversion of factories to war uses, shortage of material and inadequate labor supply and that Germany is entirely dependent upon foreign sources for its supply of cabinet woods.

nearest thousand. For this reason no value is shown in the statistics for one piano shipped to Spanish Africa, as the value of this instrument was less than 500 marks. All conversions of value have been made at \$0.233 for the mark, as there was little fluctuation in the value of the mark in 1913.

Of the 76,460 pianos exported the United Kingdom took 21,690, or 28.4 per cent., and Australia 11,462, or 15 per cent., the next best customer being Russia, which took only 4,931, or 6½ per cent. Of the parts, the United States took 1,831,582 pounds, or 78.8 per cent., the next best customer being the United Kingdom with 154,763 pounds, or 6.7 per cent. It is interesting to note the different positions of the United States and the United Kingdom in the German piano trade. In 1913 there were exported to the United States only 115 pianos—less than 1 per cent. of the total—and 1,831,582 pounds of parts, or 78.8 per cent of the total.

FIG 1- 1: Algunas estadísticas sobre el comercio de pianos de Alemania (1919). Fuente: The Music Trade Review, 13 de diciembre de 1917.

Para Cardoso (1988), otro efecto de la guerra es el reordenamiento post-bélico, en donde las potencias aliadas se reparten los territorios coloniales de los países vencidos, además de sancionarlos con la reducción territorial e imponer restricciones políticas, comerciales y financieras. Esto lleva a Europa a una modificación de la distribución territorial europea: surgen nuevas naciones, se alteran los territorios de los imperios tradicionales y la fragmentación por las transformaciones de formas de gobierno como el paso de monarquías a repúblicas. Otra consecuencia es que los países europeos deben redirigir su economía en búsqueda de financiamiento, reconstrucción y de la sobrevivencia posbélica de la zona. Para Arrighi, el fallido retorno al sistema monetario anterior y la alta inflación tiene consecuencias relevantes que lleva a los gobiernos a encontrar estrategias sin solucionar el problema de fondo y menciona:

Los gobiernos recurrieron a cuotas de importación, a moratorias y a pactos de no agresión, a sistemas de compensación y tratados comerciales bilaterales, a acuerdos de trueque, a embargos sobre las exportaciones de capital, al control del comercio exterior y a los fondos de igualación de cambios: el efecto conjunto de estas medidas tendió, sin embargo, a restringir el comercio y los pagos exteriores (1999: 328).

Arrighi menciona también que en todo el mundo se propone la liberación del comercio como estrategia para estabilizar a las economías, pero en las condiciones económicas antes mencionadas, el favorecido en el continente es EE. UU. por su acumulación de capital financiero y por la estrategia comercial enfocada a América. Los más afectados ante esa circunstancia son los países exportadores de productos a Latinoamérica: Alemania, Francia e Inglaterra. Aprovechando esa coyuntura EE. UU. continua con la expansión comercial latinoamericana consolidando su espacio de distribución de productos al mercado latinoamericano (Cardoso, 1988). Así, tal como propone Bulmer-Thomas:

Entre 1913 y 1929, las importaciones estadounidenses de América Latina se elevaron en un 110 por 100 [...] pero las exportaciones procedentes de Estados Unidos a la región aumentaron el 161 por 100 [...]. De esta manera, América Latina, que había tenido un excedente comercial considerable con Estados Unidos antes y durante la guerra, se encontró en la situación inversa a finales de los años veinte (2002: 7).

Dentro de los productos de principal exportación norteamericana, están los denominados productos de uso cotidiano como: utensilios y aparatos de cocina y los productos de entretenimiento, entre los que se encuentran los aparatos de reproducción sonora (esencialmente la victrola y la pianola). Para los EE. UU. los años veinte se mostraban prósperos de la mano de la “dinastía republicana”, tanto fue así que las políticas liberales permitieron que el país promoviera el auge de monopolios, exportación de capitales, exportación a gran escala de productos manufacturados por las fábricas norteamericanas que tenían todo tipo de beneficios (Cardoso, 1988). Es así como se consolida el poderío *yankee* a nivel mundial bajo la idea de “menos gobierno en los negocios, y más negocios para el gobierno (Aguilar Monteverde, citado en Cardoso, 1988: 16). Pero este escenario vuelve a cambiar con la gran depresión del año 1929 que desencadena una crisis económica mundial y produce el desplome de Wall Street. A nivel mundial, el desajuste de las políticas económicas de la postguerra trae como consecuencia que las potencias vuelven a pugnar por la hegemonía mundial, hecho que unos años más tarde, desembocará en otro conflicto mundial.

A nivel político los fenómenos importantes para la región son el liberalismo y la consolidación de los estados nacionales. El estado liberal está bajo el poder de las oligarquías exportadoras y el liberalismo es posible únicamente con la entrada de los países al mercado mundial, hecho que permite que se den las condiciones para que los intereses comerciales dominantes (sean estos internacionales o nacionales) puedan expandirse. Además, bajo los ideales liberales se estimula la emisión de moneda nacional, se crean bancos nacionales y extranjeros, aumenta el consumo de los sectores urbanos y alteran el consumo local por la importación de bienes. Estos fenómenos propiciaron una inversión pública en obras que conectan las principales ciudades con los puertos, para agilizar tanto la exportación de materias primas como la distribución de los productos importados. Los dueños de las tierras empiezan a utilizar el sistema comercial naciente

de la exportación: creación de actividades industriales iniciales, construcción de infraestructura y transportación para la exportación, nacimiento de la actividad bancaria y creación de oficinas de agentes de importación y otros profesionales de la comercialización en las principales ciudades.<sup>4</sup> Pero estas políticas de reacomodación social y económica afectan directamente a las clases populares, sobretodo a los “indígenas de México, América central y en los países andinos” (Ortiz: 41). Se mantiene un régimen semi-feudal y los terratenientes aumentan y sostienen la mano de obra mediante deudas de los empleados: los denominados prestamos de trabajo.

En toda Latinoamérica, el liberalismo empieza a vencer a las fuerzas conservadoras, que están protegidas por el poder la Iglesia católica. La resistencia de esta institución se explica por el riesgo de perder la gran cantidad de tierras cultivables y las propiedades en ubicación estratégica que poseía (Ortiz, 1988; Cueva, 1999). Sin embargo, en algunos países los grupos conservadores del poder pasan a formar parte de las nuevas estructuras liberales de mercado, incluyendo a la misma Iglesia.<sup>5</sup> Para Agustín Cueva la institución eclesiástica se verá “reincorporada a la estructura global de dominación, pero ahora como elemento supeditado al nuevo ‘polo de poder’” (1977: 132).

---

<sup>4</sup> Ver en el capítulo 4: distribución de la pianola en el Ecuador.

<sup>5</sup> Es importante mencionar a la Iglesia católica en este período, pues como se verá más adelante, su poder económico y social permitía adquirir y hacer uso de los objetos culturales imperantes en la época, como es el que nos atañe en esta investigación: la pianola. Algunas de las pianolas encontradas para esta investigación estaban en espacios religiosos como iglesias o conventos. También se da el caso de algunos testimonios que relatan que las pianolas, al fallecer los propietarios, eran donadas a las iglesias.

### 1.3. Contexto histórico del Ecuador (1910-1930)

#### 1.3.1. Geografía

Ecuador es un país que está ubicado en el continente sudamericano limitando con Colombia al norte, al sur y al este con Perú y con el océano Pacífico al oeste. Actualmente está dividido políticamente en 24 provincias y geográficamente se divide en 4 regiones: costa, sierra o región andina, región amazónica y región insular. La región costera delimitada por el océano pacífico es donde se ubican históricamente los principales puertos de intercambio comercial. La zona andina, con poblaciones que habitan en la cadena montañosa de los Andes –con una altura promedio de 2.000 metros sobre el nivel del mar– es donde se encuentran los principales centros agrícolas del país. La región amazónica, principalmente con territorio selvático, es el territorio central de las explotaciones petroleras y, a inicios del siglo XX, era el principal sector de explotación de caucho.

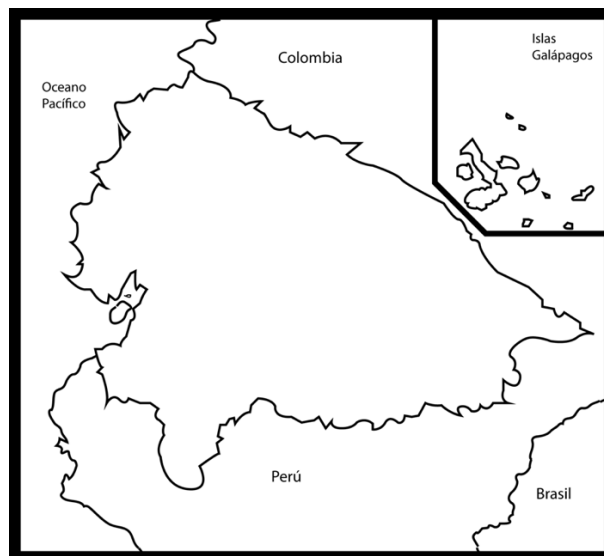


FIG 1-2: Mapa del Ecuador en 1930, previo a las pérdidas territoriales de la década de los 1940s.

### 1.3.2. La población del Ecuador a inicios del siglo XX

Los datos sobre la población del Ecuador son dispares según las fuentes que se consulten: según Ayala Mora quien advierte que “los datos de la población en las primeras décadas del siglo son confusos y poco sistemáticos” (2002: 33), la población del país a finales siglo XIX es de aproximadamente un millón de habitantes. Por su parte, el investigador inglés C.R. Enock (1980) señala que en 1911 el Ecuador cuenta con 1,2 millones de habitantes, mientras que, para el mismo año, el Ministerio de Instrucción Pública calcula 2,4 millones de habitantes (p. 33). Para la década de 1920, se le atribuye a el Ecuador una población de 1.5 millones de habitantes (Acosta, 2001; Ayala, 2002).

La distribución de la población seguía estando mayoritariamente en la zona rural, la población en las ciudades empieza a tener un crecimiento acentuado en la zona de la costa con un resaltado crecimiento en la ciudad de Guayaquil (Ayala, 2002; Deler, 1987; Miño, 2019). Este fenómeno, según Ayala, fue producto de la migración de la sierra en busca de plazas de trabajo y por el crecimiento de la migración del exterior.<sup>6</sup>

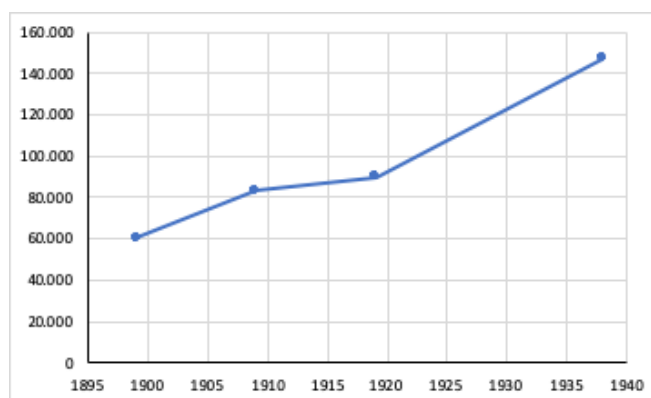


FIG 1-3: Población de Guayaquil entre 1900 y 1930.  
Fuentes: Miño, 2019; Ayala Mora, 2002 [Elaboración del autor].

---

<sup>6</sup> Ayala Mora, E. (2002) señala que la relevancia de la migración extranjera es mucho menor, en proporción a algunos países de Sudamérica y era principalmente europea y asiática. En general, entre 1875 y 1879, la población extranjera había crecido en un 50%. (Miño, 2019: 32) Ver también: Pagnotta, C. (2016). *Situando los márgenes de la nación. Los italianos en Ecuador (Siglos XIX-XX)*. Quito: Ediciones Abya-Yala. Estos datos nos resultan importantes, porque, algunas pianolas y colecciones de rollos de música encontrados provienen de migrantes extranjeros que venían al país con sus objetos de uso cotidiano.

Guayaquil era el puerto más importante del Ecuador por el que pasaban un 90% de las importaciones y un 80% de las exportaciones del país. Cantidades parecidas encontramos con el transporte de carga y de pasajeros dentro país (cabotaje) sobretodo en la zona del litoral. Este crecimiento comercial fue generado en gran medida por el auge cacaotero que necesitaba de mano de obra y de un sistema para el funcionamiento de la exportación y la importación.



FIG 1- 4: Plano de la ciudad de Guayaquil (1923) Fuente: Prensa Ecuatoriana.

Para Bock (1992), con el crecimiento económico se da un crecimiento de la población, Guayaquil empieza a crecer con espacios para vivienda y a tener una evolución de la construcción urbana. Resaltan los datos de construcción de fábricas y talleres: <sup>7</sup>

<sup>7</sup> El taller de perforación de rollos de música (Onix) de José Domingo Feraud Guzmán inicia su actividad en 1910.



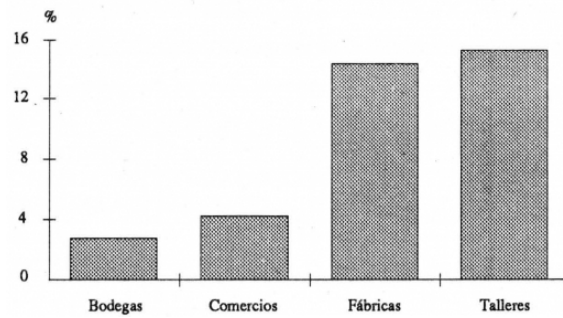


FIG 1-5: Evolución del Espacio construido en Guayaquil. Fuente: Revista Municipal, nº 3, marzo de 1932, pp. 115-116. En: Bock, M. S. (1992). *Guayaquil: Arquitectura, espacio y sociedad, 1900-1940*. Institut Français d'Études Andines.

A finales del siglo XIX, Quito tenía alrededor de 40.000 habitantes y al finalizar la década de los 1940s, la población llega a los 209.932 habitantes (Espinosa, 2012). Este crecimiento no se da por causa del crecimiento vegetativo de la población –pues como señala el autor, el promedio de vida hasta 1930 es de 33 años y la tasa de mortalidad infantil en 1923 es del 30,67% (Bustos, 1990)– sino que se explica por la alta inmigración interna.

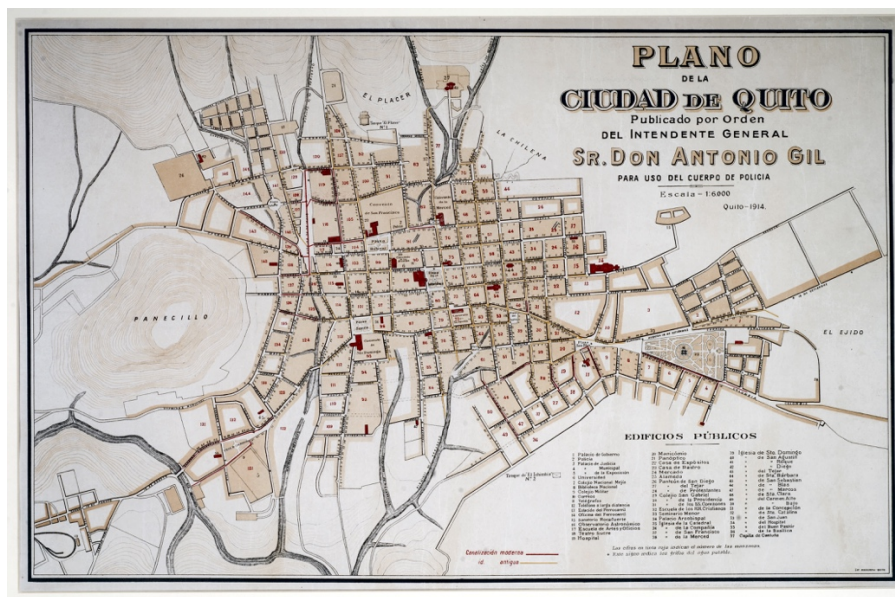


FIG 1- 6: Plano de la ciudad de Quito (1914). Fuente: Archivo Histórico Secretaria de Territorio del Municipio de Quito. Fuente: <http://sthv.quito.gob.ec/archivo-historico/>

Otras ciudades, sobretodo de la sierra del país como Ambato y Riobamba, tuvieron un crecimiento demográfico importante por el paso de la línea de ferrocarril. Cuenca y la provincia del Azuay crecían sobretodo con la migración extranjera que provenía del sur y por el trabajo que producían las minas en la provincia (Deler, 1987).

### **1.3.3. El Ecuador y los mercados a inicios del siglo XX: Del cacao a la crisis**

Como se mencionó anteriormente, los procesos sociales, económicos y políticos que configuraron el escenario mundial afectaron el entorno latinoamericano y también al Ecuador. Cada país por sus dinámicas internas, estructuraron procesos particulares por sus propias lógicas históricas y sociales. De 1880 a 1915 se dio el auge cacaotero que colocaba al Ecuador dentro del mapa comercial como país de la región “costera centro sur” y como proveedor de materias primas (Chiriboga, 1988: 59). Los territorios alrededor del puerto de Guayaquil permitieron que se diera un crecimiento acelerado de la producción y exportación del cacao, llegando a exportar un promedio de 817.707 quintales entre los años 1911-1920, a diferencia de los 171.952 que se exportaron en 1870, lo que generó una transformación “en la producción-circulación, en la estructura de las clases sociales, en las modalidades del aparato estatal regional y nacional, así como en las relaciones con las otras regiones del país” (Ibíd.: 59).

En los primeros años del siglo XX y por influencia del cambio económico mundial, el Ecuador tenía problemas con su estabilidad monetaria. En 1889 Eloy Alfaro decreta el patrón oro y se acuñan monedas como el cóndor (10 sucres) a Inglaterra por medio de bancos nacionales (Acosta, 2001). Alfaro, pretendió modernizar el sistema monetario, pero a partir de 1912, los banqueros y exportadores inician un período de manejo político y económico del Ecuador. El dólar se vuelve una moneda poderosa que maneja el precio de exportación internacional. Por otro lado, desde la crisis bélica europea, los importadores del Ecuador prefieren adquirir los bienes a los EE. UU, lo que produce una dependencia interna y externa al cambio del dólar con respecto a la moneda nacional. Esto propiciaría que el dólar se convierta en la moneda oficial para las transacciones comerciales y financieras mundiales.

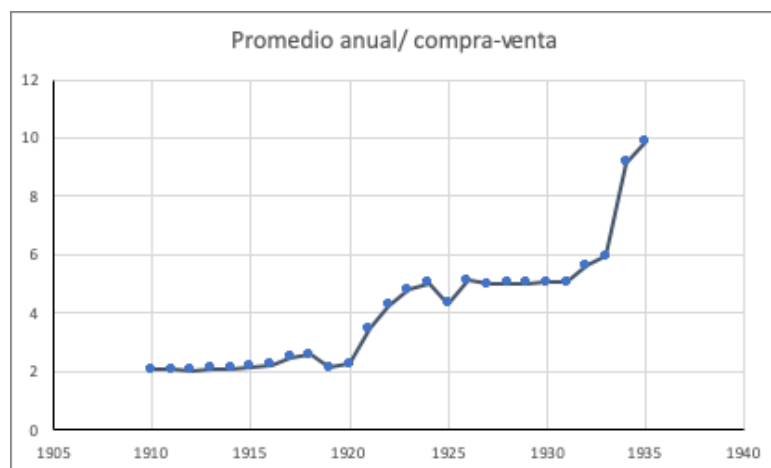


FIG 1-7: Cotizaciones del dólar estadounidense - sucres por dólar (1910-1935).<sup>8</sup> [Elaboración del autor]

La exportación del cacao fue el centro de la actividad económica del país desde la mitad del siglo XIX y, entre 1911-1914, era el principal producto de exportación (83,7%) con destino a Inglaterra, Alemania, EE. UU. y Francia (Quintero y Silva, 2001:274). La región de la Costa representó alrededor del 94% del total de exportaciones entre 1900 y 1920, por lo que se consolidó como el centro económico del país (Arosemena, 1992). Con esta dinámica económica se definen dos regiones del Ecuador con dos sistemas particulares de desarrollo social y económico (Cueva, 1988; Manguashca, 1994). Según Manguashca (1994: 145), estos dos sistemas son: el boom de cacao y la relación con el mercado internacional en los puertos (particularmente la zona de Guayaquil) por un lado, y por el otro, el de la sierra con su natural aislamiento por su ubicación en la zona andina y las antiguas haciendas coloniales. Estas regiones deben asegurar “su reproducción económica y social de modo relativamente autónomo” (Ibíd.: 145). El autor añade también que en cada región “existe en medida de una coherencia y originalidad política e ideológica (espacial, económica, social y políticamente)”.

<sup>8</sup> Fuente: Almeida, María Rebeca (1988). Oscilaciones del dólar norteamericano en el mercado nacional durante 78 años. Pp 255-256. Revista Ecuatoriana de Historia Económica n° 4; Acosta, Alberto (2001). Breve historia económica del Ecuador. Corporación Editora Nacional

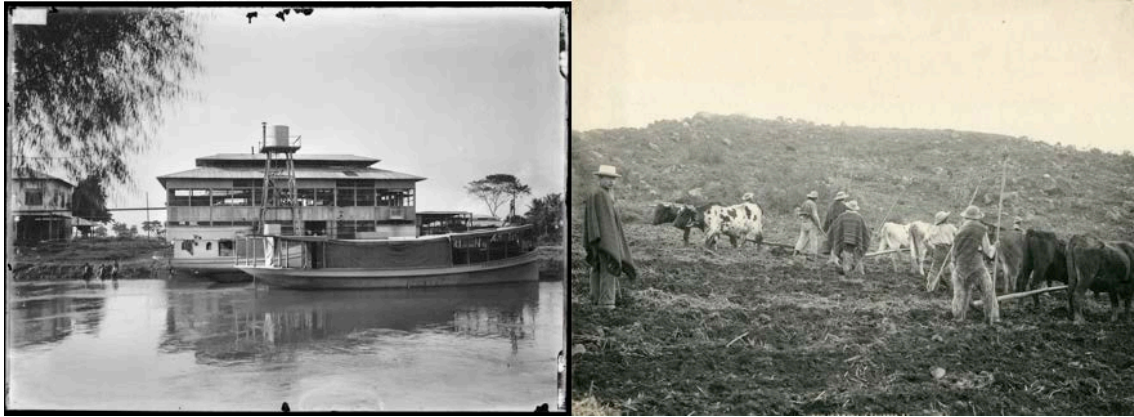


FIG1-8a y 1-8b: (a) Hacienda de cacao e ingenio "María" de Darío Morla, parroquia Balao-Guayas, ca. 1900 - 1910. (b) Cultivo de la Sierra: "In Ecuador S.A", ca. 1898 - 1908. Fuente: Archivo Fotográfico INPC.

En la costa, las tierras de cultivo se ubicaron en el interior y los latifundistas, mediante varios mecanismos, despojaban de sus tierras a los campesinos (Ayala, 2002). Por otro lado, en la sierra, el sistema de explotación al campesino en las haciendas no había variado desde la época colonial. Se presentan en ambas regiones una estructura terrateniente de un grupo dominante aristocrático que “considera a la sociedad como un conjunto jerárquico relacionado con el orden natural” (Maignashca, 1994: 145). Al iniciar el siglo XX se instaura nuevamente el sistema de la hacienda y los dueños de las tierras empiezan a utilizar el sistema comercial naciente de la exportación para:

- Estimular el nacimiento de la actividad bancaria: varios bancos se crean en los primeros veinte años del siglo XX, hasta que en 1927 se crea el Banco Central del Ecuador para ordenar la situación monetaria del país.
- Generar nuevas industrias y negocios por el crecimiento de las ciudades, debido al dinamismo demográfico mencionado anteriormente.
- Se empieza a crear infraestructura y transportación apropiada para la exportación y para la importación.

- Se desarrollan actividades industriales iniciales. En la zona norte de la sierra, se produce un importante desarrollo textil.
- Se crean agentes de importación y otros profesionales de la comercialización en las principales ciudades (ver en el capítulo 4, distribución de la pianola en el Ecuador).

Políticamente se produce la consolidación de un proyecto nacional que desde la independencia en el siglo XIX estaba pendiente y que en la modernización del estado en la comunicación y en la transportación, encuentra la vía para consolidarse. Se estimula también la creación de transporte fluvial costero, que permite reducir el tiempo de viaje y aumentar la capacidad de carga (Ayala, 2002: 35). En 1900, se producen enfrentamientos armados entre conservadores y liberales. Este mismo año, se vuelve a fundar el Conservatorio Nacional de Música en Quito, bajo la dirección de Enrique Marconi. El 26 de abril se expide un decreto del presidente Eloy Alfaro, que establece un presupuesto de mil sucres mensuales, incluido sueldos para personal y de dos mil sucres para la adecuación de las instalaciones del Conservatorio (Registro Oficial n. 1117, Año VI, jueves 3 de mayo de 1900, p. 8.227).



FIG 1-8: Conservatorio Nacional de Música, ca. 1900-1909. Archivo Fotográfico INPC.

En 1902, Pedro Pablo Traversari publica la *Historia del arte musical indígena y popular* y Juan M. Grimm *Vademécum para párrocos de indios quichuas*, que contienen partituras de música religiosa con textos quichuas (Adoum, 2001: 13). En 1904 se solicita al rey de España proseguir el juicio arbitral de límites entre Ecuador y Perú. El estado ecuatoriano, ese mismo año, promulga la Ley de Cultos, ley que norma por primera vez las relaciones entre el Estado y la Iglesia. El estado se declara Laico. En 1906, Lisardo García mediante un golpe de Estado es desconocido como presidente y se proclama Jefe Supremo de la República al General Eloy Alfaro y en el año de 1908 se promulga la Ley de Manos Muertas, en la que entre algunas disposiciones se decreta que los bienes de la Iglesia pasan a ser del Estado. En 1912, retorna Eloy Alfaro de Panamá donde estaba exiliado, para apoyar las insurrecciones en varios puntos del Ecuador. Es apresado y llevado al panóptico de Quito, donde una turba liderada por los conservadores, saca a Alfaro y al grupo de liberales de sus celdas, los arrastran por la ciudad y terminan incinerándolos en el parque de El Ejido. Luego del asesinato público perpetrado por los conservadores al liberalista Alfaro en 1912, es importante marcar que el 94,2% de la posesión de la tierra sigue siendo de la burguesía heredera de la colonia (Maldonado, 2006) y que la Iglesia recupera tierras y haciendas, comprando territorios y recibiendo donaciones principalmente de la burguesía serrana. La luz eléctrica llega a Quito en el año de 1895 de la mano de una empresa creada por los señores Gangotena, Urrutia y Jijón, pero este suministro inicialmente sirve únicamente para dar energía a la plaza central de la ciudad y a algunos locales comerciales ubicados a su alrededor (Ibíd.: 11). Es hasta 1906 que se expande la luz eléctrica a las calles y a las casas. En 1914 inicia el servicio urbano del tranvía eléctrico.



FIG 1-9: Tren de carga partiendo de la estación de Durán, Guayas. Ca. 1910. Archivo fotográfico INPC.

Un factor trascendental para la capital que permite abrir las rutas comerciales a objetos importados para la creación de un mercado urbano variado, es la llegada del ferrocarril de Guayaquil a Quito en el año 1908. Espinosa nos muestra como tal circunstancia permite:

...el traslado en condiciones optimas y en cantidades considerables de materiales de construcción y de bienes de equipamiento importados. [...] El tráfico de mercancías aumentó de 44.570 toneladas en 1910 a 210.000 toneladas en 1935 (Espinosa, 2012: 12).

También el ferrocarril permite aumentar la movilidad de pasajeros y comerciantes, porque “el transporte de pasajeros pasó de 133.938 en 1910 a 578.206 en 1938” (Deler, 1987: 222). Este hecho favoreció el intercambio de productos, estimuló a la inmigración hacia la capital y permitió la ampliación de redes comerciales. Tal como nos señala Pagnotta:

Las elites de la Sierra veían en el ferrocarril una posibilidad para su salvación económica ya que ésta representaba una oportunidad de comercio para los productos agrícolas serranos y el ferrocarril aseguraba la ampliación del mercado interno (2016: 66).

Para Espinosa, con la llegada del ferrocarril a la capital, también se produce un proceso de modernización del sector hacendatario, porque el consumo regional costeño se abre a la producción agropecuaria de la sierra, potenciando sobretodo a las haciendas y poblaciones del centro-norte del país por donde pasa la línea del ferrocarril (2012:19). Desde el inicio de los años 1920 hasta la década de 1930, acontecen cambios que generan nuevamente inestabilidad política y una crisis económica. La caída de la exportación del cacao por la disminución del precio y por la competencia de producción de otros países, afecta a la economía, además, el cambio de la hegemonía mundial y la Primera Guerra Mundial tienen consecuencias graves en la exportación del cacao, produciendo un levantamiento de los grandes productores agrícolas de la costa en 1922. Páez así nos lo recuerda:

La caída de la exportación cacaotera provoca reordenamientos reactivos en la economía, de carácter puramente monetario, que permitan mantener la ganancia en sures para los exportadores: se producen devaluaciones sucesivas en la relación sucre-dólar, de acuerdo con los altibajos de los mercados cacaoteros y la cotización del producto en el mercado internacional (2001:29).

Finalmente, la Gran Depresión de 1929 en los EE. UU. afecta a el mercado mundial pues, tal y como nos muestra Thorp:

Los precios de los productos básicos cayeron verticalmente y, como descendían más aprisa que el nivel de precios medios, los términos de intercambio se volvieron en contra de los productores básicos. Cesaron por completo las entradas de capital. El resultado, como es bien sabido, fue un agarrotamiento del comercio y la inversión mundiales (2009: 55).

Este es, a grandes rasgos, el contexto social, político, económico, geográfico y demográfico en el que, a inicios del siglo XX, aparecerá la pianola en Sudamérica. En unos espacios geográficos a menudo hostiles al comercio y sin apenas infraestructuras.



Sin embargo, todos y cada uno de los detalles presentados en este apartado de contexto general, van a desempeñar un papel importante en el desarrollo del fenómeno de la pianola en el Ecuador. Antes de empezar a unir los puntos de esa compleja red de intersecciones, será preciso introducir también algunas cuestiones relativas a la pianola, al instrumento que es objeto de estudio principal de esta tesis. Por lo tanto, el capítulo que sigue presenta primero una contextualización más técnica de la pianola, precedida por una breve historia de sus predecesores para centrarse, poco después, en su llegada y su papel en el Ecuador.

## 2. Pianola, música y reproducción mecánica

### 2.1. Marco histórico-tecnológico de la pianola

#### 2.1.1. Apuntes históricos sobre la reproducción mecánica de la música

Lo que comúnmente conocemos como pianola no es un instrumento que resulte extraño a la vista. Cuando se mira una pianola –e incluso cuando se toca en ella–, no vemos otra cosa que un *piano* convencional. Sin embargo, es evidente que todos esos elementos que se le suman al *pianoforte* convencional no tienen nada que ver con la historia de este instrumento. Antes de explicar brevemente las particularidades técnicas e importantes de la pianola, pasaré a describir el proceso histórico en el que se puede enmarcar el surgimiento de un instrumento como la pianola. Este instrumento es una muestra clara de cómo la cultura musical occidental lleva intentando capturar y reproducir la música desde hace siglos. Si adjetivamos con el término ‘occidental’ es porque, aunque el nacimiento de la pianola tiene sede en gran medida en los EE. UU., su genealogía histórica se puede trazar desde siglos anteriores donde ya encontramos la idea de automatización y reproducción musical en la antigua Europa. Aún así, se podría incluso construir una historia de este deseo de automatización de la reproducción musical que nos llevaría fuera del continente europeo. En una época tan temprana como el III a.C. ya hay constancia de una orquesta mecánica en la corte del emperador Han Gaozu (Needham, 1986: 158). La pianola y otros instrumentos musicales mecánicos vienen de una tradición antigua que ha pretendido desarrollar autómatas,<sup>9</sup> implementar accesorios y sistemas mecánicos donde la fuerza motora productora del sonido está escondida, aparentando que su funcionamiento no viene de fuentes externas. También en la antigua Grecia había ya

---

<sup>9</sup> La RAE define ‘autómata’ como “una máquina que imita la figura y los movimientos de un ser animado”. En el caso que nos concierne, el autómata es un artefacto mecánico generalmente antropomorfo que simula movimiento autónomo y que está acompañado de producción sonora. Ver: Malgrats, G. J. (1972). *Les automates*. France: ABC Décor; Ord-Hume, A. (1980). *Musical Box. A History and Collector’s Guide*. London: George Allen and Unwin.

mecanismos hidráulicos que podían automatizar el sonido.<sup>10</sup> En la Edad Media se tiene constancia de la construcción de dos autómatas para el emperador Theophilus Ikonomachus de Bizancio, que simulaban los cantos de aves en arboles falsos (Buchner, 1978: 15). Posteriormente, el Renacimiento construye la idea de la ciencia mecánica como arte y la innovación técnica influye a la música principalmente en tres aspectos: la música considerada como ciencia, el desarrollo de la impresión de la música, y el reloj, que lleva a una mayor y mejorada sincronización del sonido con otros elementos. Todo ello conlleva que, esa época, empiecen a componerse obras para instrumentos de reproducción mecánica.

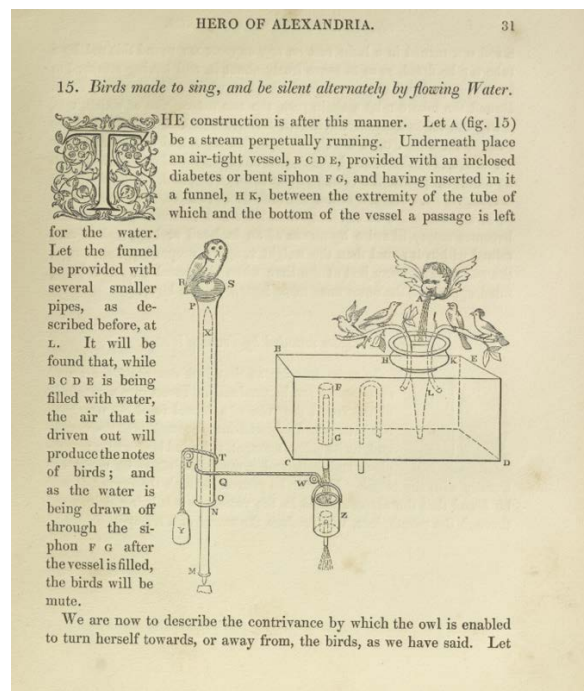


FIG 2-1: *Aves hechas para cantar mientras fluye el agua*, escrito originalmente en el siglo VII a.C., Fuente: *The Pneumatics of Hero of Alexandria*, traducido en 1851 (p. 31).

<sup>10</sup> Desde Grecia se registran documentos donde se habla de objetos automáticos para reproducir movimientos y sonidos humanos o de la naturaleza. Ver: Buchner, A. (1978). *Mecanical Music Instruments*. Greenwood press Inc., United States of America.

Dejando de lado la genealogía estrictamente relacionada con los instrumentos de tecla (órgano de distintos tipos, clavicémbalo, clavicordio, etc.) que acabarán llevando al *pianoforte* que hoy conocemos, me referiré a los antecedentes históricos más estrictamente relacionados con la automatización. Así pues, es el cilindro de púas, con una larga historia es el que dará el primer empuje claro para llegar hasta la automatización de la música que permitió la pianola. El reconocido estudioso y científico barroco Athanasius Kircher (1602-1680) fue el primero que dejó sistematizado e ilustrado cómo era el funcionamiento de estos cilindros de púas. Siguiendo a Roquer (2017: 25), la influencia de la publicación del *Musurgia Universalis* (1650) fue la que llevó a otros estudiosos e inventores a trabajar las posibilidades de este transcendente sistema. De todas las aplicaciones que se encontraron para dicho mecanismo la que resultará crucial para el desarrollo de la pianola es el piano de manubrio. Fue en el 1786 cuando el inventor y pianista alemán Philipp Jacob Milchmeyer (1750-1813) decidió crear un piano que permitiese la introducción de un cilindro de púas que interpretase canciones determinadas.

Es en el siglo XIX, sobre todo a partir de los años 1850, cuando vemos que los diferentes elementos técnicos necesarios para permitir la aparición de la pianola se disponen en paralelo. La llegada de la pianola, pues, necesitará tres elementos técnicos básicos. Uno de ellos de antigua existencia es el cilindro de púas mencionado anteriormente. Los otros dos son elementos estrechamente relacionados con la revolución industrial: el sistema de transmisión neumática y las tarjetas cartón perforado. Ya en el 1847 se puede ver como estas dos últimas tecnologías dan lugar a lo que se conoció como el 'piano Debain', tomando su nombre de su creador Alexandre-François Debain (1809-1877). Pero no es hasta 1863 que el sistema de Debain acaba siendo mejorado por Jean-Louis Fourneaux, quien consigue que la intensidad con la que la tecla es accionada pueda ser regulada. Por esos mismos años también encontramos a William y Henry Schmoeler, hermanos que idearon, en 1873, un sistema que acciona el piano automático a partir de válvulas eléctricas.



FIG 2-2: Piano mecánico hecho en 1851 por Alexandro Debain en Paris. Fuente: National Museum of American History, The Smithsonian Institution.

Como vemos, la segunda mitad del siglo XIX empieza a generar el clima tecnológico y creativo propicio para la aparición de la pianola. Hay que tener en cuenta que la aceleración tecnológica acontecida en ese periodo permite la aparición de artefactos muy dispares relacionados con la grabación, automatización y reproducción de sonidos. Merecen una mención especial el fonógrafo electromagnético ideado por Joseph Bverley Fenby o el fonoautógrafo de Léon Scott. Pero también el melógrafo-melótropo que ideó Jules Carpentier, antecedente claro de algunas patentes posteriores relacionadas con el piano reproductor. Según Buchner (1978), a finales del siglo XIX e inicios del XX la mentalidad de los instrumentos mecánicos empieza a incorporarse en la sociedad, las cajas musicales de cilindro se vuelven más populares y los instrumentos de caña de metal (free metal reed) empiezan a ser muy utilizados. Como se puede observar, el desarrollo científico y técnico da apertura a la creación de nuevos instrumentos, a lo que Buchner acota:

Hasta ese momento, los inventores y fabricantes de instrumentos musicales mecánicos se han visto impulsados por la ambición de fabricar instrumentos que reproduzcan lo más posible la música interpretada por los seres humanos (1978: 17). [Trad. del autor]



FIG 2- 3: Caja musical (ca. 1828) hecha en Génova. Fuente: Museum of Music Automatons.

Finalmente, llegamos a los dos nombres que van a ser clave para el inicio de la industria de la pianola. Aeolian es una de las primeras empresas en entrar en el mercado de la pianola con la adquisición de la patente que había registrado el ingeniero norteamericano Edwin Scott Votey en 1897. El ‘Pianola’ es patentado como modelo específico de la marca Aeolian, pero el nombre pronto pasará a ser de uso general a todos los sistemas de piano *automatofónicos* con mecanismo neumático (Buchner, 1978: 36). En 1904, y tras más de medio siglo dedicado a la construcción de distintos instrumentos automáticos, Welte and Sons (Freiburg, Alemania) comercializan el ‘Phonola’<sup>11</sup> competidor del ‘Pianola’ de Aeolian. En términos académicos, cabría utilizar *piano player* para referirnos a esos modelos originales, que se conocen como *push ups* por la necesidad de acoplarlos a un piano convencional. Muy poco después, Theodore P. Brown incorporará el mecanismo de los *push ups* a un piano vertical, y esa inclusión de la mecánica y la neumática de los *push ups* dentro de la caja de un piano recibirá el nombre de *player piano*.

---

<sup>11</sup> Phonola y Pianola son el mismo tipo de instrumento mecánico con sistemas semejantes, pero su nombre varía por las patentes y por las empresas de origen.

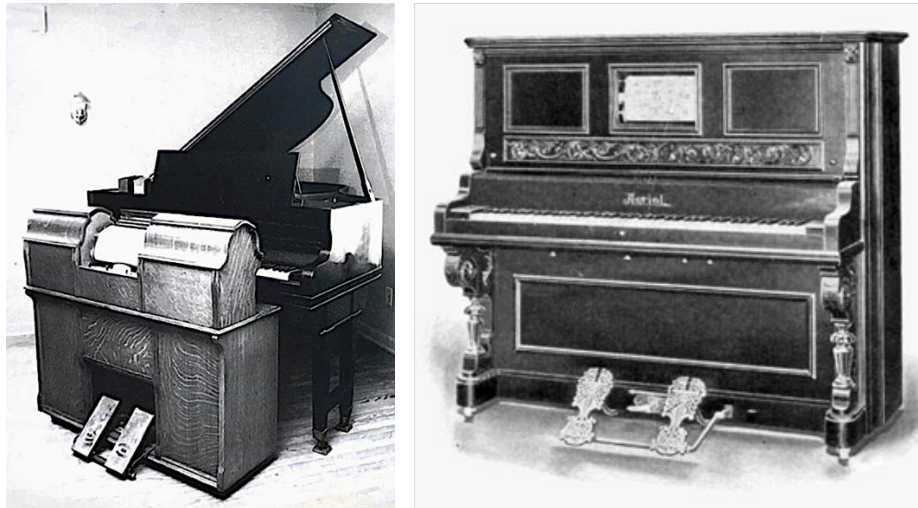


FIG 2-4a y 2-4b *Piano player* de tipo *push-up* (a) Fuente: Ord Hume, 2004: 154 y *player piano* de la marca Aerial (b), comercializado en 1901. Fuente: Pianola Institute.

### 2.1.2. Funcionamiento, tecnologías y tipologías de instrumento

El funcionamiento de la pianola depende de varios elementos técnicos: el sistema neumático, los pedales, los controles manuales y, evidentemente, el rollo de papel perforado. El pedaleo es la acción básica para que todo el sistema pueda entrar en funcionamiento. Al mismo tiempo que pone a funcionar el sistema neumático mediante la succión de aire, esta también provoca el movimiento giratorio del rollo de papel. El sistema neumático, del que forman parte diversos fuelles y cámaras, crea un vacío. Sin embargo, como señalan Ord-Hume (2004) y Roquer (2017) este vacío no puede ser total, así pues, lo que se da es un vacío parcial con el que se genera un diferencial entre la presión interior y la presión atmosférica exterior. Son las perforaciones del rollo de papel las que dejan pasar el aire, haciendo así que ese diferencial de presión active la tecla determinada.

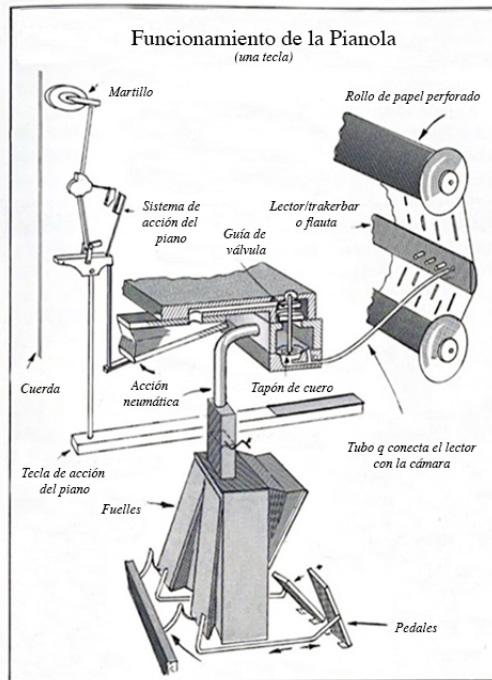


FIG 2-5: Funcionamiento del sistema de la pianola. Fuente: Ord Hume, 2004: 211. [Trad. del autor]

Para que todo este sistema pueda funcionar sin diferencias de intensidad en el flujo de aire, se hace necesaria una reserva de aire. En su función de ecualizador o igualador esta reserva neutraliza la fluctuación de aire producida por el pedaleo (Roquer, 2017: 33). Es justamente la capacidad de esta reserva la que acabará posibilitando una mayor o menor capacidad de intervención sobre la intensidad de la interpretación. Cada fabricante, decide comercializar sus instrumentos con reservas de aire de diferentes capacidades, generando instrumentos cuya interpretación dependerá claramente de la acción del pianolista que los opere. Esto conlleva que: a una reserva de aire más grande, mayor automatización; a una reserva mínima, mayor constancia se le requerirá al pianolista en su pedaleo, esfuerzo que resulta útil para tener más margen interpretativo sobre otros los cambios de dinámica en la obra ejecutada.

### 2.1.2.1. *Piano player y player piano*

Partiendo de la descripción anteriormente presentada, queda claro que el *piano player* se distingue claramente por ser un *push up* externo que se acopla sobre el teclado



de un *pianoforte* independiente. Sin embargo, hay que recordar que ambos instrumentos –*piano player* y *player piano*– permiten un control sobre del resultado sonoro desde unos controles ubicados en la parte frontal del artefacto. Tales controles permiten, habitualmente, incidir en la velocidad de ejecución del rollo –por lo tanto, en la dinámica– y también en la intensidad de la reproducción e incluso en la activación y desactivación de los pedales, más comúnmente el de sostenimiento (Roquer, 2017: 31-37).

Para profundizar un poco en estos aspectos vale la pena recorrer brevemente el momento histórico y presentar a algunos actores más que, aunque no tengan el peso de las grandes multinacionales, también aportan cuestiones significantes al relato. Aeolian está fabricando los primeros *player pianos* ya des de finales de siglo, usando el modelo de Theodore P. Brown y bautizando al instrumento con el nombre de Aeriola (ver FIG 2-4b). La otra productora de *player pianos* en este momento es Wilcox & White que, a partir de un modelo propuesto por John McTammany, comercializa el *Angelus*. Existe cierto debate histórico sobre la invención del piano con la maquinaria neumática dentro de la caja de resonancia y el rollo de papel perforado a la altura de los ojos del pianolista, pero actualmente hay cierto consenso en que fue Theodore P. Brown quién propuso esta formula. En ese contexto Aeolian no solo se impuso rotundamente en el terreno del discurso y la narrativa (siendo su ingeniero quien ha quedado como primer creador del *player piano*), sino también copó rápidamente el mercado internacional. En 1909 Aeolian firma con Steinway & Sons un acuerdo según el cual solamente su empresa puede instalar el mecanismo en lo pianos de la celebre marca estadounidense (Hamer, 1984: 50).

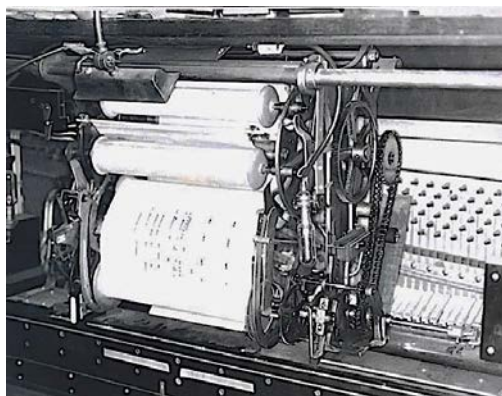


FIG 2-6: Sistema del *player piano*. Fuente: Ord Hume, 2004: 291

### 2.1.2.2. *Themodist y Metrostyle*

La consolidación del *player piano* también tiene que ver con dos elementos de crucial importancia en la producción de los rollos de papel perforado: el *themodist* y el *metrostyle*. Si bien los rollos más básicos solo contienen las perforaciones relativas a las notas musicales, muchos rollos disponen también de perforaciones laterales adicionales que permiten añadir más dinámica a ciertas notas individuales, es decir, acentuar determinadas notas de forma específica. A ese sistema lo conocemos como *themodist* (contracción de los términos ‘theme’ (tema) y ‘dist’ (distinguir)) y, aunque no son habituales en los rollos estudiados en la presente tesis, disponen de gran importancia en la producción general mundial. Por otro lado, el denominado sistema *metrostyle* es una línea pintada a lo largo de algunos rollos para indicarle al pianista como debe ejecutar los cambios de tempo en directo, es decir, mientras el rollo de papel va corriendo frente a él. Esta idea, propuesta por Francis L. Young en Aeolian, abrió la puerta a las primeras experiencias que implicaron la colaboración de grandes pianistas como reclamo comercial. Así lo podemos leer en un libreto conservado en la Biblioteca Nacional de España sobre el *metrostyle*:

El Metroestilo [...] permite que, si la aguja del tempo ha sido dirigida al capricho de su interpretación por un maestro como Paderewski, d'Albert, Busoni o por el mismo autor de la composición, le sea fácil al ejecutante reproducir fielmente estas interpretaciones. *El Pianola Metroestilo. Una invención maravillosa*, editado por Aeolian y traducido por Musical Courier, 11 Febrero 1903). Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Junto a la línea de puntos que habitualmente ejerce también de guía interpretativa –en este caso para la dinámica–, y las otras indicaciones musicales habituales en una partitura que también pueden ir impresas en el papel, la pianola va ofreciendo cada vez más capacidades de interacción y, por lo tanto, haciéndolo mucho más atractivo para el pianista (Silva, 2021: 65). En este punto surgirá otro instrumento que contrasta drásticamente con esa interactividad: el piano reproductor, cuya principal característica será, precisamente, la búsqueda de un mercado de escucha pasiva a partir de rollos que contengan la interpretación real de un pianista.

### 2.1.2.3. El piano reproductor

Aunque el piano reproductor también tiene todo el mecanismo neumático descrito hasta ahora, el sistema se vuelve necesariamente más complejo pues necesita decodificar el tempo, los pedales de expresión y la dinámica, cuestiones que dependían del pianolista en los sistemas anteriores. Evidentemente, la idea de escucha o audición pasiva como nuevo paradigma, no puede pensarse desligado del contexto histórico, ya que también en estos años aparecen otros inventos que pretenden reproducir la música (recordemos el ya citado fonógrafo, el melógrafo-melótropo o el gramófono, también patentado en la década de 1880). Lo que es interesante en esta distinción entre piano reproductor y pianola es que los repertorios, usos y funciones de cada uno de ellos pasarán a ser claramente diferenciados. A esta diferenciación sobre los sistemas de reproducción corresponde, necesariamente, una división en la tipología de rollos de papel perforado.<sup>12</sup> Así pues, encontramos los rollos transcritos (también denominados ‘metronómicos’) para la pianola convencional (*piano player* y *player piano*) y los rollos grabados para piano reproductor (en algunos casos denominados ‘rollos de artista’). Tal y como ya se ha comentado anteriormente, en estos últimos el contenido expresivo que en la pianola convencional queda a merced del intérprete, ahora debe quedar codificado y determinado en el mismo rollo de papel perforado. Son varias las técnicas que se utilizaban para grabar la interpretación de un pianista en estos rollos y los sistemas de grabación van evolucionando desde la primera patente de Welte en 1904, hasta los últimos sistemas presentados que datan de mediados de los años 1920 (Roquer, 2017: 48-66). Los rollos metronómicos, en cambio, eran producidos a partir de una matriz original hecha a mano por un escribano partiendo de la partitura original, matriz desde la cual se hacía la perforación en cadena, ya fuera mecánica o, en algunos casos, incluso manualmente.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Existen tres formatos de rollos de papel perforado para pianola: 65 notas, 73 notas y 88 notas.

<sup>13</sup> En el caso de los rollos Onix de Guayaquil-Ecuador, los restantes de las perforaciones de papel obtenidas de este proceso de perforación, eran utilizados para otro negocio: el papel *confetti* bajo la marca mixtura Onix era comercializado para la celebración del carnaval. Fuente: Revista 1916-1976, 60 años JD Feraud Guzmán, 1976: 11)



FIG 2-7: Producción rollos para piano reproductor en los estudios de Ampico en New York. Un pianista grabando su performance en el piano preparado para tal tarea. Fuente: Ord Hume, 2004: 283.

Otra de las cuestiones interesantes acerca de los rollos –y muy en relación con sus tecnologías, usos y funciones– es la presencia de los discursos de autenticidad. Por medio de la ya mencionada participación artistas mediáticos (ya fueran pianistas o los propios compositores) las empresas trabajaban sus discursos comerciales utilizando el siempre efectivo reclamo de la autenticidad interpretativa. Esto puede parecer relativamente evidente para los rollos grabados (por su naturaleza de 'interpretación real') sin embargo, también los rollos metronómicos ofrecían esa opción como reclamo. Si bien en algunos casos, como vemos en España con los rollos Victoria, tenemos constancia de que se invitaba a los autores sin que después se publicitara su colaboración (Roquer, 2017: 39), la mayoría de las empresas internacionales incluía esa información en las etiquetas y los lomos de las cajas de muchos de sus rollos. La supuesta presencia del autor de la obra era, tanto en el mercado de rollos metronómicos como en el de rollos grabados, un claro valor de autenticidad que, precede a conceptos tan celebres como el de 'versión autorizada' que años después encontraremos en las industrias de la música clásica (Ibíd.: 46, 110).

Desde que se crea el sistema neumático crece la tendencia a componer obras específicas para estos instrumentos, algunas de las cuales son obras de imposible ejecución para el ser humano. La pianola se convierte en un recurso no solo de soporte

musical sino de experimentación compositiva y arreglística, como por ejemplo los habituales arreglos a 4 o 6 manos o los rollos con arreglos específicos para pianola (Buchner, 1978: 18). Buchner también menciona a Paul Gaubert, quien escribió música incidental para voces e instrumentos en donde la pianola figura como instrumento principal (Ibíd.: 1978: 18). Por su parte, Igor Stravinski hizo lo propio con su famoso *Etude pour Pianola* (Roquer, 2017: 316-318) y George Antheil con su *Ballet Mécanique* (Lawson, 1986; 1997). Otros compositores como Grieg, Elgar y Humperdinck también escribieron o arreglaron obras para pianola. Mención especial debe hacerse con Stravinski cuya colaboración con Pleyel primero, y con Aeolian más adelante, dejó un buen número de grabaciones del compositor tocando sus propias obras. Finalmente, vale la pena mencionar la ineludible tarea del compositor argentino Conlow Nancarrow, que entre 1950 y 1990 –es decir, tiempos posteriores al auge de la pianola– escribió más de sesenta obras para este instrumento (Hocker, 2012).

## **2.2. La pianola en Ecuador: Estado de la cuestión**

A nivel regional, el caso más cercano al del Ecuador es el de Colombia. Aunque el tamaño de su mercado es distinto, las características de distribución y de difusión resultan ser muy semejantes. Dos estudios de investigadores de ese país analizan el fenómeno de la pianola en Colombia, donde mencionan el trabajo de Feraud Guzmán y el alcance de su empresa a nivel regional (Ospina-Romero, 2019; Velásquez, 2018). Juan Fernando Velásquez (2018) en su tesis doctoral hace un análisis de la sonoridad en las ciudades desde finales del siglo 1886 hasta 1930. El piano, la pianola y los aparatos de reproducción sonora son presentados en sus diversas interacciones con el espacio. En el caso del piano y de la pianola, resalta su presencia en el hogar y la interacción de mujeres que tocan el instrumento como símbolo de virtud y elegancia propia de los discursos de identidad de las clases burguesas de Colombia. El autor, encuentra un grupo de rollos de pianola en la colección de Antonio José Manrique en la ciudad de Ciudad de Armenia Colombia. En esta colección, el 41% son de la empresa local (Gabriel Vieco Co.), el 26% son rollos norteamericanos, sobretodo de la empresa QRS, el 22% son los rollos Onix de Ecuador y el 11% son rollos Victoria de Barcelona (Velásquez, 2018: 250). Para el autor, Guayaquil era el Puerto principal del Ecuador, lo que permitía su distribución a Perú y Colombia. Sobre ello, el autor menciona que:

A mediados de la década de 1920 se estableció un centro de distribución en Cali, una ciudad que se convirtió en un importante centro comercial en el suroeste colombiano debido a su proximidad a Buenaventura, el principal puerto colombiano en el Pacífico <sup>14</sup> (Ibíd.: 253) [Traducción del autor].

Por otro lado, Sergio Ospina-Romero (2019) aborda el tema de los *player pianos* en Latinoamérica, tomando en un inicio los relatos que el premio nobel colombiano, Gabriel García Márquez, hace de la cultura de Colombia a inicios de siglo XX, con la pianola en el escenario local y familiar.<sup>15</sup> Posteriormente, Ospina-Romero hace un recorrido en relación a la distribución citando algunas cifras a nivel regional tomadas de la revista *The Music Trade Review*, fuente que posteriormente usaremos en este trabajo. Uno de los detalles importantes, es que ambos autores mencionan la complejidad del territorio geográfico, para la distribución de los instrumentos musicales, este dato nos interesa aquí, porque Colombia tiene características semejantes al Ecuador. A ambos países les cruza la cordillera de los Andes, lo que hace complicado el traslado de pianos, órganos y pianolas desde los puertos a las ciudades andinas.

---

<sup>14</sup> *Orig.* In the mid-1920s he established a center of distribution in Cali, a city that became a major commercial hub in the Colombian southwest due to its proximity to Buenaventura, the main Colombian harbor in the Pacific. (Velasquez, 218:153)

<sup>15</sup> En un plano similar, aunque refiriéndose a otros espacios geográficos, cabe destacar los trabajos de Brian Dolan (2009) y Timothy Taylor (2007) para los mercados angloamericanos o los de João da Silva (2020) en Portugal.



FIG 2-8: un Player Piano transportado a través de las montañas por mulas, 1917. Fuente: The Music Trade Review, No. 22, p. 30. 2 de junio de 1917. (Imagen en Ospina-Romero, 2019 y en Velásquez, 2018).

Finalmente, para Velásquez, al igual que para Ospina-Romero, a diferencia de los EE. UU. y de Europa, el acceso a pianos y pianolas en Colombia es únicamente para las clases altas pues se trata de instrumentos que “fueron valorados como bienes de lujo que solo miembros de las clases sociales altas podían permitirse” (Velásquez 2018:80), para proyectar *blanquitud*, distinción social y replicar las prácticas burguesas europeas. (Velásquez, 2018; Ospina-Romero, 2019).

La literatura académica o especializada que estudie o analice particularmente el fenómeno de la pianola en Ecuador es ausente, sin embargo, en la bibliografía musical general existen un grupo trabajos que presentan el tema tangencialmente. Hemos analizado y organizado este tipo de publicaciones según el tratamiento que estas hacen del fenómeno de la pianola, es decir, como se menciona o se presenta a la pianola dentro de estos textos. Observamos cuatro categorías que organizamos de la siguiente manera:

- Publicaciones de historia de la música e industria musical del Ecuador, general o por período, donde se nombra a la música de pianola como un soporte. (Godoy, 2012; Guerrero, 2017; Moreno, 1996; Mullo; Rodríguez, 2018).

- Estudio de algún género musical desarrollado en el Ecuador (sobretudo trabajos sobre el pasillo) donde se habla de la presencia del estilo en la música para pianola (Godoy, 2017; Guerrero, 1996, Granda, 2004, Wong 2012).
- Reconstrucción biografía de algún compositor o interprete que haya tenido trabajos publicados y distribuidos en rollos de pianola (Paredes, 1991).
- Enciclopedias o libros compilatorios de biografías de compositores y/o músicos de la música ecuatoriana o de algún género musical en particular (Guerrero, 2004, 2017; Pro Meneses, 1997; Guerrero, 2017).

En todos los documentos revisados, se menciona únicamente a la empresa J.D. Feraud Guzmán con sus rollos ONIX Trade Mark como la única fabrica de rollos de pianola del Ecuador. Lógicamente esta empresa fue la más importante del país, pero no la única. Como se evidenciará más adelante en la búsqueda de colecciones, se han encontrado otras marcas de rollos ecuatorianos que ayudan a dimensionar el alcance de este soporte sonoro en el país.

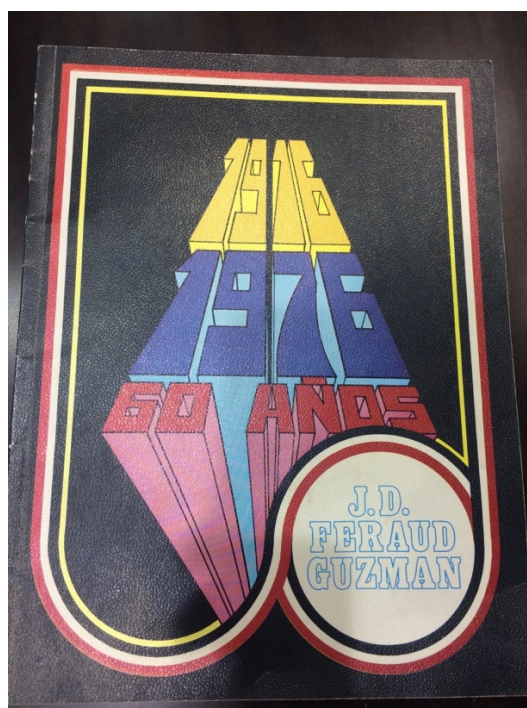


FIG 2-9: Revista 1916-1976, 60 años JD Feraud Guzmán. Fuente: MMPJJ [Fotografía del autor]



En el año de 1976 fue publicada la Revista *1916-1976, 60 años JD Feraud Guzmán* editada por la misma empresa J. D. Feraud Guzmán en el sesenta aniversario de su fundación. El documento tiene varias secciones: una semblanza histórica de la empresa, una reseña sobre la creación de los rollos Onix, una exposición del nacimiento de la grabación y la industria fonográfica nacional con la empresa, la presentación de sucursales y, finalmente, algunas entrevistas y testimonios. En lo que se refiere al fenómeno que aquí se analiza, es importante tener en cuenta el testimonio de la empresa como fuente primaria, pues a parte de su evidente relevancia, el negocio de las pianolas es el pilar de la constitución de este proyecto fonográfico que se sostuvo hasta la década de 1990. Esta es la única fuente directa de la empresa y de la información de su época sobre la elaboración de rollos de papel perforado, por lo que la mayoría de los textos musicales del país presentan los datos de esta publicación.

Por su parte, Alejandro Pro Meneses realiza una cronología de la grabación del pasillo en el Ecuador en su libro *Discografía del pasillo ecuatoriano* (1997). Meneses presenta biografías de músicos y compositores relacionados a este estilo y menciona la música de los rollos de pianola de manera muy breve en dos ocasiones. La primera, en la sección de Orígenes de los Registros Sonoros, donde ubica erróneamente el rollo de pianola en la década de 1870, dos décadas antes de aparición:

Si bien es verdad que antes de 1877 ya existió música grabada en rollos de pianola, organillos callejeros, cajitas musicales, relojes cu-cu y otros medios, es a través del disco que se logró la reproducción del sonido (p.29).

La segunda mención, en la sección de músicos, compositores y otros personajes relacionados al desarrollo de pasillo, se presenta una revisión biográfica de José Domingo Feraud Guzmán y sus aportes a la industria fonográfica. Guzmán en 1930 es el precursor de las primeras grabaciones de música ecuatoriana hechas en New York bajo su dirección. En la reseña de la trayectoria de este músico, se menciona la creación de su empresa dedicada a la perforación de rollos de pianola marca ONIX.

En el libro *Pasillo: identidad sonora* (2004) de la investigadora Wilma Granda se hace también un análisis histórico del pasillo en el Ecuador. Al describir la década de 1920, la autora resalta el nacimiento de la distribución masiva de discos en el almacén de música de la Casa Columbia, y también se menciona la actividad y presencia de la empresa de Feraud Guzmán en esa época. Granda, describe como JDFG involucra a creadores e intérpretes de todo el país como apertura a los diversos mercados internos del Ecuador, pero la autora se refiere a la música grabada y no a la difusión y perforación de música en rollos de pianola como fundamento del modelo de negocio de la empresa: “dispone de la afición musical de su propietario [...] quien empieza a producir artesanalmente rollos de pianola para registrar música ecuatoriana (p. 93). En este libro encontramos una cronología de noticias sobre el pasillo ecuatoriano entre 1920 y 1930, tomando informaciones de los dos periódicos más importantes del país: el Diario El Telégrafo de Guayaquil y Diario El Comercio de Quito. Desde 1920 se publican varios anuncios sobre la pianola en ambos diarios, algunos con valores sobre el coste de los rollos. En la edición del diario El Telégrafo con fecha 26 de octubre de 1924, leemos:

J. D. Feraud Guzmán vende rollos música para pianola a S/.3,60 cada una. Tangos: *Cascabelilo, Telón telón, Madre mía, Aún me esperas, Pobre percanta* y otros rollos elaborados en el Ecuador. J. D. Feraud es representante de Hordan Peck<sup>16</sup> (p. 124)

Finalmente, Granda incluye testimonios de personas relevantes en el ámbito del pasillo. En la transcripción de la entrevista a Lidia Noboa Irigoren, nacida en 1919, la entrevistada menciona el uso de la pianola en las serenatas de los años 1930:

Casi todas las familias tenían una guitarra que acompañaba a las tertulias. El sereno no era solo para la mujer sino también para el jefe de familia o de oficina. Antes, a las 9:00 de la noche, sacaban la pianola o el piano a la calle, al pie de la ventana del homenajeado en el sereno. Se los trasladaba en carretas, vendando con trapos las ruedas para que no suenen (Granda, 2004: 34).

---

<sup>16</sup> Error de publicación: la marca es Hardman Peck.

El testimonio describe el uso de instrumentos en espacios públicos y de la distribución de la música en la época, pero teniendo en cuenta el tamaño y peso de la pianola, es posible que este relato contenga una confusión: el peso de una pianola es muy superior al de un piano y resultaría muy complicado movilizarlo como está descrito en el texto. Podríamos suponer que la confusión se pudo dar con otro instrumento de teclado, probablemente algún armonio<sup>17</sup> que tiene características semejantes al relato presentado.



FIG 2-10: Rafael Carpio Abad tocando el armonio o melodio. Fuente: Archivo Fotográfico INPC.

El libro *Francisco Paredes Herrera: Su vida y su obra* (1991) de Ana Paredes Roldan también resulta una fuente con informaciones relevantes para tener en cuenta. El libro se organiza en tres partes: una primera sección biográfica, una segunda parte de análisis musical de algunas de las obras del compositor y, finalmente, un catalogo de las sus obras. Paredes Herrera, compositor de pasillos tan celebres como *Alma en los labios* (editado en rollo de pianola y analizado en el Cap. 4 de esta tesis), es un personaje

---

<sup>17</sup> En otra investigación previa, se ha podido tener testimonio que en los mismos años se utilizaba el armonio (o melodio) como instrumento para las serenatas y que era movilizado en carretas o carretillas. Ver: Rodríguez, D. (2016). Rafael Maldonado: maestro de capilla. de la iglesia central de Cayambe-Ecuador.

importante en la música ecuatoriana del siglo XX por su actividad compositiva. Más allá de hablarnos sobre la figura del compositor, la autora del libro resalta la importancia y popularidad de las pianolas y de nuevos ritmos tales como el one-step, el fox-trot, la polka, o el couplet (Paredes, 1991: 29).

**Música para baile**

*Piano a cuatro manos*  
(..)

**Paredes Herrera Francisco.-**

"Adelina"	Valse	\$ 1,20
"Anita Beatriz"	Valse	\$ 1,20
"La Flor Amada"	Valse	\$ 1,20
"Rosita"	Valse	\$ 1,20
"Matilde"	Pasillo	\$ 0,60

(..)

**Casa Editorial de Música**  
*Piano, pianolas de 88 notas y orquestas "WURLITZER"*  
 La única en su género  
 Plaza "Rocafuerte" 507. Telf.: Nacional 1947 J. D. Feranuz Guzmán.  
 Guayaquil. Apartado 856. Ecuador.

FIG 2-11: Anuncio de prensa de música de Francisco Paredes Herrera. Fuente: Paredes, 1991: 30.

También es conveniente resaltar el libro *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas* (2015) del investigador Juan Mullo. Este trabajo habla en varios momentos de la pianola, a partir de una colección de treinta rollos que fueron entregados al autor. Mullo menciona la importancia de la pianola en la difusión del tango en los primeros años del siglo XX, afirmando que su presencia indiscutible en los salones burgueses de baile obraba como símbolo de modernidad (2015: 104). Mullo afirma también que la difusión de la pianola en el siglo XX es similar a la del piano en el siglo XIX (Ibíd.).

Finalmente, para reseguir algunas visiones más de la época sobre la pianola es interesante mencionar el musicólogo imbabureño Segundo Luis Moreno. En su libro *La Música del Ecuador* (1930) el autor describe la música de inicios de siglo XX, realizando una descripción de la determinación de las regiones a las prácticas musicales. Para Luis Moreno, el clima y el medio ambiente son factores que determinan el acercamiento al arte e “influyen decididamente en la modalidad artística de los pueblos, aparte de la índole

intelectual de cada raza” (Moreno, 1930: 6). La región costera, para Moreno, es un contexto que, a pesar de su exuberancia y belleza, tiene un clima y una insalubridad que condicionan a las personas a la hora de apreciar el arte. Para el autor, el arte debe vivirse en contemplación y sosiego, condiciones más bien difíciles de encontrar en las zonas costeras. Siguiendo algunas de las ideas sobre la devaluación del arte que en aquella época están relativamente en boga, Moreno incorpora a la pianola y a la música de reproducción mecánica como parte del síntoma de esta banalización:

El arte pierde todos sus atractivos y su idealidad [...] sí se lo considera como un vano pasatiempo, y es por esto por lo que en los trópicos se hace uso de la música mecánica: pianolas, gramófonos, etc. más que en cualquier otro lugar (1930: 7).

Esto nos permite comprobar que el fenómeno de la pianola también genera rechazo. Un rechazo que parte de la sociedad siente hacia el fenómeno de la pianola como metáfora de los supuestos peligros de la mecanización y, probablemente, también hacia la mercantilización del arte en general. No olvidemos que estamos en el inicio de una era en la que la reproductibilidad tecnológica se dispara de forma exponencial, generando las dudas que autores como Benjamin (1936) promulgaran de manera insistente.

### **2.2.1. La pianola en cifras**

Las cifras que se presentan a continuación fueron cuidadosamente seleccionadas y clasificadas de la información proporcionada por la revista *The Music Trade Review*. Esta revista fue publicada en Nueva York desde 1878 hasta 1956, con varias interrupciones, y era la referencia para todos quienes estaban involucrados con la industria musical tanto en su producción como es su distribución. La revista provee de cifras respecto de los intercambios de pianolas (*piano players*, *player pianos* y rollos de papel perforado) a nivel global, con un énfasis en la evolución histórica de las compañías estadounidenses en el negocio de los pianos. También alberga reflexiones de comerciantes de pianos y exportadores considerados, en palabras de la misma revista, autoridades en la materia. Se ha elegido presentar, prioritariamente, las cifras de

intercambios que afectaban a los países de América Latina y, en particular, a Ecuador. Las cifras a escala regional permiten situar el caso ecuatoriano e inscribirlo en una tendencia más general. A partir del análisis de las cifras y los documentos, se propone describir el comportamiento de los intercambios de pianola en el mundo y en América Latina y Ecuador, en particular, en las primeras dos décadas del siglo XX, marcadas por el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, fenómeno que tendría importantes implicaciones en el funcionamiento de las industrias, en general, y la industria musical y de piano, en particular, reorganizando los circuitos de distribución a nivel global.

### **2.2.2. Desbancar al monopolio alemán en América Latina**

En la página 47 de la edición del 11 de diciembre 1920 de *The Music Trade Review*, Thomas S. Burns, vicepresidente de Acme Transport Co., Inc., firma un artículo titulado *The Latin-American Market for American Pianos and Players* (El mercado latinoamericano para pianos y *players* americanos). Burns expone el cambio en la distribución del comercio hacia América Latina a raíz del acaecimiento de la Primera Guerra Mundial. Así, el autor sostiene que, a mediados del siglo XIX, EE. UU. va camino de convertirse en el más grande comerciante global, pero que esa presencia decae hacia finales del siglo. Solo la Primera Guerra Mundial revertiría esa tendencia, obligando a los EE. UU. a acometer un esfuerzo vigoroso para apropiarse de los mercados que antes eran prácticamente el coto vedado de Europa, como América Latina. La Gran Guerra, explica Burns, extirpa el monopolio de varios mercados a Alemania y ello representa una oportunidad para los EE. UU. Así, por ejemplo, Alemania controla el 73% de las ventas de pianos a Argentina y esa cifra es, según el autor, similar en todos los países de América del Sur (en Ecuador, un 75%). Esto puede ser observado claramente en la Tabla 2-2 que muestra el control alemán sobre el mercado de pianos en los países latinoamericanos. Burns recomienda a las compañías que desarrollen estrategias por país, a partir de las especificidades culturales de cada uno de ellos que definen el uso del piano, el lugar dónde se lo ubica, el tipo de acabado que se le aplica. También insiste en la necesidad de estudiar un empaque idóneo que proteja al piano durante la larga travesía hasta destino y garantice que el producto llegue en perfectas condiciones. El imperativo, sostiene Burns, es adaptarse a las exigencias de este nuevo mercado.

## THE LATIN-AMERICAN MARKET FOR AMERICAN PIANOS AND PLAYERS

*Opportunities in South America Awaiting American Manufacturers of Musical Instruments Described by Thomas S. Burns, Vice-President, Acme Transport Co., Inc.*

During the happier era many American business houses sold their products in all the world markets and took great pride in the development of trade relations with the peoples of foreign nations. At that time the American flag was in evidence on the seven seas and America bid fair to become the greatest world trader. Due to various causes, however, our flag all but disappeared from the lanes of foreign commerce and but little effort was made to bring it back. Only a few American business men of great vision kept alive the spirit of their forefathers and continued to send their products abroad and to dream of a revival of the American merchant marine to its former power and prestige.

**The Awakening Brought by the War**

While America was neglecting the markets outside her borders the other nations were eagerly competing with each other in the conquest of vessels and in weaving the foreign markets from their rivals. The great world war roused America from her deep sleep. With characteristic vigor and initiative a great merchant marine was built up and American business awoke to the possibility of retaining the foreign markets that were thrust upon it by the war. Among these latter are the great markets of our sister republics in Latin America, whose needs were formerly supplied from Europe. To retrace into our former lethargy without making a determined effort to retain these markets would, indeed, be a near-sighted and almost criminal policy. We can expect sharp competition from the European nations formerly dominating in this trade, but this competition should be met by American methods properly adapted to each market with the full cooperation of our banks, steamship lines, consular agents, trade journals, etc.

**Germany and the Export Piano Field**

Now that Germany has been thrust from its high position in foreign and particularly in Latin-American trade we have an exceptional opportunity to supply American products to the markets formerly controlled by Germany. In any close study of the various products formerly sold in Latin America by Germany one may notice particular items in which the German houses have had virtual monopolies and which, therefore, present the greatest opportunities for American firms at this time. One of these products which stands out from nearly all the rest is the piano, for the German piano houses dominated the markets of Argentina before the great war, handling 75 per cent of the business. This fact alone, certainly should not be very pleasing to American manufacturers, although many of them are now awake to the tremendous trade possibilities and are building up a fast-paced trade. What was true in respect of Argentina was equally true of most of the other South American republics. In 1910 the importation of pianos from Germany into Brazil was over 70 per cent of the total imports; into Chile, 80 per cent; into Ecuador, 75 per cent; into Peru, 70 per cent; into Venezuela, 30 per cent; into Paraguay, 20 per cent; into Uruguay, 40 per cent.

**Careful Study Needed**

Each American manufacturer should ask himself this question, "Is my company getting its share of foreign trade?" The answer is generally all cases would be "No." The reasons why more manufacturers do not go after foreign trade are usually to be found in lack of necessary foresight and fear of the unknown. The remedy, of course, is in study of export

practice of the markets and of the best ways to develop them. Each country is different from all others and its peculiar needs and customs should be thoroughly understood. Too many Americans assume that all the South American countries are alike in customs, language, trade needs, etc. Nothing could be further from the truth. A thorough investigation should be made of what each country requires in the product which is to be introduced. For example, in Brazil it is customary for a family to place their piano in the center of the room instead of against the wall, as is the American practice. Therefore the back of the piano should be as well finished as the front. Also home-lighting arrangements are different from ours and candle brackets should be provided at other side of the piano. Their taste in finishes also differs from the American, mahogany or walnut finishes being preferred. More elaborately carved and sherry styles are in demand, as are also lower height and lighter weight pianos than the usual American type. The other Latin-American countries have also their individual ideas, which should be closely analyzed before introducing a new line.

**Packing Pianos for Export Trade**

The method of packing the piano for export shipment is also important to insure arrival in good condition. Very strong metal-lined shipping cases should be used to avoid damage or deterioration from the perils of the long sea voyage and the inevitable rough handling and export shipments enroute. The Germans were noted for the care they took with all details of their export shipments. Pianos were shipped by them in well-constructed cases built of lumber two inches thick and lined with tin or zinc, having the joints soldered and provided with a close-fitting door for inspection of the contents by the customs authorities.

**Methods to Be Followed**

Many American manufacturers are desirous of securing foreign trade, but do not understand

the methods of building up a volume of export sales. There are no great fundamental differences between the methods of selling goods in the foreign and in the domestic markets. In fact, many firms use the same sales methods abroad that they do at home. The method to be used depends upon the product, the character of the market, the extent to which the market is to be developed and the methods of the competitors therein.

The different ways of reaching the market may be summarized as follows:

- (1) Own distribution branches.
- (2) Sales direct to consumers.
- (3) Selling through an agency.
- (4) Selling to distributors.

**Some Points to Bear in Mind**

Volume could be, and as a matter of fact have been, written about the relative advantages, costs and results obtained by the use of the four methods of obtaining export orders outlined above. For a firm which does not wish to make a large initial expenditure a profitable foreign trade can be built up by an intensive development of the most likely field for the product and bying sales from the start to enter the other markets as the export trade builds up. In no other line of business is exact knowledge of all the factors as necessary as in exporting. No firm can hope to succeed unless it makes an intimate study of all details and shapes its policy accordingly. The failure of many American firms in the export field can be laid to ignorance—not so much of the fundamentals as of the little details which in reality are so important. A firm might better remain out of the export field than enter it blindly and unintelligently. Let us hope that more American manufacturers will devote time to the possibilities of their foreign trade and give at least the same careful consideration to export problems that they do to the various problems connected with their domestic business.

### PROCESS OF READJUSTMENT WILL BE SLOW

An Interview with FREDERICK T. STEINWAY, President, Steinway & Sons

Frederick T. Steinway, president of Steinway & Sons, in an interview with The Music Trade Review, said that he felt somewhat pessimistic regarding any quick and permanent adjustment



Frederick T. Steinway, president of Steinway & Sons, in an interview with The Music Trade Review, said that he felt somewhat pessimistic regarding any quick and permanent adjustment

of the situation as it affects current high prices. "There is no possible chance for any reduction in piano prices—that is, fair piano prices—until labor and commodity costs can be reduced to an appreciable extent, and there are a number of things that must happen before these costs can be brought down on a sound basis," he said.

"I will cite one particular case, for instance. The carefully compiled and authoritative statistics show that prices of farm products, for instance, have jumped 140 per cent over 1913 figures, while within the same period commodity prices have advanced on an average of 170 per cent. In the face of this retail prices of Steinway pianos have been increased only 72 per cent, yet official figures compiled by the Music Industries Chamber of Commerce show an average increase of 113 per cent in piano-making costs.

"It is, of course, impossible to make any accurate prediction regarding what 1921 will bring forth, but we, like the majority of business men, are playing the conservative game and willing to see what will happen. It is certain that a readjustment must take place and that the process will prove more or less painful to all interests, whether they be farmers, laborers or manufacturers."

FIG 2-12: *The latin-american market for american pianos and players*, por Thomas S. Burns, Vice-President Acme Transport Co., Inc. Fuente: The Music Trade Review, 11 de diciembre 1920.

Las cifras de 1913 indican un nutrido intercambio musicales de objetos musicales entre los Estados Unidos y la región de Latinoamérica. En la tabla 2-1 podemos observar como el principal comprador de pianos y partes de piano es Argentina, con prácticamente el 50% del valor de las importaciones. Luego, en orden, aparece Brasil (con un valor equivalente a la mitad de Argentina), Chile y México. Ecuador, mercado pequeño, apenas adquiere un valor de 10.234 dólares de la época en objetos musicales producidos en EE. UU., que corresponde apenas a un 0.6% del valor total de las exportaciones.

**Tabla 2-1 Exportaciones a América Latina desde Alemania de pianos, partes y pianos y partes en el año de 1913**

Países	Pianos (cant)	Partes	Pianos y partes (USD)
Costa Rica	20	–	3.570
Argentina	4.266	7.937	796.454
Bolivia	89	–	17.136
Brasil	1.937	882	378.658
Chile	1.165	8.598	179.928
Colombia	163	–	23.800
Cuba	467	220	56.882
<b>Ecuador</b>	57	–	10.234
Haití	19	–	2.856
México	589	220	95.200
Panamá	24	–	4.284
Salvador	12	–	1.666
Santo Domingo	6	–	952
Uruguay	369	–	67.354
Venezuela	26	–	5.236
Guatemala	91	–	16.184
Honduras	3	–	476
Nicaragua	10	–	2.856
Perú	235	–	34.986
Paraguay	99	–	15.946
Guayana Británica	–	–	–
Guayana holandesa,	–	–	–
<b>TOTAL</b>	9.647	17.857	1.714.658

Fuente: The Music Trade Review, 13 de diciembre de 1919. Selección de países de América. [Elaboración propia].

**Tabla 2-2 Control de mercado de pianos por parte de Alemania antes de la Primera Guerra Mundial**

Países	Control del mercado de pianos (%)
Argentina	73%
Bolivia	–
Brasil	70%
Chile	80%
<b>Ecuador</b>	75%
Uruguay	90%
Venezuela	30%
Perú	76%
Paraguay	80%

Fuente: The Music Trade Review, 11 de diciembre, 1920. [Elaboración propia].



La idea según la cual América Latina era un mercado prometedor se puede constatar inclusive en la expansión de las compras por parte de países tan pequeños como Ecuador. En efecto, en la revista *The Music Trade Review* del 9 de enero, 1915 (p. 24), se señala que mientras que el valor global de las importaciones de instrumentos musicales desde Ecuador en 1912 se elevaba a 53.699 dólares, al año siguiente, en 1913, esa cifra subió a 69.670 dólares, es decir, un aumento de alrededor de un 30%.

**Tabla 2-3 Exportación de instrumentos y mercancía musical desde los EE. UU. a Latinoamérica durante el primer semestre 1914**

Países	Pianos, Player pianos y Piano Players	Rollos de música perforada	Órganos	Misceláneos Musicales	MSDE*
Argentina	105019	9286	2649		2363
Bolivia	2311	147	476		–
Brasil	99715	7515	1677		6911
Chile	66411	9363	634		2452
Colombia	20606	662	1124		1187
<b>Ecuador</b>	<b>2522</b>	<b>190</b>	<b>325</b>		<b>363</b>
Paraguay	–	–	86		–
Perú	4886	1151	939		104
Uruguay	62166	4988	815		680
Venezuela	8188	458	709		939
Costa Rica	8036	1066	217		599
Guatemala	8688	121	2741		248
Honduras	2935	–	733		879
Nicaragua	6886	272	129		224
Panamá	23449	113	19304		3940
Salvador	4229	285	647		46
<b>Total (USD)</b>	<b>426.047</b>	<b>35.617</b>	<b>33.205</b>		<b>20.935</b>

\*Incluye: instrumentos de Orquesta y de banda, partituras, etc.

Fuente: *The Music Trade Review*, 9 de junio de 1915. [Elaboración propia].

En la tabla 2-3 se evidencian las exportaciones de pianos, *player pianos*, *piano players*, rollos de música perforada y órganos, así como misceláneos musicales desde los EE. UU. hacia América Latina. Argentina aparece, nuevamente, liderando el mercado en la región. Este país es el mayor comprador de pianos a EE. UU. (en ese momento, prácticamente uno de cada cuatro dólares gastados en pianos provenía de Argentina). Lo mismo pasa en lo que a los rollos perforados se refiere. Brasil y Chile son también compradores importantes de pianos y rollos perforados provenientes de los EE. UU. Llama la atención un país como Uruguay, que, a pesar de su modesto tamaño, importa casi el mismo valor por concepto de pianos que Chile. Panamá también aparece como un

destino importante de pianos y, sobre todo, de rollos perforados. La misma tabla nos indica que Ecuador es un pequeño comprador de instrumentos musicales. Si sumamos los valores correspondientes a pianos, rollos perforados, órganos y misceláneos, constatamos que las compras por parte de Ecuador, provenientes de los EE. UU. se elevan a 3.400 dólares para el primer semestre 1914. Esta cifra parece bastante baja, considerando el total (en dólares) de las importaciones ecuatorianas de todos los instrumentos en el año 1913, que, como señalábamos anteriormente, era de 69.670 dólares (The Music Trade Review, 9 de enero 1915 (p. 24)). Antes de la explosión de la guerra, en 1914, desde Norteamérica se observaba ya que Alemania era “el principal competidor de los EE. UU. en el mercado latinoamericano” (The Music Trade Review, 9 de enero 1915, p. 24). En efecto, en el primer semestre 1915, Alemania había vendido a Latinoamérica la mitad de todo lo que la región había adquirido en concepto de instrumentos musicales. Al no producirse ningún instrumento musical en los países latinoamericanos, la mitad de la demanda total en el género era satisfecha por Alemania. En comparación, en el primer semestre 1915, EE. UU. había vendido un cuarto (525.803 dólares) del valor total de compras por parte de América Central y América del Sur en ese período (2.128.900 dólares), (The Music Trade Review, 9 de enero 1915, p. 24).

La tabla 2-4, por su parte, expone la cantidad de pianos exportados a los países de América Latina y, en particular, a Ecuador en la última semana de noviembre del año 1915. No deja de llamar la atención el contraste en los valores versus las cantidades según los países. De acuerdo con los valores expuestos aquí, Colombia habría comprado 4 pianos, por un valor de 11.615 dólares. Por el contrario, Ecuador adquiere 6 pianos por un valor de 1.050 dólares. Este contraste sugiere una hipótesis que también aparece en filigrana en el análisis general de los datos: existe una inconsistencia en los datos disponibles, que hace difícil el análisis.

**Tabla 2-4 Exportación a Latinoamérica de pianos y otros instrumentos musicales desde el puerto de Nueva York en la última semana de noviembre 1915.**

Países	Pianos (cant)	Valor (USD)	Player Piano (cant)	Valor (USD)	Rollos de música perforada*	Valor (USD)	Fonógrafos (cant)	Valor (USD)	Grabaciones y material de grabación (cant)	Valor (USD)
Argentina	–	–	–	–	–	–	3	\$ 126	–	\$ 328
Bolivia	2	\$ 856	–	–	–	–	–	–	–	–
Brasil	–	–	–	–	–	–	10	\$ 500	–	–
Chile	6	\$ 887	–	–	–	\$ 30	1	\$ 300	–	\$ 1.198
Colombia	4	\$ 11.615	–	–	–	–	–	–	–	\$ 91
Cuba	5	\$ 854	1	\$ 275	–	\$ 45	56	\$ 518	–	\$ 357
<b>Ecuador</b>	<b>6</b>	<b>\$ 1.050</b>	–	–	–	–	–	–	–	–
Haití	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
México	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Panamá	1	\$ 400	–	–	–	\$ 12	14	\$ 378	–	\$ 22
Salvador	1	\$ 250	–	–	–	–	–	–	–	–
Santo Domingo	1	\$ 275	1	\$ 240	–	–	–	–	–	\$ 132
Uruguay	–	–	–	–	–	–	–	–	–	\$ 8
Venezuela	–	–	1	\$ 350	–	–	9	\$ 249	–	\$ 763
<b>Total</b>	<b>26</b>	<b>\$15.662</b>	<b>3</b>	<b>\$ 865</b>	–	<b>\$ 87</b>	<b>90</b>	<b>\$ 1.945</b>	–	<b>\$ 2.571</b>

\*No se especifica cantidad de rollos de papel perforado. Fuente: The Music Trade Review, 4 de diciembre de 1915. [Elaboración propia].

### 2.2.3. La Primera Guerra Mundial transforma el mercado de la pianola

Hacia 1916, The Music Trade Review advierte sobre la “actividad inusual” en el departamento de exportaciones de la compañía Hardman Peck & Co., de Nueva York, en el sentido de que hay una demanda sostenida de pianos de alta gama (Hardman Autotune) y de baja gama (Hardman, Peck line), (The Music Trade Review, 1916, p. 58). Esta demanda inusual parecería coincidir con un retroceso en las exportaciones alemanas del género. De hecho, el 13 de diciembre de 1919 la misma revista indica que la Oficina de Comercio Exterior e Interior de los EE. UU. levantó cifras respecto de la producción de pianos en Alemania para afirmar que: “tan pronto como a finales del año 1917, se constató una grave escasez de muebles como resultado de la conversión de las fábricas para fines bélicos, la escasez de mano de obra y el inadecuado suministro de maderas para fabricarlos” (p. 95). En efecto, parece haber una modificación en la participación de compañías estadounidenses y compañías alemanas en el mercado latinoamericano de instrumentos musicales en el sentido de que, mientras Alemania pierde mercado, EE. UU. lo conquista. Así, por ejemplo, datos de la revista publicados en julio de 1919 (p. 25) evidencian que mientras que, en julio de 1918, el total de exportaciones en la materia ascendió a 346.910 dólares, un año más tarde el total de las exportaciones era de 388.156 dólares, un aumento de casi un 12%. A continuación, se consignan, en la tabla 2-5, los

instrumentos y la mercancía musical exportada, precisamente en el mes de julio de 1919, hacia los países de América Latina.

**Tabla 2-5 Exportación de instrumentos y mercancía musical desde los EE. UU. a Latinoamérica del mes de julio de 1919**

Países	Pianos (cant)	Valor (USD)	Piano players (cant)	Valor (USD)	Rollos de música perforada* (cant)	Valor (USD)	Grabaciones y material de grabación* (cant)	Valor (USD)
Argentina	–	\$ 15.352	28	\$ 7.227	–	\$ 80	–	\$ 1.566
Bolivia	–	–	–	–	–	–	–	\$ 170
Brasil	7	\$ 2.491	8	\$ 2.893	–	–	–	\$ 2.657
Chile	2	\$ 376	3	\$ 2.325	–	\$ 160	–	–
Colombia	2	\$ 766	4	\$ 1.535	–	\$ 264	–	\$ 827
Cuba	64	\$ 18.188	26	\$ 7.988	–	\$ 1.651	–	\$ 11.003
<b>Ecuador</b>	<b>1</b>	<b>\$ 200</b>	<b>4</b>	<b>\$ 1.452</b>	–	–	–	–
Haití	1	\$ 180	–	–	–	–	–	\$ 316
México	–	\$ 14.565	12	\$ 4.412	–	\$ 232	–	\$ 10.217
Panamá	2	\$ 400	–	–	–	\$ 21	–	\$ 653
Salvador	2	\$ 620	–	–	–	\$ 30	–	\$ 200
Santo Domingo	–	–	–	–	–	–	–	–
Uruguay	49	\$ 9.293	14	\$ 4.403	–	–	–	\$ 3.460
Venezuela	–	–	6	\$ 1.860	–	\$ 82	–	\$ 1.010
Guatemala	1	\$ 380	–	–	–	–	–	\$ 6
Honduras	–	–	–	–	–	–	–	\$ 428
Nicaragua	–	–	–	–	–	–	–	\$ 217
Perú	12	\$ 2.447	–	–	–	\$ 369	–	\$ 417
Paraguay	2	\$ 1.461	–	–	–	–	–	\$ 41
<b>Total</b>	<b>145</b>	<b>\$ 66.719</b>	<b>105</b>	<b>\$ 34.095</b>		<b>\$ 2.889</b>		<b>\$ 33.188</b>

\*No se precisan las cantidades de rollos de papel perforado ni las de las grabaciones y el material de grabación. Fuente: The Music Trade Review, 20 de septiembre 1919.

De acuerdo con los datos de la tabla 2-4, Argentina, Cuba y México son los países que más dólares gastan por la compra de pianos a las compañías estadounidenses. Uruguay, Brasil y Perú también aparecen como un segundo grupo de compradores importantes. Ecuador, por su parte, es un comprador modesto, gastando 1652 dólares por concepto de compra de pianos y *piano players*. Una visión más general puede ser obtenida a partir de los datos que aparecen en la tabla 2-6, en la cual podemos ver las exportaciones de instrumentos y mercancías musicales a América Latina desde Estados Unidos entre enero y octubre 1919. En ese período y, a diferencia de años anteriores, los mayores valores asociados a la exportación de instrumentos y mercancías musicales provenientes de Estados Unidos son aquellos relativos a las compras por parte de México, Argentina

(siguiendo la tendencia descrita en anteriores años), Chile y Cuba. Para el caso de Ecuador, no se registran ni cantidades ni valores relativos a posibles compras.

**Tabla 2-6 Exportaciones de instrumentos y mercancía musicales a América Latina desde Estados Unidos correspondientes a los 10 meses previos al 31 de octubre 1919**

Países	Pianos (cant)	Valor (USD)	Piano players (cant)	Valor (USD)	Player pianos (cant)	Valor (USD)	Rollos de música perforada* (cant)	Valor (USD)
Argentina	77	\$ 24.221	60	\$ 20.130	–	–	–	\$ 1.258
Bolivia	–	–	1	\$ 816	–	–	–	–
Brasil	56	\$ 15.087	14	\$ 3.940	9	\$ 2.703	–	–
Chile	51	\$ 26.056	–	–	16	\$ 11.055	–	\$ 1.764
Colombia	4	\$ 2.029	–	–	9	\$ 3.275	162	–
Cuba	63	\$ 18.724	71	\$ 23.164	–	–	–	\$ 1.013
<b>Ecuador</b>	–	–	–	–	–	–	–	–
Haití	2	\$ 324	–	–	–	–	–	–
México	13	\$ 51.351	14	\$ 5.810	–	–	–	\$ 785
Panamá	5	\$ 155	1	\$ 700	–	–	–	–
Salvador	–	–	–	–	–	–	–	–
Santo Domingo	1	\$ 170	–	–	–	–	–	–
Uruguay	21	\$ 8.443	–	–	9	\$ 2.745	–	–
Venezuela	17	\$ 3.496	–	–	13	\$ 4.206	–	\$ 246
Guatemala	7	\$ 745	–	–	–	–	–	–
Honduras	–	–	2	\$ 950	–	–	–	–
Nicaragua	5	\$ 1.607	–	–	–	–	–	–
Perú	24	\$ 7.705	–	–	29	\$ 9.144	–	\$ 1.463
Paraguay	–	–	–	–	–	–	–	–
Costa Rica	–	–	–	–	–	–	–	–
<b>Total</b>	<b>346</b>	<b>\$ 160.113</b>	<b>163</b>	<b>\$ 55.510</b>	<b>85</b>	<b>\$ 33.128</b>	<b>162</b>	<b>\$ 6.529</b>

*\*No se especifica la cantidad de rollos de pianola*

Fuente: The Music Trade Review, 27 de diciembre de 1919. [Elaboración propia].

Los datos obtenidos de los distintos números de la revista presentan numerosas discontinuidades en el tiempo lo cual no nos permite, por ejemplo, establecer inferencias sobre tendencias en los intercambios comerciales. Sin embargo, la misma revista provee información relevante para contextualizar las cifras con las que se cuenta, es decir, insertar esas cifras puntuales en fenómenos más generales. Por ejemplo, en el número del 24 de julio de 1920, se afirma que hay “interesantes pruebas de la expansión sostenida del comercio exterior de instrumentos musicales que lleva a cabo este país (los EE. UU.)” (p. 4, trad. del autor). Entre esos datos, se subraya que Argentina es el mayor comprador latinoamericano, con un valor de 17.127 dólares por concepto de 45 *player pianos* y un valor de 142.561 dólares por concepto de 431 pianos. Por su parte, Ecuador adquirió

14.000 dólares en *players*<sup>18</sup> y 16.000 en pianos, en ese mismo mes. Con esas prometedoras cifras, se concluye en el artículo citado que “es fácil pensar que un esfuerzo sustantivo por parte del Bureau de Exportaciones podría resultar en cifras de magníficas proporciones” (p. 4). En la tabla 2-7 que aparece a continuación, se presenta el mismo tipo de datos con la especificidad de que estos se refieren a las exportaciones a América Latina, desde EE. UU., únicamente para el mes de septiembre de 1919. Es decir, los datos aquí expuestos son un fragmento de los datos presentados justo antes. A diferencia de la tabla anterior, en la que para Ecuador no se registraba ninguna compra, aquí aparece una compra de un piano por \$725. Es notable, sin embargo, recalcar las inconsistencias que aparecen al comparar los datos de ambas tablas. En efecto, si bien los valores de la tabla 2-7 se refieren a un solo mes (septiembre de 1919), las cantidades y los valores exceden aquellos de la tabla 2-6 que abarca las cifras para los diez primeros meses del 1919. El ejemplo más flagrante es quizás el de Argentina. Para los diez primeros meses de 2019, se registran compras de 77 pianos por un valor de 24.221 dólares. Por el contrario, para septiembre 2019, se registran compras de 138 pianos por un valor de 40.787. Estas inconsistencias están presentes en los documentos fuente de los cuales se extrajo la información con la que se elaboraron las tablas.

**Tabla 2-7 Exportaciones de instrumentos y mercancía musicales a América Latina desde EE. UU. correspondientes al mes de septiembre de 1919.**

Países	Pianos (cant)	Valor (USD)	Piano players (cant)	Valor (USD)	Player pianos (cant)	Valor (USD)	Rollos de música perforada (cant)	Valor
Costa Rica	–	–	–	–	–	–	–	\$ 33
Guatemala	3	\$ 795	–	–	–	–	–	–
Honduras	–	–	–	–	–	–	–	–
Panamá	4	\$ 900	–	–	–	–	–	–
Salvador	2	\$ 431	–	–	1	\$ 320	–	–
México	48	–	–	–	9	\$ 3.713	–	\$ 193
Cuba	81	\$ 16.779	31	\$ 6.860	50	\$ 14.524	412	–
Haití	2	\$ 1.190	–	–	–	–	–	\$ 63,00
República Dominicana	–	–	–	–	1	\$ 475	–	–
Argentina	138	\$ 40.717	–	–	12	\$ 5.101	–	\$ 72
Bolivia	2	\$ 1.167	–	–	–	–	–	–
Brasil	26	\$ 6.148	–	–	8	\$ 3.131	–	\$ 69,00
Chile	20	\$ 6.995	–	–	21	\$ 8.624	–	\$ 251
Colombia	8	\$ 1.958	–	–	8	\$ 3.172	–	\$ 561
<b>Ecuador</b>	<b>1</b>	<b>\$ 725</b>	–	–	–	–	–	–
Perú	10	\$ 4.487	–	–	9	\$ 3.777	–	\$ 3.610
Uruguay	54	\$ 13.764	–	–	2	\$ 900	–	–
Venezuela	4	\$ 676	–	–	16	\$ 5.098	–	\$ 1.212
<b>Total</b>	<b>403</b>	<b>\$ 96.732</b>	<b>31</b>	<b>\$ 6.860</b>	<b>137</b>	<b>\$ 48.835</b>	<b>412</b>	<b>\$ 6.064</b>

Fuente: The Music Trade Review, 22 de noviembre, 1919. [Elaboración propia].

<sup>18</sup> La nota no diferencia entre *piano players* y *player pianos*.

**Tabla 2-8 Exportaciones a América Latina de pianos, *player pianos* y rollos musicales correspondientes a diciembre de 1919.**

Países	Pianos (cant)	Valor (USD)	Player piano (cant)	Valor (USD)	Rollos musicales (cant)	Valor (USD)
Costa Rica	–	–	–	–	–	–
Guatemala	–	–	2	\$ 889	–	–
Honduras	–	\$ 293	1	\$ 500	–	–
Nicaragua	–	–	–	–	–	–
Panamá	3	\$ 810	1	\$ 348	–	–
Salvador	–	–	–	–	–	–
México	59	\$ 10.173	8	\$ 4.785	–	\$ 456
Cuba	95	\$ 24.459	22	\$ 7.919	–	\$ 4.868
Haití	–	–	–	–	–	–
República Dominicana	–	–	–	–	–	–
Bolivia	–	–	–	–	–	–
Brasil	14	\$ 3.933	–	–	–	\$ 825
Chile	11	\$ 2.438	16	\$ 5.911	–	\$ 2.019
Colombia	2	\$ 630	–	\$ 4.328	–	\$ 250
<b>Ecuador</b>	–	–	<b>1</b>	<b>\$ 1.408</b>	–	<b>\$ 150</b>
Guayana británica	2	\$ 330	–	–	–	–
Guayana holandesa,	1	\$ 250	–	–	–	–
Paraguay	–	–	–	–	–	–
Perú	1	\$ 750	7	\$ 2.970	–	\$ 172
Uruguay	27	\$ 5.711	9	\$ 3.085	–	\$ 16
Argentina	100	\$ 35.029	21	\$ 6.364	–	\$ 1.173
Venezuela	2	\$ 840	–	–	–	\$ 228
<b>TOTAL</b>	<b>317</b>	<b>\$ 85.646</b>	<b>67</b>	<b>\$ 32.143</b>		<b>\$ 10.157</b>

Fuente: The Music Trade Review, 28 de febrero, 1920. [Elaboración propia].

La tabla 2-8, por su parte, presenta los datos correspondientes a las exportaciones de pianos, *player pianos* y rollos musicales a América Latina para el mes de diciembre de 1919. Los mismos comentarios aplicados a la tabla anterior son válidos si se compara esta tabla referente a los datos de diciembre 1919 y la tabla 5 referente a los datos correspondientes a los diez primeros meses de 1919.

#### 2.2.4. Crecimiento sostenido

La tendencia de capturar mercados latinoamericanos por parte de los EE. UU., luego de que Alemania entrara en guerra en 1914, se ve confirmada en 1920. Así, en el artículo “American Players Popular in Foreign Countries” (The Music Trade Review, 4 de junio 1921), se sostiene que: “la popularidad de los *player pianos* americanos en países extranjeros es evidente dado que, según las estadísticas del Gobierno de los EE. UU., las

exportaciones de *players* durante el año de 1920 representaron casi el doble de las exportaciones correspondientes al 1919” (trad. del autor, p. 5).

Es en este contexto que se entiende mejor los datos de la tabla 2-9 que sigue a continuación y que presenta las exportaciones a Latinoamérica de pianos, *player pianos* y rollos musicales durante el año de 1920. Los principales clientes de EE. UU. son, en orden: Cuba, Argentina, Perú, México, Brasil y Colombia. Lejos detrás está Ecuador, habiendo adquirido 24 pianos por un valor de 11.260 dólares y rollos musicales por 1.739 dólares. En la tabla siguiente se puede observar, de manera puntual, las ventas estadounidenses durante el mes de mayo 1920, a los países de América Central y América del Sur. Nuevamente, son observables inconsistencias en los datos pues los valores correspondientes a las compras de Ecuador para el mes de mayo son superiores al valor total de las compras durante todo el mes de 1920. A raíz de estas inconsistencias, así como de las discontinuidades en los datos, resulta difícil agregar las cifras y obtener cantidades y valores por el período de tiempo estudiado.

**Tabla 2-9 Exportaciones a América Latina de pianos, *player pianos* y rollos musicales durante el año de 1920**

Países	Player piano (cant)	Valor (USD)	Rollos musicales (valor en USD)
Costa Rica	11	\$ 6.715	\$ 94
Guatemala	10	\$ 6.398	\$ 303
Honduras	6	\$ 2.904	\$ 175
Nicaragua	14	\$ 7.525	\$ 931
Panamá	9	\$ 4.726	\$ 520
Salvador	21	\$ 9.477	\$ 943
México	366	\$ 149.249	\$ 9.204
Cuba	754	\$ 317.888	\$ 18.591
Haití	6	\$ 2.323	\$ 611
República Dominicana	26	\$ 15.523	\$ 2.370
Argentina	21	\$ 209.380	\$ 11.313
Bolivia	21	\$ 9.119	\$ 98
Brasil	149	\$ 62.618	\$ 6.128
Chile	223	\$ 110.852	\$ 16.934
Colombia	223	\$ 103.198	\$ 8.095
<b>Ecuador</b>	<b>24</b>	<b>\$ 11.260</b>	<b>\$ 1.739</b>
Uruguay	187	\$ 80.473	\$ 3.117
Paraguay	2	\$ 1.305	–
Perú	338	\$ 169.520	\$ 12.236
Venezuela	69	\$ 29.842	\$ 3.793
<b>TOTAL</b>	<b>2480</b>	<b>\$ 1.310.295</b>	<b>\$ 97.195</b>

Fuente: The Music Trade Review, 4 de junio de 1921. [Elaboración propia]



**Tabla 2-10 – Exportaciones a América Central y América del Sur de pianos y *player pianos* durante el mes de mayo de 1920**

Países	Pianos (cant)	Valor (USD)	Player pianos (cant)	Valor (USD)
Argentina	431	\$ 142.561	45	\$ 17.127
<b>Ecuador</b>	–	\$ 16.000	–	\$ 14.000
Uruguay	–	\$ 47.000	–	\$ 8.000
Cuba	238	\$ 75.652	167	\$ 67.601
<b>TOTAL</b>	<b>669</b>	<b>\$ 281.213</b>	<b>212</b>	<b>\$ 106.728</b>

Fuente: The Music Trade Review, 24 de julio 1920.

La edición del 30 de diciembre de 1922 incluso puntualiza que uno de los representantes federales en el Ecuador, el Cónsul General en Guayaquil, declara a Ecuador como un “mercado de grandes posibilidades” y explica cómo los instrumentos musicales hechos en EE. UU. han desplazado a los productos alemanes. Así, mientras que antes de la guerra controlaba 73% del mercado ecuatoriano de pianos, para 1922, todas las importaciones ecuatorianas de fonógrafos, accesorios, pianos y *player pianos*, provienen de los EE. UU. (p. 10).

### **3. Marco Metodológico**

#### **3.1. Algunas consideraciones iniciales**

Para introducirnos en la parte metodológica es necesario incluir unas breves consideraciones teóricas previas que, en el diseño de la investigación, encauzaron la elección de las metodologías que se presentan en este apartado. En primer lugar, nos valdremos del concepto de ‘sistema’ presentado por Josep Martí (2000) y definido por el autor como “un conjunto de elementos interrelacionados e interdependientes, sujetos a una serie de estructuras propias del conjunto al que pertenecen” (p. 56). Para Martí, el sistema implica no solo una coherencia interna sino también “una capacidad de relacionarse con otros sistemas más amplios que lo autoafirman como unidad y lo integran hacia la unidad mayor” (Ibíd.: 57). Para abordar el fenómeno de la pianola en el Ecuador como sistema, es necesario identificar los objetos como un producto musical y reconocer la relación de este producto en una cadena de funcionamiento. Para esto se recurrió en una primera etapa a buscar o reconstruir los catálogos de las editoras ecuatorianas con el fin de identificar repertorios y estilos que circulaban alrededor de la pianola en el Ecuador. Con este material y mediante sistemas de ordenamiento de la información se puede reconocer las características técnicas y musicales de la música para pianola en el contexto ecuatoriano. De esta manera, los datos obtenidos nos permiten reconocer la cadena comercial de la pianola en el Ecuador y entender la pianola como un ‘evento musical’, concepto que el propio Martí describe como una unidad de referencia con relación a un fenómeno musical en un tiempo y en un espacio determinados (Ibíd.). Se trata, por tanto, de un concepto generalizador y no distintivo de espacio, acto, ejecución, tipo de música, funciones ni de actores. Además, no distingue tampoco entre activo/pasivo o entre escuchar/ejecutar. Martí menciona que el consumo es una de las formas de entender el ‘evento musical’ y que, en ciertos contextos, tiene una connotación de pasividad de los actores en ese evento (p. 58). Sin embargo, también hay que tener muy en cuenta la parte importante de producción, entendida no únicamente como creación desde el punto de vista del compositor, sino como el conjunto de procesos de relación entre la creación física, su distribución y consumo. Así, para Enric Marín y Joan Manuel Tresserras el consumo cultural es también “una forma de creación, una

manifestación o una consecuencia de un trabajo especializado de apropiación, de trabajo cultural o trabajo comunicativo” (1994: 188).

### **3.2. Trabajo de campo y obtención de datos**

Al iniciar esta investigación, se identificaron algunas problemáticas en la obtención de información sobre el objeto de estudio que presentan a continuación:

- La escasa presencia de la pianola en publicaciones tanto académicas como divulgativas. A nivel bibliográfico, la gran mayoría de publicaciones y fuentes mencionan el fenómeno de manera anecdótica.
- Existen, hasta el momento de la redacción de la tesis, únicamente dos archivos institucionales (uno de privado y uno de público) que disponen de rollos de pianola entre sus colecciones. Al iniciar la investigación, ambos archivos no contenían más de cien rollos cada uno.
- Teniendo en cuenta el punto anterior, al no tener fuentes institucionales que generen un universo de análisis pertinente, los rollos de pianola en su mayoría se debían buscar en colecciones particulares. Estas colecciones, heredadas en su mayoría, son preservadas sin unas condiciones mínimas de almacenamiento ni de ordenamiento.
- Hasta el momento de la redacción de la tesis, no se han encontrado catálogos oficiales de las empresas editoras de rollos del Ecuador. La empresa más grande, Feraud Guzmán, tras cerrar su fábrica no dejó más que pequeño almacén de instrumentos musicales y no ha preservado ningún material como catálogos, matrices de discos o equipos.



FIG 3-1: Colección de rollos de pianola del Archivo histórico del MCyP. (2017). Fotografía del autor.

Ante este diagnóstico inicial fue necesario dividir la búsqueda de las fuentes de información y documentación en colecciones particulares en tres ciudades principales (Quito, Guayaquil y Cuenca), más siete ciudades secundarias (Ibarra, Latacunga, Ambato, Riobamba, Cuenca, Loja y Portoviejo). Se consideraron fuentes primarias los rollos de pianola, los catálogos e inventarios musicales, los instrumentos musicales (*player pianos* y *piano players*), los discos y grabaciones y los textos que aludieran directamente a la pianola. Se consideraron fuentes secundarias los periódicos y literatura sobre música de la época, y los estudios, elaboraciones o reflexiones sobre cualquier fuente primaria. Por lo que concierne a las colecciones institucionales, se les ha dado la consideración de privadas cuando son autogestionadas con estructuras institucionales particulares y públicas si la gestión y su estructura de funcionamiento dependen de fondos del estado. Estos fondos pueden ser estatales, como la Red de Cultura y Patrimonio del Ministerio de Cultura del Ecuador, o locales, como las Direcciones Municipales de Cultura y los museos que forman parte de ese tejido. Se han identificado tres colecciones de este tipo: la del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura en la ciudad de Quito (con 116 rollos<sup>19</sup>), la del Convento del Carmen Alto en Quito (con 35 rollos) y la del Museo de la Música Popular Julio Jaramillo de Guayaquil, que depende del Municipio de

---

<sup>19</sup> Al iniciar la investigación, el Ministerio de Cultura tenía separada la colección en dos bloques: 39 rollos considerados importantes se encontraban en la reserva del Archivo y 77 estaban en la sección de consultas y de exhibición sin condiciones de preservación. Cabe añadir que, a partir de la difusión de la investigación de rollos de pianola, varias personas han donado a este archivo colecciones particulares y se han unificado las colecciones de rollos en un solo espacio.

Guayaquil (con 112 rollos donados por la familia Feraud). La cantidad de rollos institucionales en este trabajo representa un 19% del total, siendo el 81% de rollos restantes de colecciones particulares. Estas colecciones particulares contienen rollos que no forman parte de ningún ente institucional público o privado, sino que son objetos heredados que se conservan en el espacio de lo familiar, en la mayoría de los casos sin las condiciones adecuadas (Fig 3-2). Este detalle hizo de la búsqueda una tarea complicada porque identificar las colecciones depende de la información que pueda encontrarse únicamente a nivel local.



FIG 3-2: Colección particular de rollos de pianola encontrada en Quito, pero que proviene de la ciudad de Riobamba. Fotografía del autor.

### 3. 3. Catalogación

Una vez localizados los rollos y teniendo en cuenta los factores anteriores, fue necesario plantear su catalogación e identificación para determinar campos pertinentes como, por ejemplo, marca, origen, autores o rasgos estilísticos. Por otro lado, dada la ausencia de catálogos empresariales, fue necesario organizar la información y plantear qué criterios debería determinar la catalogación de los materiales. para tener un panorama de las marcas y de los contenidos de los rollos identificados. En ese punto es importante aclarar que no existen estándares específicos para ni criterios unificados para la catalogación de rollos de pianola por lo que son catalogados en base a criterios para otros soportes. A nivel internacional, cabe decir que, en los últimos años, el creciente interés por este soporte ha propiciado cierto debate al respecto, aunque sin resultados específicos. Tal como explica Monasterio (2021) en su reciente trabajo de investigación sobre la colección de los Condes de Bell-lloch en Barcelona, para poder realizar una catalogación apropiada, será necesario “consultar algunos ejemplos de las propuestas actuales realizadas por investigadores, museos, bibliotecas y archivos [...] y conocer sus criterios y metodologías (p. 10). Monasterio razona que tal acercamiento permite “establecer un modelo y una metodología de catalogación que, por el momento, sólo puede aspirar a ser una contribución particular hacia un futuro consenso colectivo” (Ibíd.). El autor también advierte que “aunque estas propuestas particulares coinciden en algunos aspectos básicos, divergen en sus resultados finales no solo por la falta de estandarización metodológica, sino también porque cada caso parte de diferentes necesidades y, por lo tanto, las conceptualizaciones establecidas en cada caso son distintas (Ibíd.). Dadas estas circunstancias, para el presente trabajo se tomaron en cuenta las pautas de los trabajos de catalogación y de investigación de rollos de pianola realizados por el Dr. Jordi Roquer en el Grupo de Investigación MUSC (Músicas en las Sociedades Contemporáneas) del Departamento de Arte y Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona. Estos trabajos se vienen realizando desde hace diez años en el estudio de la música contenida en sistemas de reproducción tecnológica, con criterios que incluyen innovación tecnológica (digitalización y preservación) y análisis bajo criterios musicológicos. También se tomaron como modelos la catalogación de rollos de pianola realizados principalmente en tres instituciones: La Biblioteca Nacional de España (BNE), el Museu de la Música de Barcelona (MMB) y la Biblioteca de Catalunya (BC). Estas instituciones,

siguen las pautas de catalogación RDA (en lenguaje MARC 21), que permiten, entre otras cosas, distinguir entre compositores e intérpretes, entre título uniforme y título tal y como aparece en el rollo, permitiendo además incluir descripciones físicas pautadas.<sup>20</sup> En el caso del MMB, para las materias se siguen las pautas LEMAC (acrónimo en catalán de “Llista d'encapçalament de matèria en català”, traducción de las materias de la Library of Congress).

Como mencionamos antes en su gran mayoría las colecciones encontradas no pertenecen a instituciones, excepto en tres casos. Es por eso por lo que estas no disponían de ningún tipo de catalogación. Por otro lado, en estas instituciones los rollos o bien constaban en un inventario general o eran tratados bajo el estándar de algún otro soporte que solía describir únicamente datos generales como nombre de la obra, autor, genero y marca.

The image shows a screenshot of a data entry form titled "Catalogación Rollos de pianola Ecuador". The form is organized into several sections:

- General Information:** ID ITEM 2, Fecha de registro 17/8/2018, COD CDR.RP.0002\_CMJJ.0002.122, Ubicación Museo Julio Jaramillo, Ciudad Guayaquil, EC, Localización in\_situ Caja de cartón, COD Origen MJJ.0001.9.R40.
- Work Details:** Nombre/obra Serenade, Fragmento de Les Millions d'Arlequin, Año obra 1900, Duplicado de n.a.
- Authorship:** Autor Drigo, Riccardo (1846-1930), Origen autor Italia, Arreglist/Transcriptor n.a., Intérprete Merton, Richard, Letra n.a.
- Editorial:** Editorial QRS, Num. Catálogo Editorial 80916, Género Editorial <sin identificar>, Género DR Ballet\_vals\_clásico.
- Technical Characteristics:** Sistema\_tipo de registro Hand-Played, Características técnicas Themedist - Metrostyle, Formato 88 notas, Núm Posterior (Oxix) n.a., Estado Correcto.
- Observaciones:** Concert series, EN etiqueta: 1. "without Automatic Expression" 2. 1.25, EN rollo: Argentina Feraud Aroca de León.
- Referencias:** REF AUTOR: (directos musical Ballet Imperial de St. Petersburgo Rusia) https://en.wikipedia.org/wiki/Riccardo\_Drigo, REF OBRA: https://en.wikipedia.org/wiki/Les\_millions\_d%27Arlequin.
- Other Fields:** Rollo grabado n.a., Rollo digitalizado n.a., Grabación n.a., Partitura n.a., Documento relacionado n.a.

An embedded photograph shows a piano roll label with the text: "QRS TRADE MARK REGISTERED", "80916", "1.25", "CONCERT SERIES", "Serenade", "Played by Richard Merton", "R. Drigo", "Without Automatic Expression".

FIG 3- 3: Modelo de la base de datos creada para obtención de información para la investigación de los rollos de pianola. Elaborado por el autor en Filemaker.

<sup>20</sup> Ver la documentación de la BNE de guía y formación para la codificación RDA (*Resource Description and Access*): <http://www.bne.es/es/Inicio/Perfiles/Bibliotecarios/Procesos-tecnicos/NormasInternacionales/RDA/>

Por esta razón fue necesaria la elaboración de un modelo de catalogación con fines de investigación que permitiera identificar los datos específicos que contienen los rollos de pianola. Si bien la propuesta sigue algunos de los criterios de las instituciones antes mencionadas, incluye nuevos parámetros que pretenden dar pautas para la investigación de rollos de pianola y reconocer datos y estrategias para construir un sistema de catalogación institucional que incluya la información particular del soporte que contienen los rollos de pianola. Por ejemplo, hemos tomado referencias del trabajo del Museo de Música de Barcelona y hemos creado categorías para diferenciar las categorías de compositor, autor, arreglista y transcriptor, porque no siempre el rollo tiene el nombre del compositor, sino que está puesto el nombre del artista que hizo famosa la obra, o del arreglista o el transcriptor, e inclusive en el caso de los rollos Lasso de Ecuador, se coloca el nombre del perforador del rollo. Hemos incluido también al letrista, porque obras en los rollos que tienen letra, pero hay 2 opciones: no se coloca la letra en el rollo o viene con la impresión de la letra en el borde derecho del rollo (por ejemplo: vocalstyle, Word roll, entre otros). Esta información puede estar registrada en el rollo, pero en la mayoría de los casos en Ecuador este dato no está incluido, por lo que se debe revisar en otras fuentes.

### 3.3.1. Datos de identificación general

<i>ID ítem</i>	Número de artículo.
<i>Código</i>	Codificación asignada al proyecto
<i>Ubicación</i>	Institución o familia a la que pertenece la colección/rollo.
<i>Localización in situ</i>	Lugar específico donde está ubicada y almacenada la colección/rollo.
<i>Código de origen</i>	Código institucional, numeración de inventario o identificación particular
<i>Fecha de registro</i>	Fecha en la que se realiza el registro



### 3.3.2. Datos de contenido musical

<i>Nombre de la obra</i>	Nombre presentado de la obra. Transcripción literal de la etiqueta, conservando subtítulo, idioma, etc.
<i>Fragmento de</i>	Es un fragmento de pertenece a un conjunto o a una obra (en el caso de la música clásica los rollos contienen solo secciones de la obra completa)
<i>Año de la obra</i>	Año de composición (si existe) de la obra.
<i>Autor</i>	En algunos casos el nombre que está en el rollo no siempre es el compositor.
<i>Origen del autor</i>	Permite análisis redes de circulación musical.
<i>Arreglista/ transcriptor</i>	En rollos se incluye información del arreglista o del editor.
<i>Interprete</i>	En los rollos de interprete se coloca el nombre del músico que interpretó la obra para perforación.
<i>Letra</i>	Si la obra tiene letra, se coloca el autor de la letra.

### 3.3.3. Datos editoriales

<i>Editorial</i>	Fábrica o casa editora donde fue realizado el rollo.
<i>Número de catálogo editorial</i>	Identificación en el catálogo de la empresa.
<i>Género editorial</i>	Género musical que fue colocado por la editorial para su comercialización.
<i>Tempo</i>	Indicación de tempo de los rollos determinada en fpm (feet per minute).

### 3.3.4. Datos de información técnica

<i>Sistema de registro</i>	Tipos de rollos, por ejemplo: metronómicos, de interprete, Duo Art, entre otros.
<i>Características técnicas</i>	Indicación de la tecnología del rollo. Por ejemplo: con letra para canto, <i>Themodist</i> , perforaciones laterales, indicación de dinámicas.
<i>Formato</i>	Formato de perforaciones: 88, 73 o 65 notas
<i>Estado</i>	Determina el grado de conservación del rollo. Se sugiere delimitar a campos de descripción específicos como: Impecable, Correcto, Ligeramente dañado  Dañado, Muy dañado, Inservible

Finalmente, se colocó una sección con datos relacionales, para relacionar la información obtenida de los rollos con otras fuentes, formatos y soportes. Eso permite cruzar más detalles para obtener más información, comparar contenido musical en distintos formatos o identificar procesos de los rollos, por ejemplo, si el rollo fue grabado en audio o digitalizado en formato MIDI. Este último campo de referencia a otros formatos permite relacionar los rollos con grabaciones, partituras o documentos.

### 3.4. Digitalización

Tras la tarea de catalogación se procedió a la de preservación por medio de un sistema de especializado de digitalización. El contenido de los rollos no solo representa un valor de interés patrimonial, sino que plantea pautas para trabajar estos materiales desde la musicología. Sin embargo, el contenido de la música que contienen los rollos de pianola es únicamente parte de la información importante, pues el soporte en sí es un objeto complejo que requiere diversos tipos de análisis. Teniendo en cuenta las

descripciones del objeto físico dadas en el anterior capítulo, vemos como el soporte y la información contenida en los rollos de papel perforado, queda en un espacio intermedio entre la partitura y el registro sonoro (Roquer, 2017: 225), algo que ha ralentizado enormemente su correcta digitalización. De la misma forma que ocurre con los modelos de catalogación, tampoco existe un consenso global para la digitalización de rollos de pianola. En este sentido, la presente tesis se basa en los procesos utilizados por el Departamento de Arte y Musicología de la UAB en los últimos nueve años para distintas colecciones e instituciones españolas. En una primera instancia se trabajó con el software libre ‘Pianola to MIDI’ para luego construir el Pianola Roll Digitizer, un sistema de digitalización pionero en Europa, en colaboración con Centre de Visió per Computador de la UAB y el Centre Robert Gerhard (CR\_G) y un lector óptico (ver Roquer, 2017: 223-270). A parte de los proyectos de la UAB, es necesario mencionar algunos otros casos de universidades como la Universidad de Cremona, la Universidad de Berna y la Universidad de Stanford, que vienen desarrollando sistemas de digitalización para la misma tarea. En Stanford, es destacable el Player Piano Program,<sup>21</sup> que promueve el estudio y la investigación de rollos de pianola con el objetivo de recolectar, catalogar y digitalizar rollos de pianola. Este programa es desarrollado en el Departamento de Música y el Archive of Recorded Sound. En Londres, desde hace varios años el Pianola Institute es tal vez, el lugar donde más se ha estudiado el fenómeno de la pianola. Su trabajo tiene varias líneas: investigación histórica, preservación documental, preservación instrumental, archivo de rollos de pianola, pautas de interpretación pianolística y digitalización de rollos de pianola con varios sistemas de conversión digital desarrollados en el instituto. Debemos mencionar también un proyecto desarrollado en Latinoamérica, que fue dirigido por el Profesor Gustavo Colmenares desde en el año 2002 (por lo tanto pionero) en la Universidad Central de Venezuela con el objetivo de digitalizar rollos para piano reproductor grabados por la pianista venezolana Teresa Carreño. Este proyecto se basó en un prototipo de lector óptico con Lego Parts® que permita codificar el contenido en información MIDI (Colmenares, 2011: 58-75). Lamentablemente el proyecto se quedó sin fondos por coyunturas políticas propias del país. Por otro lado, el trabajo de digitalización no se ha realizado en el Ecuador, pero tampoco en la mayoría de los países

---

<sup>21</sup> Los detalles de este programa se encuentran en: <https://library.stanford.edu/projects/player-piano-program/about-program>

de la región. En el país, se han realizado procesos de grabación convencional de los rollos, pero en estos casos hay que tener en cuenta algunas consideraciones:

a) Si bien las grabaciones convencionales de audio permiten conocer en cierta medida el contenido sonoro, no pueden preservar las particularidades específicas del soporte. Si este no presenta problemas, su versión en audio permitirá conocer la obra y determinados aspectos generales, pero hay rollos que por condiciones de uso o de preservación, no pueden ser reproducidos en una pianola. Este procedimiento es un sistema de registro del contenido de la grabación de difusión y no de análisis. No se puede preservar la esencia del soporte: ni la perforación y su acción neumática, ni tampoco la infinita variabilidad interpretativa que esconde.

b) Al ser un sistema de registro, algunas de las grabaciones se han realizado desde rollos con daños en el papel como muestra la FIG 3-4. El resultado en estos casos es un desplazamiento de las notas en varias partes de la grabación que pueden alterar la tonalidad, y generar tropiezos temporales que dependen directamente de la mecánica de la pianola.

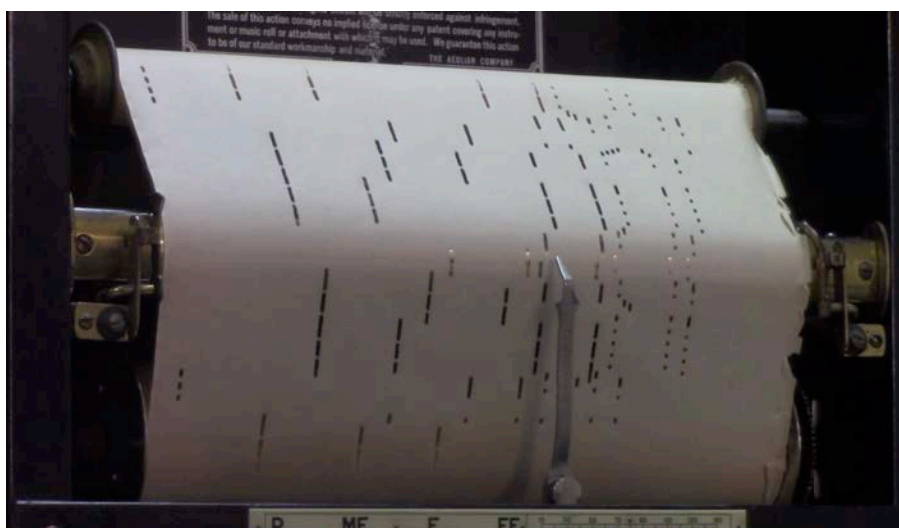


FIG 3-4: Captura de imagen del video RP0002-01 registrado en el MCyP del Ecuador. El rollo no tiene el fragmento inicial, no tiene etiqueta, y la grabación inicia en la sección que puede reproducirse. Se pierde la parte inicial.

c) El registro del audio depende del estado de la pianola. En el Ecuador, no hay pianolas que brinden unas condiciones óptimas de funcionamiento, afinación y un espacio adecuado para su grabación. Muchos de los instrumentos encontrados tienen el sistema mecánico muy dañado, y muchos de estos sistemas fueron retirados, para conservar únicamente el sistema del piano. También pocas pianolas están calibradas para estos procesos, por lo que la interpretación depende de las condiciones del instrumento, y como es el caso ecuatoriano ninguna de las pianolas encontradas es eléctrica y automática. Al depender del pedaleo y manejo técnico-interpretativo, es prácticamente imposible reproducir los rollos con unos conocimientos mínimos pues no existen especialistas sobre la pianola.

d) Finalmente es imprescindible recalcar la diferencia entre rollos metronómicos y rollos grabados, porque al preservar, no se registra únicamente el sonido como tal, sino que el sonido se convierte en un testimonio de tecnologías, usos y funciones diferenciadas de los distintos tipos de rollos.

La digitalización de los materiales presentados en este trabajo fue posible gracias a la subvención que recibimos de la Fundación Cultural Latin Grammy® en el año 2017 para la preservación de la música latinoamericana. Tal subvención nos permitió trasladar 25 rollos de pianola ecuatorianos al laboratorio del Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona para ser digitalizados en el Pianola Roll Digitizer.



FIG 3-5: Caja contenedora de los rollos ecuatorianos en la UAB (29/12/2017)

El Pianola Digitizer<sup>22</sup> es un sistema diseñado específicamente para la digitalización de rollos de pianola y está formado por un hardware mecánico que simula la mecánica de la pianola para que el rollo se desplace; una cámara fotográfica que registra el rollo por fragmentos y los transmite por Gig Ethernet; y un *trigger* que sincroniza la cámara con el software que recibe las imágenes.

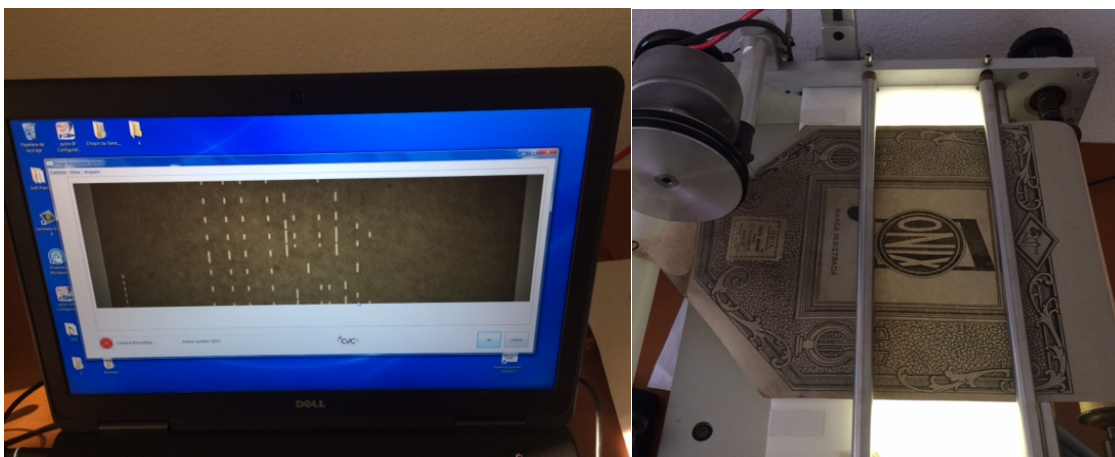


FIG 3-6a y 3-6b El proceso consta de dos partes principales: la adquisición y el análisis de imágenes: (a) Software de digitalización, (b) Rollo de pianola ONIX (Ecuador), en el hardware.

Basado en las técnicas de análisis de visión artificial desarrolladas por el Centro de Visión por Computador, el sistema recoge de forma automática las imágenes del rollo, forma un mosaico, detecta las perforaciones y genera ficheros de salida en formato de imagen y MIDI. El hardware es un sistema mecánico en donde se coloca el rollo y simula el movimiento de una pianola que va desenrollando el rollo en una placa con iluminación posterior. Esta iluminación es importante porque al captar las imágenes, se preserva la perforación, pero también conserva las informaciones gráficas del rollo. La cámara integrada en el sistema es una cámara de escaneo progresivo, Gig Ethernet, a color, con una resolución máxima de 1624 x 1234 píxeles. La resolución de la imagen adquirida es de 5,3 píxeles / mm, correspondiente a un campo de visión de 306,41 x 90,94 mm.

---

<sup>22</sup> Para más detalles de la creación del sistema, su funcionamiento y proyectos ejecutados, ver: Roquer (2017). *Els Sons Ocults Del Paper Perforat*. Universitat Autònoma de Barcelona. pp. 245-269

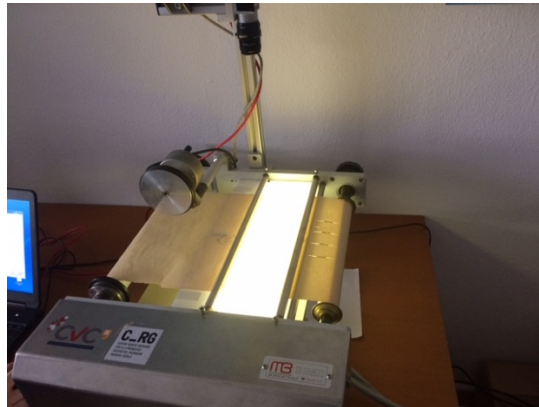


FIG 3-7: Hardware del sistema Pianola Roll Digitizer con un rollo de marca ONIX.

El procedimiento interno del software tiene dos momentos, la recolección de las imágenes y el análisis de las mismas. En la recolección como se menciona anteriormente, es por fragmentos mientras el rollo va pasando por la cámara, posteriormente el sistema los coloca en un fichero para luego generar un mosaico completo del rollo digitalizado.

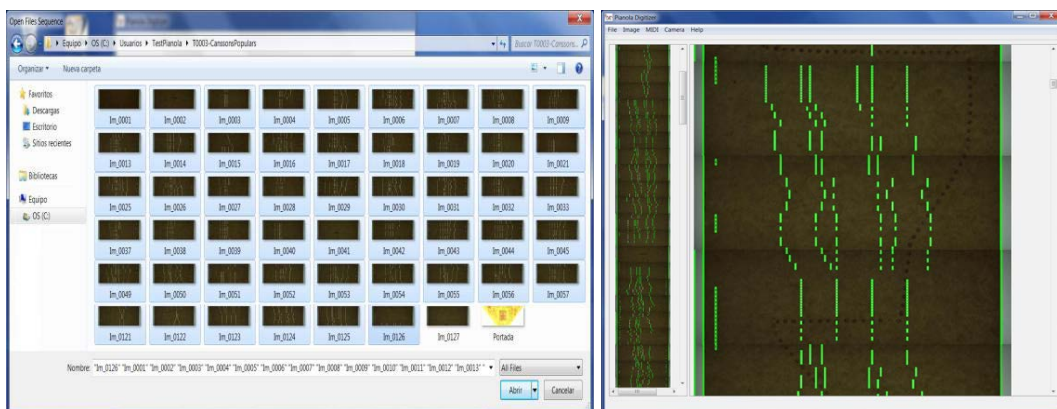


FIG 3-8a y 3-8b Generación del archivo de imagen y reconocimiento de notas. (a) Fichero con archivos de imagen separados. (b) Alineación de los fragmentos, creación de la imagen máster y reconocimiento de las notas.

Al finalizar el proceso, el software detecta automáticamente las notas y genera los archivos finales que son los siguientes:

1. Un fichero TIFF de alta calidad para preservación.
2. Un fichero JPEG de calidad media para diseminación.
3. Un fichero MIDI.

Este último archivo, permite una optimización de interpretación (inclusión de dinámicas, acentos, etc.) y la selección acústica de un *sampler* de piano que potencie la información. En la exportación es posible tener un archivo de audio que contenga la información sonora e interpretativa referencial del rollo. De los rollos que se trabajaron en este proceso, pudimos identificar errores en la digitalización producidos por daños de origen en algunos rollos seleccionados que solo podían conocerse al pasarlos por la máquina. Los errores identificados fueron los siguientes:

1. Rollos con perforaciones manuales que producían dificultades de reconocimiento digital.
2. Daños de los bordes laterales del papel que desplazaba el reconocimiento de la información digital.
3. Daños graves en la estructura del papel: rupturas internas de gran dimensión, de perforación y de continuidad.





FIG 3-9a y 3-9b Daños en los laterales de los rollos que, según el estado, generarían errores de lectura y reconocimiento digital. (a) Imagen del rollo (b) Desplazamiento de medio tono.

Para finalizar, entre las limitaciones que encontramos para la optimización del sistema, es que no reconoce las perforaciones laterales en tiempo real y su reconocimiento deben realizarse posteriormente de manera manual. El caso de los rollos ecuatorianos, eso no generó inconvenientes porque las editoras en su gran mayoría no incluían perforaciones laterales, y las que tenían, incluyen únicamente perforación para pedal de *sustain*.

## **4. Desarrollo: Descripción, análisis y catalogación**

### **4.1. Resultados sobre los rollos encontrados en el Ecuador**

En la sección metodológica presentamos algunas de las dificultades en la búsqueda de colecciones de rollos de pianola en instituciones que preserven estos materiales. Es por esto por lo que la búsqueda se realizó con los datos presentados por Deler (1987) en las ciudades del país que, hasta 1930, presentaban un tamaño importante y cuya actividad comercial, pueda darnos pistas de familias con posibilidades de comprar un instrumento en esas épocas. Hasta el momento hemos catalogado 1.382 rollos de pianola, más de 30 pianolas e información en prensa y en literatura sobre la presencia del fenómeno de la pianola en el Ecuador. En la FIG 4-1 se puede observar la presencia de rollos y pianolas en las principales ciudades del Ecuador (color rojo), encontrando la mayor cantidad en Quito y en las poblaciones cercanas, en Guayaquil urbano y en la ciudad de Cuenca. La información presente en periódicos de ventas, alquiler o distribución en las ciudades, así como testimonios o fotografías, están presentadas en color amarillo. Hay que acotar también que las ciudades donde se ha encontrado presencia de las pianolas coinciden con la vía de transporte del ferrocarril.

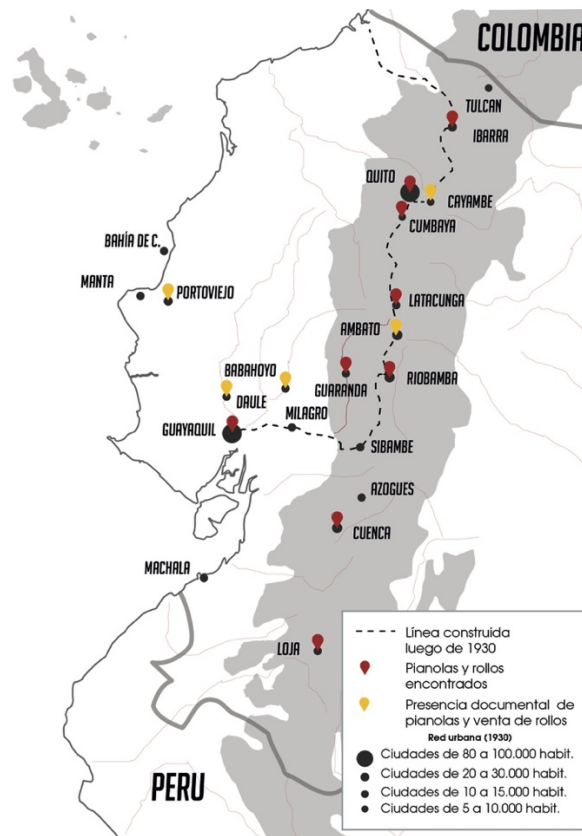


FIG 4-1: Distribución general de rollos y pianolas en Ecuador [Elaboración propia]

Todas las pianolas que se han encontrado en esta investigación son de mueble vertical. Ni en la prensa ni en el trabajo de campo realizado se ha localizado presencia de *pushups* o de sistemas instalados en pianos de cuarto, media o cola entera. Como se ha mencionado anteriormente, la mayoría de las pianolas tienen problemas de funcionamiento pues gran cantidad de ellas tienen el sistema dañado. En otros casos, se les retiró el sistema mecánico-neumático para conservar solo la mecánica del piano.

De las marcas de pianola que se han identificado, el 80% son de origen norteamericano y el 20 % son de origen principalmente alemán (Tabla 4-1). El 25 % del total son de marca Playotone. Estas pianolas las hemos localizado distribuidas entre Quito, Guayaquil, Latacunga y Cuenca. En esta última ciudad, hemos visto una presencia importante en la publicidad local aún y siendo de las ciudades que apenas tuvo acceso al sistema de transporte ferroviario en la segunda mitad del siglo XX.

**Tabla 4-1 - Principales marcas de pianola encontradas en el Ecuador**

<b>Marca</b>	<b>Tipo</b>	<b>Origen</b>
Playotone		EE. UU.
Steck		EE. UU.
Wurlitzer Co.	Kingston.	EE. UU.
Imler Piano	Pneumatist	Alemania
Walters Piano CO		EE. UU.
Hupfeld	Phonola	Alemania
Cornisch Co.		EE. UU.
RS Howard Co.		EE. UU.
Jesse French & Sons		EE. UU.
Hamilton		EE. UU.

Fuente: Elaboración propia

Como podemos observar a partir de estos datos y de las informaciones obtenidas de la Music Music Trade Review y presentadas en el capítulo 2, la única vía de acceso de la pianola al mercado ecuatoriano es por la vía de la importación desde países productores como los EE. UU. y, en menor medida, desde países de Europa. Estos instrumentos llegan al puerto principal y luego se distribuyen a nivel nacional por varias vías que presentamos a continuación. Esto no ocurre con los rollos, para los que existen dos posibilidades de entrada al mercado ecuatoriano:<sup>23</sup> la importación internacional (comercial o por traslado personal) y la producción local, que inicia en 1910 la marca Feraud Guzmán, ampliando su mercado a la exportación de rollos a la región.

---

<sup>23</sup> Entendemos por mercado al grupo de compradores y vendedores de un bien o servicio en particular en el que “los compradores son el grupo que determina la demanda del producto y los vendedores son el grupo que determina la oferta de dicho producto” (Mankiw, 2012: 66).

### **4.1.1 Transporte marítimo internacional**

Con los datos que añadimos en este capítulo a los ya aportados en el capítulo 2, se evidencia que la mayor cantidad de pianolas del Ecuador vienen principalmente de los EE. UU. procedencia a la que hay que sumar los instrumentos que llegan, sobretodo, de Alemania e Inglaterra. Lo mismo ocurre con las marcas de rollos de pianola que se fabrican y distribuyen desde Norteamérica, a los que, en este caso, debemos añadir a Alemania y España como principales exportadores. Para llegar a Ecuador, a inicios del siglo XX esos rollos disponían de un medio fundamental: el transporte de mercancías por vía marítima. Según Rodrigue (2020) las rutas de transporte que se hacían a partir de cuatro grandes vías:

- 1.- La ruta del circuito Ecuatorial, que atraviesa el globo por la zona central.
- 2.- El conector transoceánico, que conecta los continentes a partir de puntos geográficos clave.
- 3.- El conector norte-sur, que conecta norte y el sur del mismo continente, pero también dispone de una conexión transatlántica.
- 4.- Mercado de trasbordo principal. Traslado de pasajeros y mercancías en centro américa, para la distribución continental y tránsito de pasajeros.

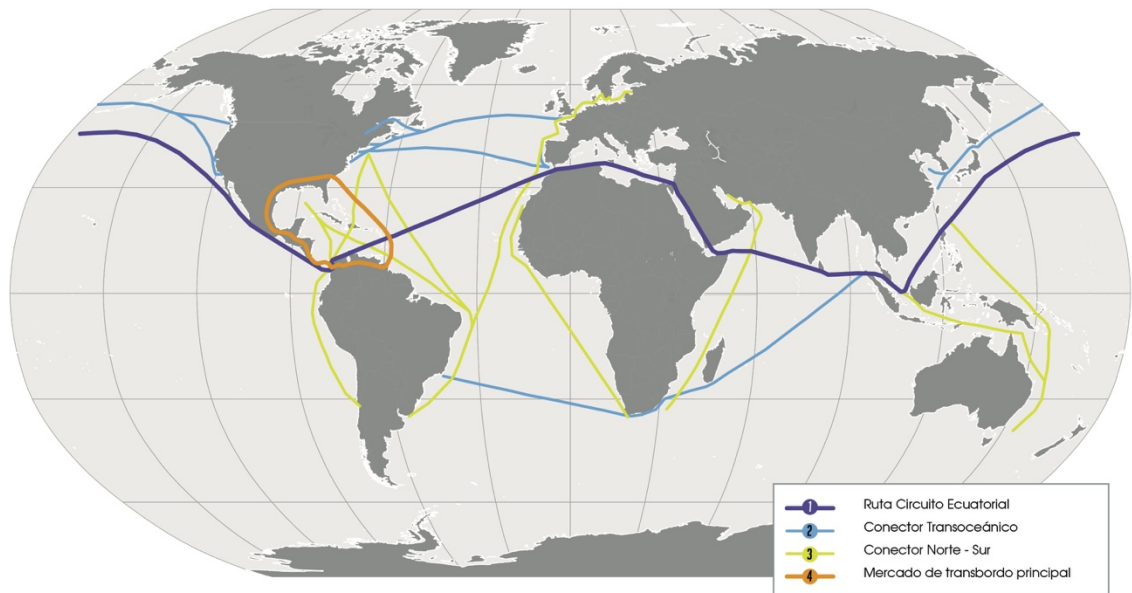


FIG 4-2: Tipo de rutas de transportación marítima. Fuente: Rodrigue (2020), *The Geography of Transport Systems*.

Tanto la ruta Ecuatorial, como el conector norte-sur, se consolidan como rutas comerciales por la construcción del canal de Panamá iniciado en 1881 y concluido en 1914, porque permite el paso de pasajeros y mercancías del norte Atlántico al sur Pacífico. Probablemente, estas rutas sean las que se utilizaban para el intercambio de mercancías con Ecuador desde los tres puntos comerciales importantes: la costa Oeste de los EE. UU., donde se encontraban los principales constructores y fabricantes de pianolas y rollos; la zona mediterránea, con intercambio de pasajeros y el transporte de productos sobretodo españoles, conexión colonial tradicional; y el norte atlántico europeo para la llegada de mercancías inglesa, francesa y británica.



**Movimiento Marítimo**  
EN EL PUERTO DE GUAYAQUIL DURANTE EL MES DE ENERO DE 1913.

ENTRADAS:	SALIDAS:
Vapores nacionales venidos de distintos puertos de la República.....	Vapores nacionales á distintos puertos de la República.....
Embarcaciones de vela nacionales id. id. id.....	Embarcaciones de vela nacionales id. id. id.....
Vapores peruanos.....	Vapores peruanos.....
• chilenos.....	• chilenos.....
• ingleses.....	• ingleses.....
• alemanes.....	• alemanes.....
Suman: 37	Suman: 31

FIG 4-3a y 4-3b: (a) Buque Español en el puerto de Guayaquil, 1915. Fuente: Archivo Fotográfico INPC. (b) Listado de vapores nacionales y extranjeros que llegaron al puerto de Guayaquil en enero de 1913. Fuente: Estadísticas de Aduanas, Guayaquil, 15 de abril de 1913.

Otro factor importante es la disminución del tiempo de viaje de los cruces transatlánticos. Como muestra la FIG 4-4, en cien años la cantidad de días de viaje transatlántico disminuye de manera radical y permite el transporte de mercancías y de pasajeros con mayor facilidad. Como se ha mencionado anteriormente, luego de la Primera Guerra Mundial, los viajes transatlánticos se redirigen y los viajes para importación comercial y traslado de pasajeros pasan a ser principalmente hacia y desde los EE. UU.

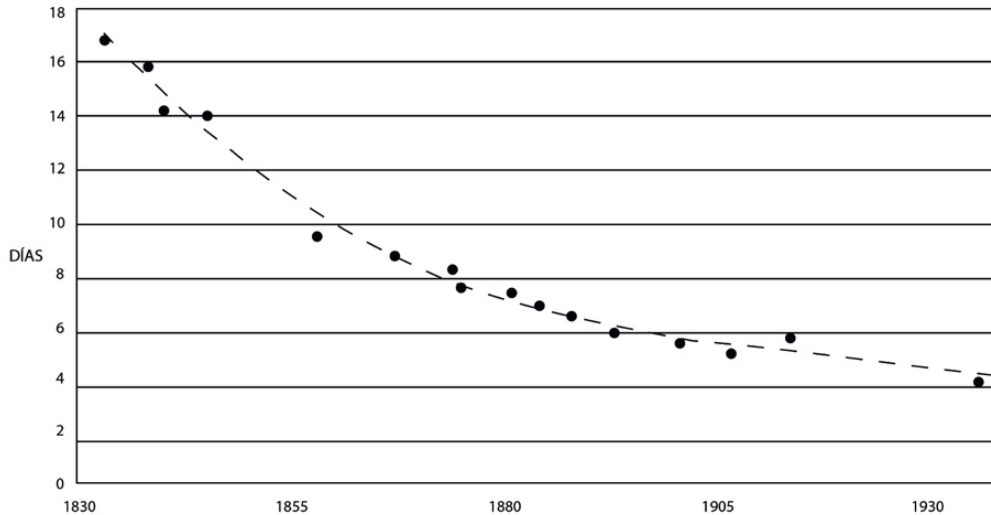


FIG 4-4: Tiempo de cruce transatlántico desde el año de 1833 a 1930 (en días aprox.)

Fuente: The geography of Transport Systems. [https://transportgeography.org/?page\\_id=1762](https://transportgeography.org/?page_id=1762)

#### 4.1.2 Transporte nacional

Existen para la época dos transportes principales de mercancías: el fluvial y el ferroviario. El transporte fluvial conectaba a las ciudades de la zona costera sobretodo para transporte de pasajeros, pero el transporte que revolucionó las relaciones comerciales y de desarrollo urbano fue el ferrocarril. En el capítulo 1 presentamos la importancia del ferrocarril en la ampliación del mercado interno y en el aumento de la movilidad de pasajeros y comerciantes (Deler, 1987; Pagnotta, 2016). Como se puede observar en la siguiente imagen (FIG 4-5) las poblaciones más importantes del país son Guayaquil (el puerto principal) y Quito (la capital del país) ambas ciudades con un volumen de habitantes de entre 80.000 a 100.000 habitantes. En el año de 1908 las dos ciudades logran conectarse por la llegada del ferrocarril a Quito, hecho que como señala Espinosa (2012) traslada grandes cantidades de mercancía importada a los sectores urbanos, principalmente a la capital (ver Cap. 1, punto 1.2.3). Hay que mencionar que la vía del tren aquí presentada coincide con las principales ubicaciones donde hemos podido localizar pianolas o rollos de pianola.





FIG 4-5: Rutas del ferrocarril hasta 1930. Fuente: Deler, J. (1987:198). Ecuador del espacio al Estado nacional. [Elaboración propia]

Hay un elemento importante que queremos mencionar sobre el transporte de la pianola en el Ecuador y que nos plantea una pregunta: ¿cómo llegaron las pianolas a las poblaciones andinas a más de 2.500 msnm. cuando no había acceso al sistema de carga del ferrocarril? En Colombia, algunas pistas nos las dan los trabajos de Ospina-Romero (2019) y de Velásquez (2018) que presentan una fotografía encontrada en la revista norteamericana *The Music Trade Review* sobre el transporte de pianolas por medio de mulas (ver FIG 2-8, en el Cap. 2), pero con los hallazgos documentales que presentamos, es necesario visibilizar otra forma de transporte muy poco mencionada que nos evoca los postulados resaltados por el filósofo alemán Walter Benjamin en el apartado VII de su *Tesis de Filosofía de la Historia*, donde menciona:

Los bienes culturales que este abarca con la mirada tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerarse sin horror. Deben su existencia no solo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea también de barbarie. (2019 [1940]: 311)

Para ilustrar el trayecto que aludimos de transporte de pianolas, principalmente por tierra, el libro *Cabeza de Gallo* (1968) de Cesar Dávila Andrade, contiene un cuento que se llama *La muerte del ídolo oscuro*. Este relato, nada lejano a la realidad, describe el traslado de un piano a la ciudad de Cuenca en las mismas condiciones que podemos apreciar en la FIG 4-6. En esta imagen se puede ver la llegada de una pianola Playotone (distribuida por Feraud Guzmán entre 1920 y 1930) desde la ciudad de Guayaquil (ciudad costera y puerto principal del Ecuador) al hotel Patria de la ciudad de Cuenca, a 2.560 metros sobre el nivel del mar. Lo que llama la atención son los dos grupos de personas presentes en la fotografía: por un lado, el grupo de personas que, con accesorios artesanales, sostienen sobre sus hombros el peso de la pianola; por el otro lado, con atuendos distintos a los transportistas, podemos ver a los que observan la llegada del instrumento.



FIG 4-6: Pianola "Playotone" llegando al "Patria" Gran Hotel en la ciudad de Cuenca. Ca. 1920-1930.

Fuente: Archivo Fotográfico del INPC.

En el cuento de Dávila, se describe como la hija de un migrante francés se aproxima al estudio de la música a sus seis años y como su madre, una mujer cuencana, lleva a la niña a conocer un piano para que inicie su acercamiento a la música. A partir de aquí, se relata la forma en que llega ese piano a la ciudad atravesando “las brumas de la cordillera” (1968: 40). El traslado del instrumento lo hicieron “veinte indios de la hacienda del viejo Gutiérrez, bajo las órdenes de un mayordomo” y recibieron al piano, “una tarde, en una pequeña estación ferroviaria” (Ibíd: 40). Los peones, como se conocía a los trabajadores de las haciendas, fueron llevados desde la hacienda situada en las cercanías de la ciudad andina cargando los materiales para el traslado: largas varas de arboles, cuerdas de cabuya, mantas encauchadas y sacos de paja; y para ellos, llevaban “una alforja de granos cocidos para el viaje” (Ibíd: 41). Estaban bajo el mando de un mayordomo que se transportaba sobre un caballo y cubierto con un poncho de Castilla, mostraba el foete de verga de toro “para regir la marcha y el trabajo de los indios” (Ibíd:41).

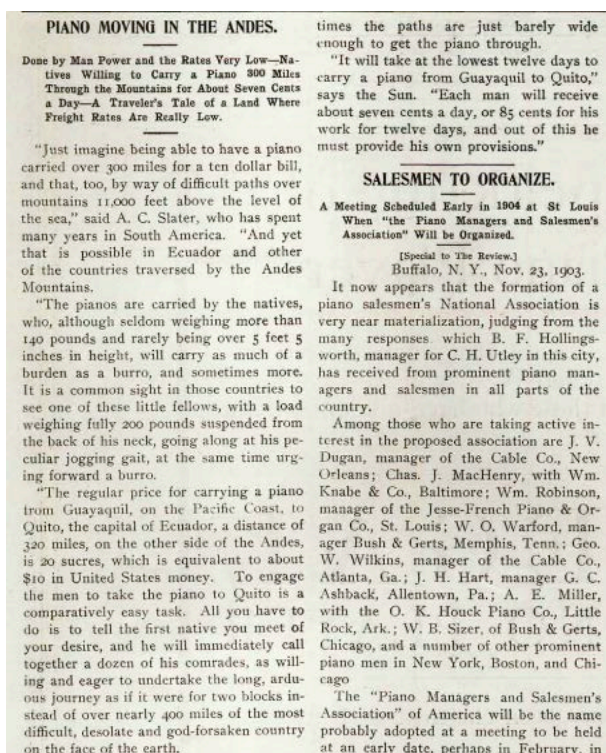


FIG 4-7: "Movilización de piano en los Andes"

Fuente: The Music Trade Review. 28 de noviembre de 1893, (p. 21)

Este sistema de transporte está también publicitado en *The Music Trade Review*, bajo el encabezado:

Hecho por la fuerza del hombre y las tarifas muy bajas. Nativos dispuestos a transportar un piano 300 millas a través de las montañas por unos siete centavos al día. Un relato de un viajero sobre un país en el que de un país en el que las tarifas de transporte son realmente bajas (28 de noviembre de 1893, p. 41).

La revista relata el testimonio de A.C. Slater, un mercader de instrumentos que vive varios años en Sudamérica y dice: "Imagínese poder tener un piano transportado más de 300 millas por un billete de diez dólares, y eso, además, por caminos difíciles sobre montañas a 11.000 pies sobre el nivel del mar", añade que esto "es posible en Ecuador y en otros países atravesados por los Andes". Los pianos desde Guayaquil a Quito (en el caso de la imagen que muestra la FIG 4-6, a Cuenca) son cargados por indígenas que cobran 7 centavos al día, u 85 centavos por su trabajo de veinte días, sin ningún gasto incluido, porque cada uno debe llevar sus propias provisiones. El texto también incluye las impresiones del cronista acerca de lo fácil que es encontrar personal para tan ardua tarea:

El precio regular por llevar un piano de Guayaquil, en la costa del Pacífico, a Quito, la capital del Ecuador, una distancia de 320 millas, al otro lado de los Andes, es de 20 sucres, lo que equivale a unos 10 dólares en dinero de los Estados Unidos. Contratar a los hombres para llevar el piano a Quito es una tarea relativamente fácil. Todo lo que se tiene que hacer es decirle al primer nativo su deseo, y él inmediatamente llamará una docena de sus camaradas, tan dispuestos y ansiosos de emprender la larga y ardua travesía, como si se tratara de dos cuadras en lugar de casi 400 millas de los lugares más difíciles, desolados y olvidados por Dios sobre la faz de la tierra. Los hombres asegurarán rápidamente un poste de veinticinco pies de largo y cerca de cinco pulgadas de diámetro, de resistente madera de bambú, al medio del cual atarán el piano de tal manera que alrededor de ocho pies de la del poste sobresalgan de cada extremo. A continuación, seis hombres se colocan en cada extremo, se colocan el poste sobre sus hombros y se van y se van al trote de perro en su largo viaje. (*Music Trade Review*, p. 41) [Trad. por el autor]

En la nota se hace una descripción física de los indígenas que queremos resaltar, para la visión étnica que está presente en esta explotación:

Los nativos, que, aunque rara vez pesan más de 140 libras y superan los 5 pies y 5 pulgadas de altura, llevan tanta carga como un burro, y a veces más. En esos países es común ver a uno de estos pequeños compañeros, con una carga con una carga de 200 libras suspendida de la nuca, yendo a su peculiar paso de trote, al mismo tiempo que empujan a un burro (Ibíd.: 41).

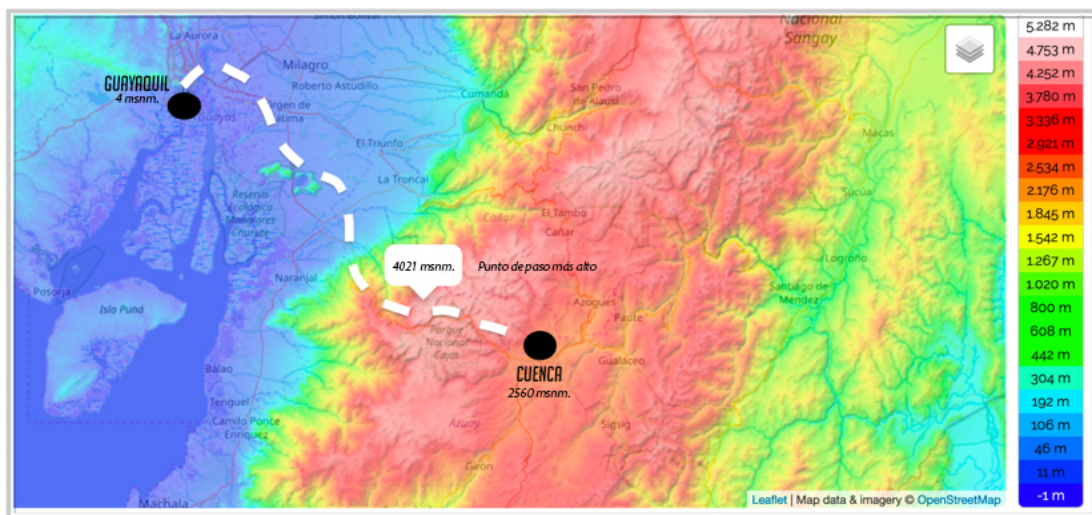


FIG 4-8: Trayecto por tierra desde Guayaquil a la ciudad de Cuenca (2.560 msnm) pasando, en el punto más alto del trayecto, por una zona montañosa a 4.021 msnm. Fuente: Mapa de elevación Street Map. [Elaboración del autor].

Retornando al cuento de Dávila y complementando la visión de la nota de la revista, el relato describe que los indígenas que cargaban el piano sobre sus hombros debieron atravesar la zona de los ríos y, en medio de la extrema cordillera andina, uno de ellos cayó al suelo rompiéndose el pie. Con gemidos de dolor, el hombre vio como el mayordomo se le acercó y, con mirada de asco, ordenó dejar algo de provisiones para el caído. Visiblemente molesto porque debía suplir la fuerza del indio caído, dio la orden: “Sáquenle del camino y póngale sobre la paja. Él vendrá solo”. Los indígenas sin quejarse, “sabían la verdad, pero no podían hablar” y el mayordomo recordaba las ordenes de su jefe: “puedes reventar los indios que quieras, pero ese piano llega sin una lastimadura” (p. 47).

### 4.1.3. Casas editoriales: Vista general del catalogo

De los 1.382 rollos que se han localizado y catalogado, se puede identificar un 55% de rollos que provienen de editoriales extranjeras, y un 42% de editoriales del Ecuador. Del 55% de los rollos provenientes del extranjero, el 88% vienen de las editoriales norteamericanas y, únicamente el 12% son de origen europeo, principalmente rollos de editoriales alemanas y en menor medida, rollos de origen español. El 3% de los rollos sin identificar son rollos que por su estado de conservación hacen ilegible la editorial a la que pertenecen.

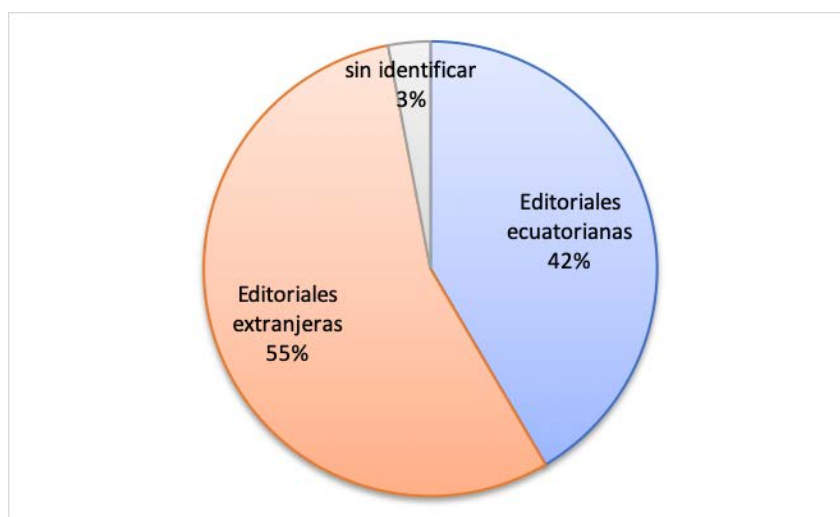


FIG 4-9: Origen de las editoriales del total de rollos encontrados en el Ecuador hasta 2021.  
[Elaboración propia]

En la FIG 4-10 se puede observar la distribución de los rollos de pianola según la editorial. Se han encontrado 566 rollos de pianola Onix/Feraud Guzmán de Ecuador, un 40% de los rollos encontrados hasta la fecha. Los rollos de las editoriales norteamericanas Aeolian, QRS y Universal representan el 35% del total de los rollos encontrados: 203 rollos son Aeolian, (15% del total), 139 rollos QRS (10% del total) y



137 rollos Universal (10% del total). Entre las marcas europeas se pueden resaltar los rollos Hupfeld, Meissner & Schuller y Schutzmarke de Alemania (un 2% del total por cada empresa) y los rollos Princesa de España (1% del total).

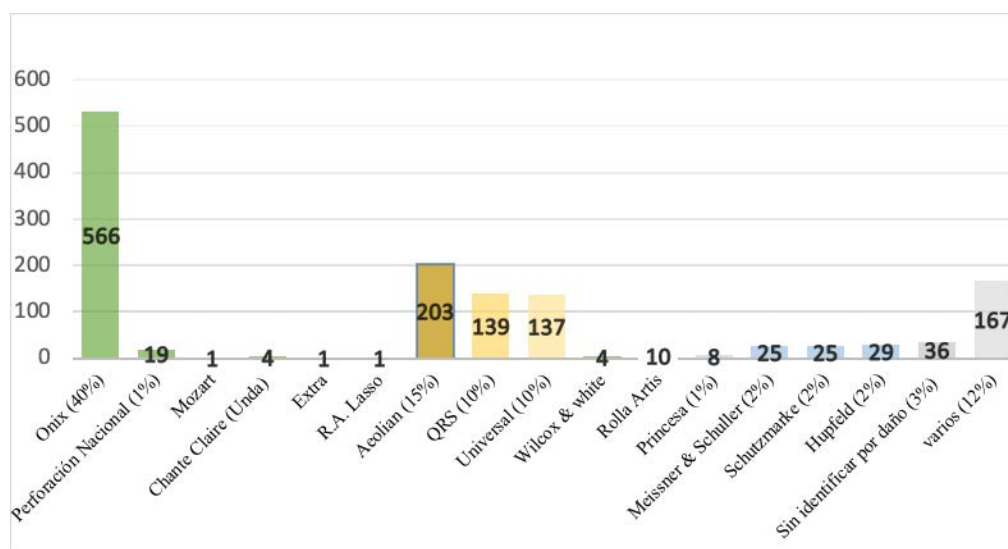


FIG 4-10: Distribución de rollos por editorial. [Elaboración propia]

En lo que al repertorio concierne, el conjunto de 1.382 rollos presenta una gran variedad de géneros musicales que, ordenarlos por medio de la catalogación propuesta nos permiten disponer los datos para poder generar ciertos análisis sobre consumo y recepción de la música para pianola en el Ecuador. Se ordenan los datos según la etiqueta editorial y siguiendo las categorizaciones originales, es decir, utilizando el concepto de ‘folcsonomía estrecha’ que propone Roquer (2017: 199) a partir de las tesis de Vander Wall, 2005; Peters, 2009 y Garcia Jiménez, 2015. En el caso de la categoría ‘música clásica europea’, juntamos las categorías editoriales de estilos europeos de corte romántico, operístico, clásico y barroco. Si bien la categoría música clásica, no es del todo concreta, nos permite el análisis en términos generales y relativas a las concepciones sociales acerca de estos estilos. En la FIG 4-11 se puede ver que los géneros más distribuidos en el Ecuador no corresponden a ritmos tradicionales ecuatorianos, sino que responden al repertorio internacional: 203 rollos son de música clásica europea, que

representa el 14,7% del total de los rollos, 146 rollos son de fox-trot (10,6% del total) y 145 rollos de tango (10,5% del total). El pasillo, ritmo ecuatoriano de origen colombiano y venezolano representa el 8,8% del total, con 121 rollos. Es de resaltar que, en general, los ritmos de origen extranjeros son los más distribuidos en el Ecuador y, a excepción del pasillo, los ritmos denominados nacionales representan un bajo porcentaje del total.

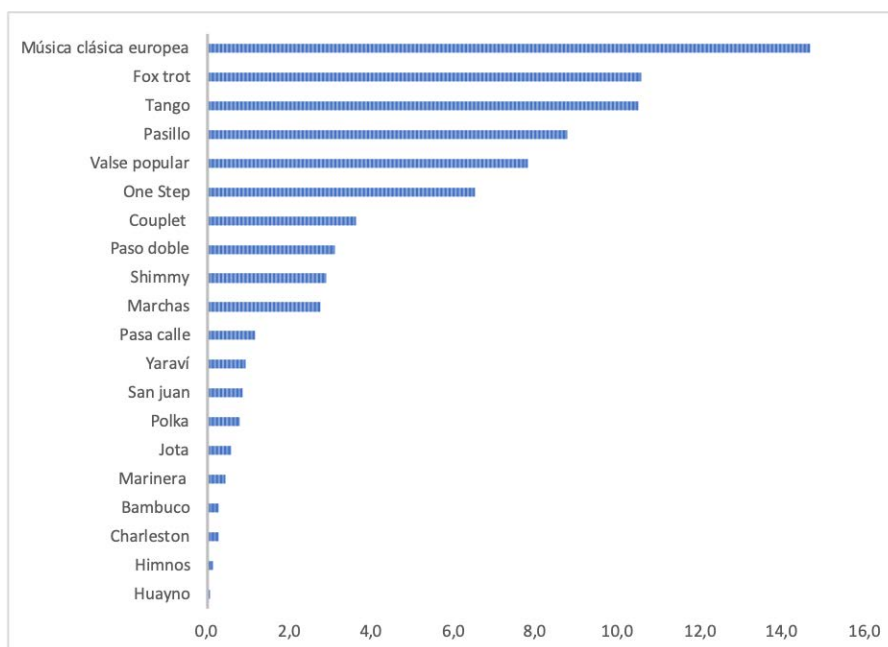


FIG 4-11: Géneros musicales obtenidos de la catalogación de 1.382 rollos.  
[Elaboración propia]

En este catalogo también se identifican los compositores con mayor presencia en los 1.382 rollos. Hay que señalar que los datos que estamos presentando son del contenido general de los rollos sin eliminar los rollos repetidos. Si bien en colecciones institucionales (a menudo creadas a partir de la suma de múltiples donaciones) es habitual no contabilizar las repeticiones en tareas de catalogación, en nuestro caso los rollos fueron encontrados en diferentes ciudades y la repetición de obras debe ser tomada en cuenta para analizar cuestiones de consumo y recepción. El compositor que más presencia tiene es el ecuatoriano Francisco Paredes Herrera, con 56 rollos que equivalen al 23% del total, seguido del también ecuatoriano Carlos Amable Ortiz con el 14% de los rollos. Las obras



de Wagner, con el 10% de los rollos y de Verdi con el 8%, son las obras de músicos románticos con más presencia en el repertorio analizado. También es destacable la presencia del compositor de tangos de origen argentino-catalán Manuel Jovés y del compositor español José Padilla, ambos con 17 rollos (7% cada uno). El caso de Jovés es especialmente interesante dado que, a diferencia de Padilla, su presencia en los mercados y catálogos de la pianola en España es prácticamente anecdótica.<sup>24</sup>

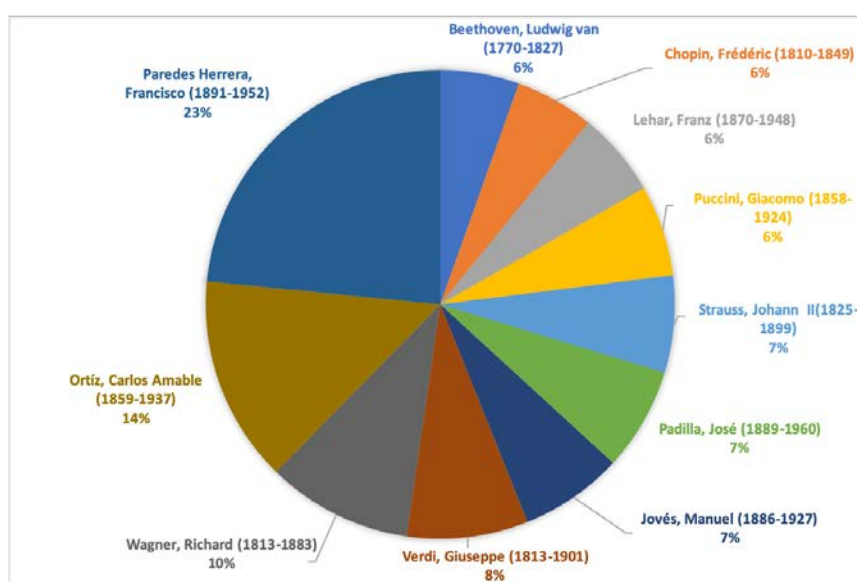


FIG 4-12: Compositores con mayor presencia en los rollos de pianola en Ecuador. [Elaboración propia]

Complementando la FIG 4-11, la FIG 4-12 se presenta una ampliación del contenido de los compositores que más rollos tienen en la categoría de ‘música clásica’ europea. Llama la atención la repetición de los parámetros mundiales de consumo de este tipo de música: Wagner es el compositor romántico que mayor presencia tiene con 24

<sup>24</sup> Los principales catálogos de rollos de pianola editados en España se pueden consultar en distintas instituciones depositarias de grandes colecciones: La Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> ; la Biblioteca de Catalunya: <https://www.bnc.cat> o el Museu de la Música de Barcelona: <https://ajuntament.barcelona.cat/museumusica/ca/colleccions>

rollos, seguido de Verdi con 20 rollos, Strauss con 16 rollos y Puccini con 15 rollos. Entre los rollos de Verdi, las obras que más se repiten son *La Traviata* y *Rigoletto*. Estos datos obtenidos nos aportan datos no solo sobre el consumo, sino también sobre el ámbito social al que alude ese consumo. Como han mencionado Ospina-Romero (2019) y Velásquez (2018) la pianola era un objeto de lujo y de estatus consumido por las clases altas que buscaban reproducir los modelos europeos y norteamericanos. Se puede observar como el repertorio y sobretodo los autores europeos reproducen los modelos de consumo de la época y de un canon mundial.

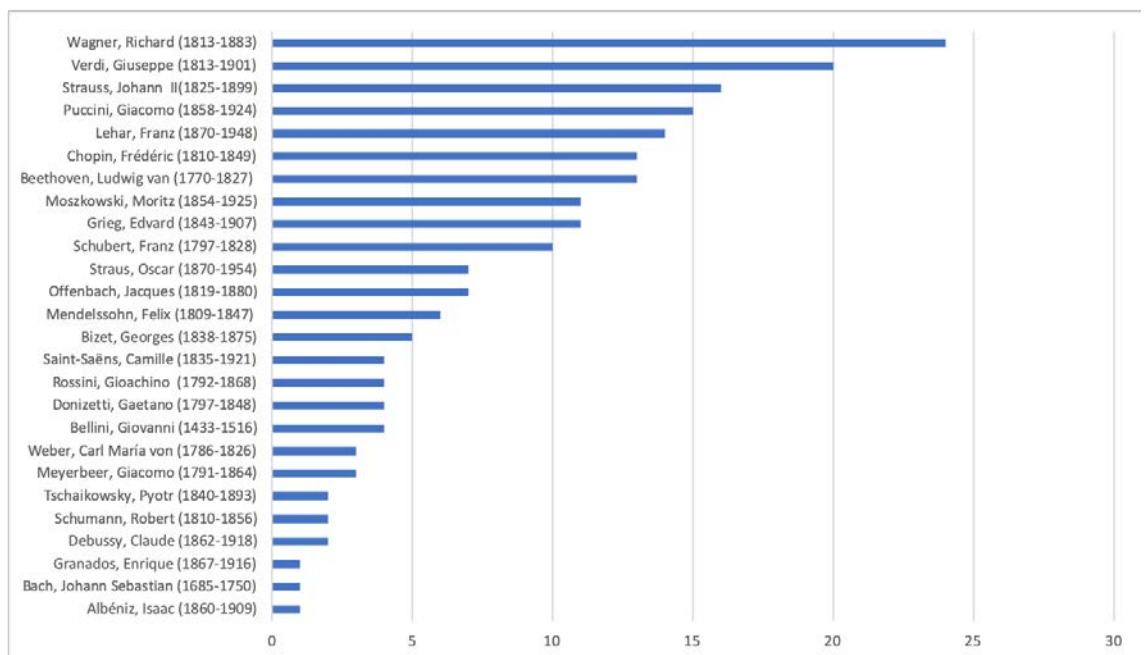


FIG 4-13: Cantidad de rollos de compositores clásicos europeos en los rollos encontrados en el Ecuador. [Elaboración propia]

#### 4.1.4. Editoriales ecuatorianas

En la recolección de estos 1.382 rollos se han localizado seis marcas diferentes de rollos ecuatorianos, dos de ellas de la ciudad de Guayaquil y los otros cuatro de la ciudad de Quito. Las marcas comerciales ecuatorianas son:

1. Onix/ Feraud Guzmán (Guayaquil)
2. Perforación Nacional / Gouin (Quito)
3. Cilindros Chante Claire/ Gabriel Unda (Quito)
4. Mozart Trade Mark (Guayaquil)
5. Extra Trade Mark (Quito)
6. R. Lasso (Quito)

La FIG 4-14 nos permite ver el almacén de la sucursal en Quito de la empresa de Feraud Guzmán. Del cartel que corona la entrada del edificio, nos permite corroborar la relación de la empresa en las dos ciudades (véase la frase: “Sucursal Quito – Fábrica de rollos de música, Guayaquil”):



FIG 4-14: Almacén JDFG en la ciudad de Quito, ca. 1925-1930.

Fuente: Archivo Histórico del MCyP.

La FIG 4-15a nos muestra la clara predominancia de Onix/Feraud Guzmán en el total de rollos ecuatorianos encontrados (592). Con 566 rollos, Onix abarca el 94,6% de los rollos ecuatorianos encontrado. Los 26 rollos restantes quedan repartidos entre los 19 rollos de Perforación Nacional, los de 4 de Cilindros Chante Claire y tres más de Mozart, Extra y Lasso, con uno cada empresa. Los rollos Onix fueron encontrados en todo el país, mientras que los otros rollos fueron encontrados únicamente en la ciudad de Quito.

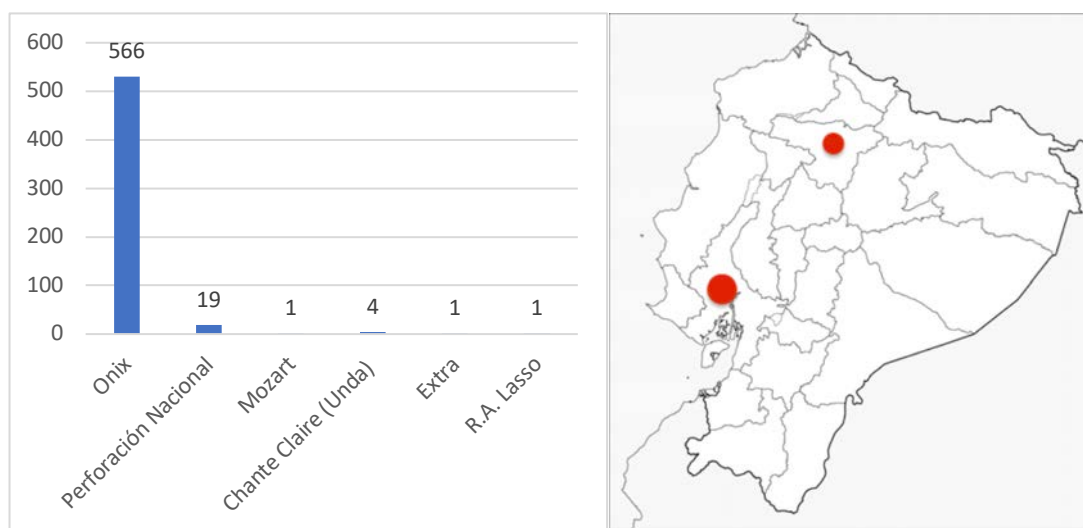


FIG 4-15a y 4-15b: (a) Editoriales Ecuatorianas y cantidad de rollos (b) Mapa de ubicación del origen de las editoriales de rollos de pianola en Ecuador: Guayaquil y Quito. [Elaboración propia]

Si nos fijamos en los géneros, a juzgar por lo que se desprende del conjunto de rollos estudiados, el repertorio que se maneja en las editoriales ecuatorianas le da al tango argentino un papel predominante con 102 rollos (17,2%). En segundo lugar, encontramos el pasillo con 80 rollos (13,7%), estilo que, a parte de tener gran difusión en el Ecuador, nos revela rollos con la etiqueta ‘pasillos colombianos’, algo que muestra un circuito regional para este estilo. Géneros como el fox-trot o el one-step también tienen una alta cantidad de obras en el repertorio ecuatoriano, y muchos de estos están escritos por compositores ecuatorianos. Este dato resalta porque muestra que los compositores nacionales, a parte de componer ritmos ecuatorianos, también componían los géneros comerciales predominantes con demanda internacional, especialmente los bailables como el fox-trot, el one-step y el couplet. Finalmente, hay que señalar que otros ritmos

tradicionales como el yaraví y el San Juanito a penas representan el 1,9% y el 1,7% respectivamente.

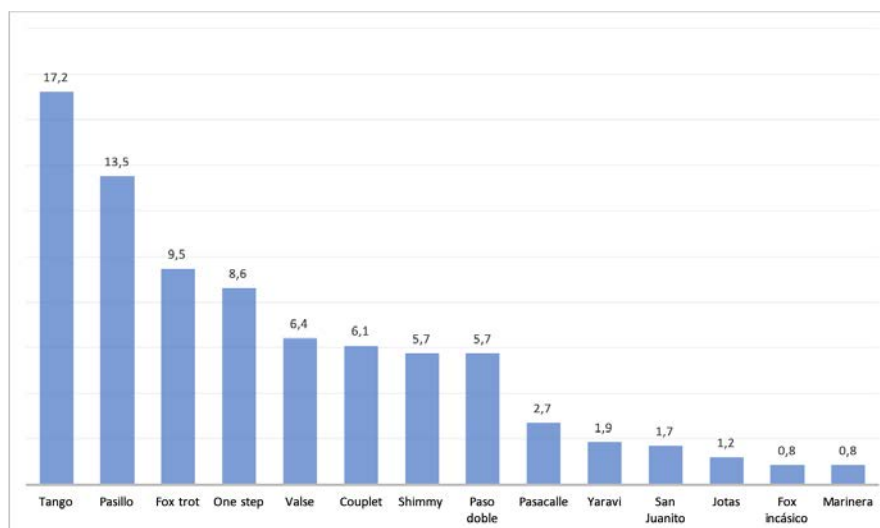


FIG 4-16: Porcentaje de géneros musicales en los rollos de editoras ecuatorianas.

Por último, y antes de pasar al apartado final de la tesis dedicado a los análisis de una selección particular de rollos, consideramos pertinente aportar ciertos datos que se han podido recopilar sobre los fabricantes ecuatorianos y sus marcas comerciales. Lo que se presenta a continuación es, por lo tanto, un apartado en el que se describe la actividad de esas empresas a partir de la información obtenida. Nótese, sin embargo, que la cantidad de documentación reunida es poco homogénea: si bien en el caso de ONIX, la documentación es lo suficiente mente abundante como para aportar información relevante, en el resto de las empresas el volumen de información es muy escaso, lo que impide ir más allá de una breve descripción sobre algunos aspectos puntuales. Aún así, se ha considerado pertinente la inclusión de esas informaciones, que pueden resultar un punto de partida para futuras investigaciones.

## ONIX / Feraud Guzmán (Guayaquil)

Feraud Guzmán es una empresa creada el 1916 por José Domingo Feraud Guzmán en Guayaquil. Según la publicación *1916-1976, 60 años JD Feraud Guzmán* editada por la misma empresa, la perforación de rollos se inicia en 1910 con un sistema de perforación manual. Posteriormente, el 25 de julio de 1916, se crea la Empresa Fonográfica JD Feraud Guzmán, que posteriormente será conocida como ‘Almacenes de Música J.D. Feraud Guzmán’. El almacén en Guayaquil existe aún en la actualidad, y la editora de música y la marca Onix, se dedicaron a la producción, grabación y distribución de discos hasta los primeros años del s. XXI.

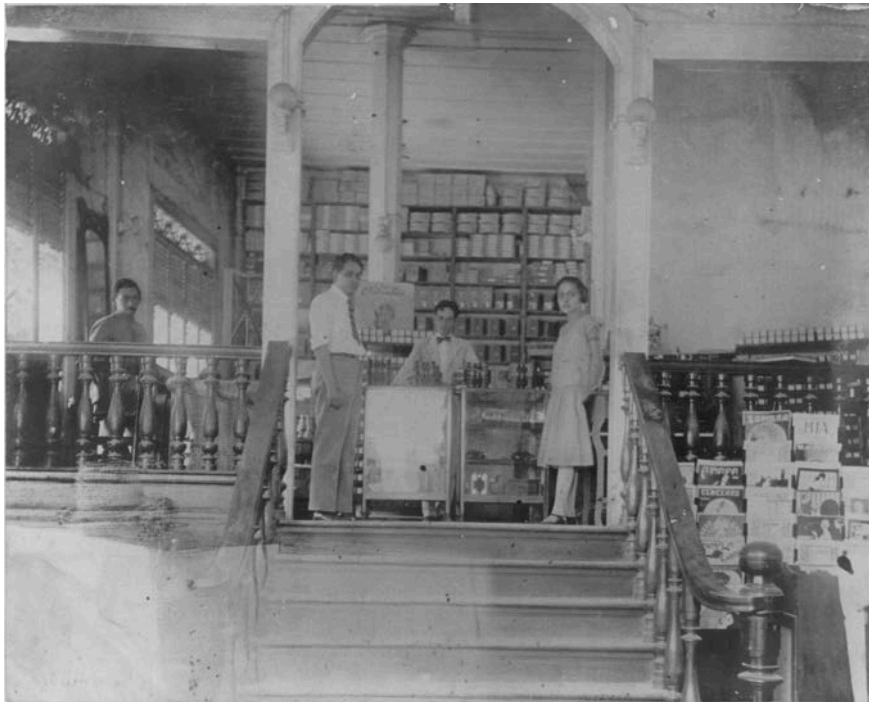


FIG 4-17: Almacén JDFG o casa Columbia ubicado en las calles Luque y Chile en la ciudad de Guayaquil, ca. 1928. Fuente: Archivo Museo de la Música Popular Julio Jaramillo.



FIG 4-18: Primer taller de perforación de rollos de pianola. En la fotografía está José Domingo y su esposa en la perforación del papel, 1910-1918. Fuente: Archivo Familia Feraud.

La perforación de rollos era inicialmente manual, en un taller en la calle 10 de agosto y Lizardo García de la ciudad de Guayaquil, donde se producía un rollo cada dos días con un valor de 20 sucres por rollo. Posteriormente, por medio de un préstamo se importa una máquina que permite perforar 16 rollos en 30 minutos. Según la publicidad encontrada algunos diarios, particularmente en el diario El Telégrafo de Guayaquil (1924; 1928), el valor de un rollo Onix en 1924 es de 3,6 sucres y en 1928, oscila entre 1 y 1,2 sucres (FIG 4-19).

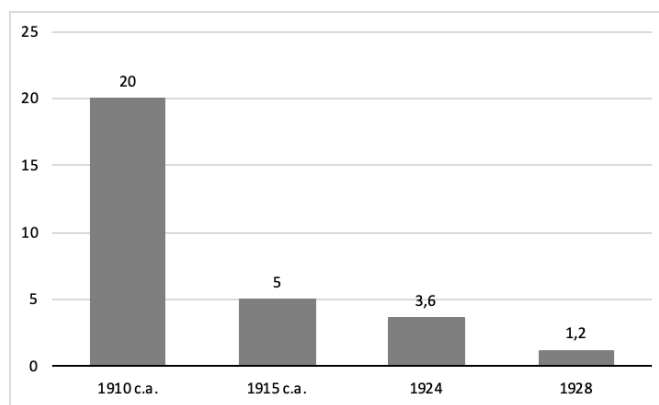


FIG 4-19: Precio (en sucres) de los rollos de pianola ONIX entre 1910-1928. Fuentes: Diario El Telégrafo (1924; 1928); Granda (2004); Feraud Guzmán (1976).

En 1916 la empresa obtiene la representación comercial de la marca Playotone, publicitada como la pianola para los rollos Onix. A nivel nacional, tal como se ha señalado anteriormente, la empresa dispone de un almacén en la ciudad de Guayaquil y otro en la ciudad de Quito.

Para esta investigación se ha identificado presencia de los rollos Onix en EE. UU., Argentina, España, Chile, Colombia y Perú. En Colombia se ha encontrado la presencia de una sucursal en la ciudad de Cali (FIG 4-20a) y también la presencia de rollos en una colección local en la ciudad de Armenia (ambas ciudades cercanas al puerto más importante de la costa del Pacífico colombiano: Buenaventura). Por otro lado, se presume de que existió una sucursal en Perú, pero no se ha encontrado hasta el momento ningún documento que de cuenta de ello. Sin embargo, existen etiquetas de la marca ONIX con el adjetivo ‘Peruvian brach’ (FIG 4-20b).





FIG 4-20a Sucursal de Almacenes Feraud Guzmán en la ciudad de Cali-Colombia. Al fondo se puede observar una pianola y a los rollos Onix expuestos en estantes. Fuente: Archivo Familia Feraud.



FIG 4-20b Etiqueta Onix, Peruvian Branch. Rollo N° 186, vendido en Lima-Perú. Fuente: Archivo Familia Feraud.

Como hasta el momento no se ha podido localizar un catalogo de ninguna de las marcas ecuatorianas para poder realizar un estudio más profundo de los repertorios que se ofrecían en la época, se planteó como una meta, la identificación y la reconstrucción del catalogo ONIX. Se han encontrado 566 rollos de marca Onix/Feraud Guzman, pero para el catalogo que presentamos en el Anexo 1, eliminamos los rollos que estaban repetidos y los que presentaban ilegibilidad en la información de la etiqueta de identificación.

Número Catálogo Editorial	Nombre de la obra	Género Editorial	Autor	Origen autor	Formato
14	Idolatría	Valse	Molina, Oscar (1876-S.F)	Perú	88 notas
20	Himno Ecuatoriano	Canción Nacional	Neumane, Antonio (1818-1871)	Francia	88 notas
31	SUEÑOS DEL CHAMPAGNE	"Valse "	Wollstedt, Robert	<<sin identificar>>	88 notas
35	YA TE VAS MUJER AMADA	Tango	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
42	Último Recuerdo	Habanera	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
44	SOÑARSE MUERTO	Pasillo Ecuatoriano	Ortiz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
52	Momentos de tristura	Yaravi	Ortiz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
53	MUSICA CONTAGIOSA	Zamacuzca	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
60	Los Tres Gorrones	Jota	Valverde, Joaquin (1846-1910)	España	88 notas
61	Idilio	Valse	Gustavo Rosero L.	<<sin identificar>>	88 notas
73	Guayaquil Heróico	One-Step	Ortiz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
77	Palmetto Hop	One-Step	Don Richardson	<<sin identificar>>	88 notas

FIG 4-21: Primera página de la reconstrucción del catalogo Onix.

A nivel morfológico, los rollos Onix presentan varias características que pueden ser comentadas. Como se ha observado, los de Feraud Guzmán son los rollos que han tenido mayor difusión local e internacional, lo que explica que en el trabajo de campo hayan aparecido en mucho mayor numero. En términos de diseño hemos identificado doce tipos distintos de etiqueta, sobre las que, hasta el momento, no tenemos constancia de que respondan a ningún criterio específico:



FIG 4-22: Doce tipos de etiqueta de los rollos ONIX/FERAUD GUZMÁN para la parte central de la portada, por encima de la arandela de fijación del rollo.

Lo que denominamos ‘portada del rollo’ se corresponde al primer tramo del papel, antes del inicio de las perforaciones. La portada suele componerse de una pequeña arandela de sujeción unida a un primer tramo triangular que une la arandela con el papel. Este tramo es siempre es de menor amplitud y se va abriendo hasta llegar a la amplitud del estándar del rollo, creando la característica forma triangular de todo rollo de pianola. En los rollos Onix, se han identificado dos tipos de presentación, como se muestra en la FIG 4-23, existen rollos con portada y rollos sin portada:



FIG 4-23: Tipos de portada, ONIX/FERAUD GUZMÁN

En relación con las características técnicas, los rollos Onix son rollos metronómicos por lo tanto llevan una indicación de tempo de reproducción. Ningún rollo entre los encontrados presenta líneas de dinámica. Con respecto a las perforaciones laterales, hay rollos que no tienen ninguna perforación lateral y otros que tienen únicamente la perforación de pedal de *sustain* como se muestra en la FIG 4-25b. Hemos encontrado un único rollo que tiene la etiqueta 'Autógrafo' que es, aparentemente, un rollo de artista o rollo para piano reproductor interpretado por I.O.A y E.A (FIG 4-24):



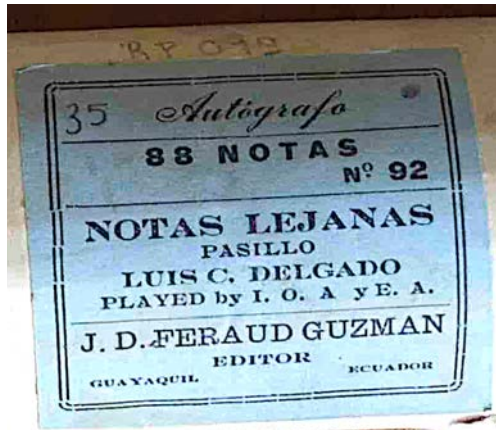


FIG 4-24: Etiqueta de lo rollo autógrafo nº 92, ONIX/FERAUD GUZMÁN

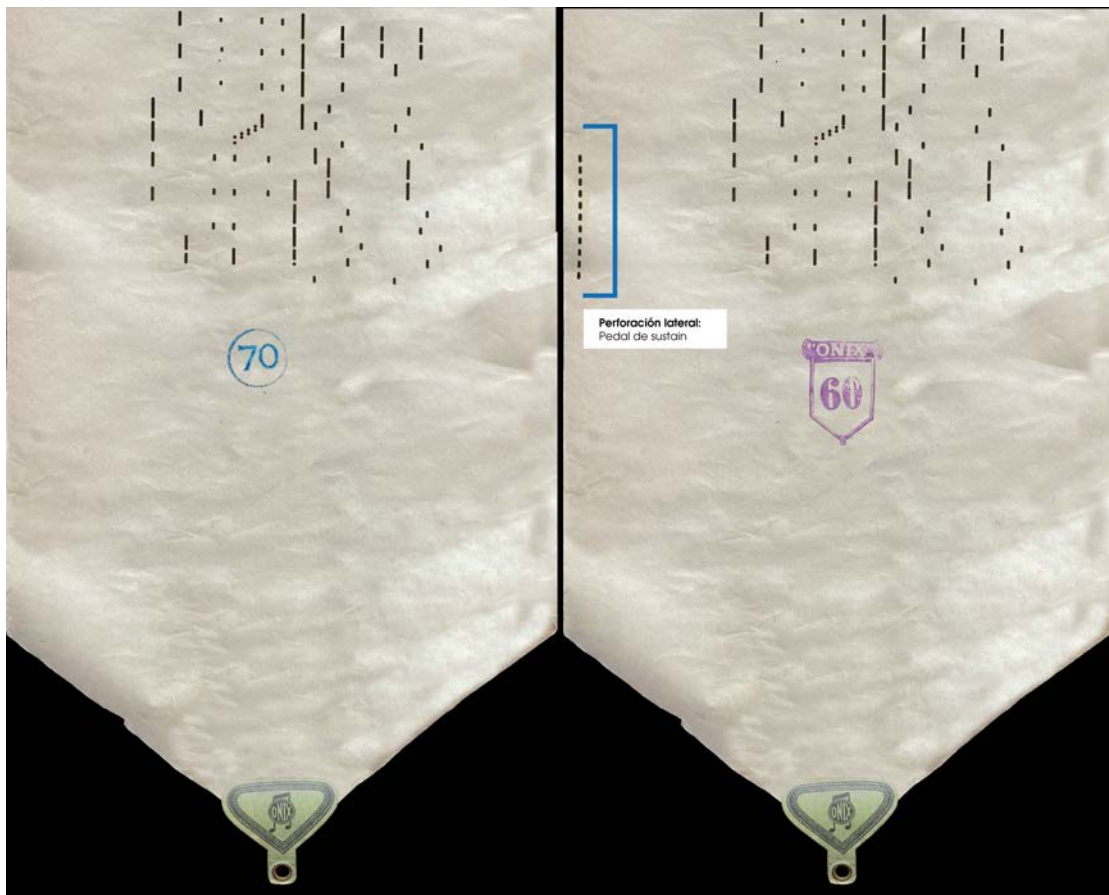


FIG 4-25a y 4-25b: Tipos de rollo ONIX/FERAUD GUZMÁN según perforación lateral. a) Rollo sin perforación lateral. b) Rollo con perforación para el pedal de *sustain*.

Con respecto a la posibilidad de que Onix comercializara rollos para piano reproductor, no se ha encontrado ninguna documentación que aporte información al respecto y, por lo tanto, se trata de un tema de alto interés para futuras investigaciones. El caso de Victoria en España, sin rollos grabados en su catálogo, pero con al menos tres ejemplares fuera de catálogo cuya perforación desde el piano ha sido confirmada (Roquer, 2017) abre interesantes posibilidades siempre dentro de lo hipotético.

## Perforación Nacional. Música Ecuatoriana (Quito)

El único documento que se ha identificado sobre la empresa Perforación Nacional es la publicidad sobre el almacén L. Gouin de la ciudad de Quito. Como se puede observar en las etiquetas presentadas en la FIG 4-26a, la marca comercial de Perforación Nacional o Música Ecuatoriana, están acompañadas del sello GOUIN.



FIG 4-26a y 4-26b: (a) Publicidad de los almacenes Gouin. Fuente: El Ecuador: guía comercial, agrícola e industrial de la Republica, 1909. (b) Imagen de rollo Perforación Nacional.

La presencia de 19 rollos de esta empresa en el total de rollos encontrados en el Ecuador nos permite (aún sin poder ser tan estrictos como con Onix) hablar con ciertas garantías de algunos aspectos de sus rollos. Igual que en el caso anterior, los rollos de esta empresa son metronómicos y, en este caso contienen solo las perforaciones centrales, sin perforaciones laterales adicionales. La tabla 4-2 nos presenta una síntesis de los aspectos de catálogo más relevantes para los rollos de Perforación Nacional:

Tabla 4-2: Listado de los rollos Perforación Nacional (19 rollos)

Número Catálogo Editorial	Nombre de la obra	Género Editorial	Autor	Formato
1501	REFLEJOS	Pasillo	Morales Pino, Pedro (1863-1926)	88 notas
1529	Vals Op. 18	Vals	de Veintemilla, Jose Ignacio	88 notas
1533	GRAN POLKA DE CONCIERTO Op.1	Polka	Bartlett, Homer N. (1845-1920)	88 notas
1558	Ingenua	Pasillo	Cordoba, Aparicio (1847-1934)	88 notas
1560	COMO SE PIDE CHUMBEQUE	Fox Trot	<i>ilegible</i>	88 notas
1562	"rosa" (con lápiz)	Chilena	<i>ilegible</i>	88 notas
1566	MELANIA	Pasillo	<i>ilegible</i>	88 notas
1570	Horas Fugaces	Pasillo	Cheva	88 notas
1572	ESTUDIANTES ALEGRES	Marcha	<i>ilegible</i>	88 notas
30107	Sueño por este amor	<i>ilegible</i>	Chaves	88 notas
30113	Machasha..a	San Juan	Reyes, Medardo	88 notas
30117	Pesar oculto	Pasillo	Moreno, Alberto	88 notas
30123	El Cojo	Pasillo	<i>ilegible</i>	88 notas
30129	EUGENIA	Polka	Ruiz, V.	88 notas
<i>ilegible</i> *	Ñuca llacta	Fox Trot	Durán Cárdenas, Sixto María (1875-1947)	88 notas
<i>ilegible</i>	Noche buena	San Juan	"por el Padre Agustín de Azkúnaga"	88 notas
<i>ilegible</i>	Entre las hastas	<i>ilegible</i>	<i>ilegible</i>	88 notas
<i>ilegible</i>	El alma en los labios	Yaravi	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	88 notas

Fuente: Elaboración propia.

En lo que se refiere a las portadas, ninguna de ellas presenta nada más que la etiqueta central, habiéndose identificado tres tipos distintos que se muestran en la FIG 4-27:



FIG 4-27: etiquetas de los rollos ONIX/FERAUD GUZMÁN



## Almacén Gabriel Unda (Guayaquil)

Sobre la empresa Chante Claire de almacenes Unda tampoco disponemos de más información que la que aparece en los propios rollos, de los cuales solo se han encontrado tres ejemplares. Por esta razón, igual que en todos los casos a excepción de Onix, no es posible generalizar. Sin embargo, los detalles encontrados en estos tres rollos nos permiten señalar algunas cuestiones interesantes. En primer lugar, la denominación de ‘cilindro’ que podemos apreciar en la FIG-4-28, más propia del soporte en cera utilizado para el fonógrafo que no de la pianola. En segundo lugar, la cantidad de información contenida en las varias etiquetas de la portada, que es bastante más extensa que en la mayoría de los rollos de otras marcas.

**Tabla 4-3: Listado de los rollos de la empresa Chante Claire (3 rollos)**

Número Catálogo Editorial	Nombre de la obra	Género Editorial	Autor	Formato
A4	La estrellasolitaria	Pasillo	Ortiz, Carlos Amable (1859-19)	88 notas
A1	Soñarse Muerto	Pasillo	Ortiz, Carlos Amable (1859-19)	88 notas
<<sin identificar>>	Un día de lágrimas	Pasillo	Munoz, M.	88 notas

Fuente: Elaboración propia.



FIG 4-28: etiqueta pegada de los Chante Clair.

Una particularidad relevante de esta empresa es que sus rollos tienen algunos detalles técnicos distintos al resto de los rollos de fabricación nacional encontrados. Como se muestra en la FIG 4-29, al inicio del rollo tienen una etiqueta con indicaciones de dinámica ‘para interpretación’: pp, p, mf, f, ff, acentos, indicaciones de crescendo y disminuyendo. En la misma etiqueta se presentan ‘indicaciones de movimiento’ para interpretar a tempo, ritardando, acelerando y calderón o extensión de tiempo. Un dato importante es que los rollos tienen un sello en tinta donde se incluye la patente de la obra y del autor. Finalmente, el rollo tiene indicación de tiempo de reproducción y marcas de dinámica.

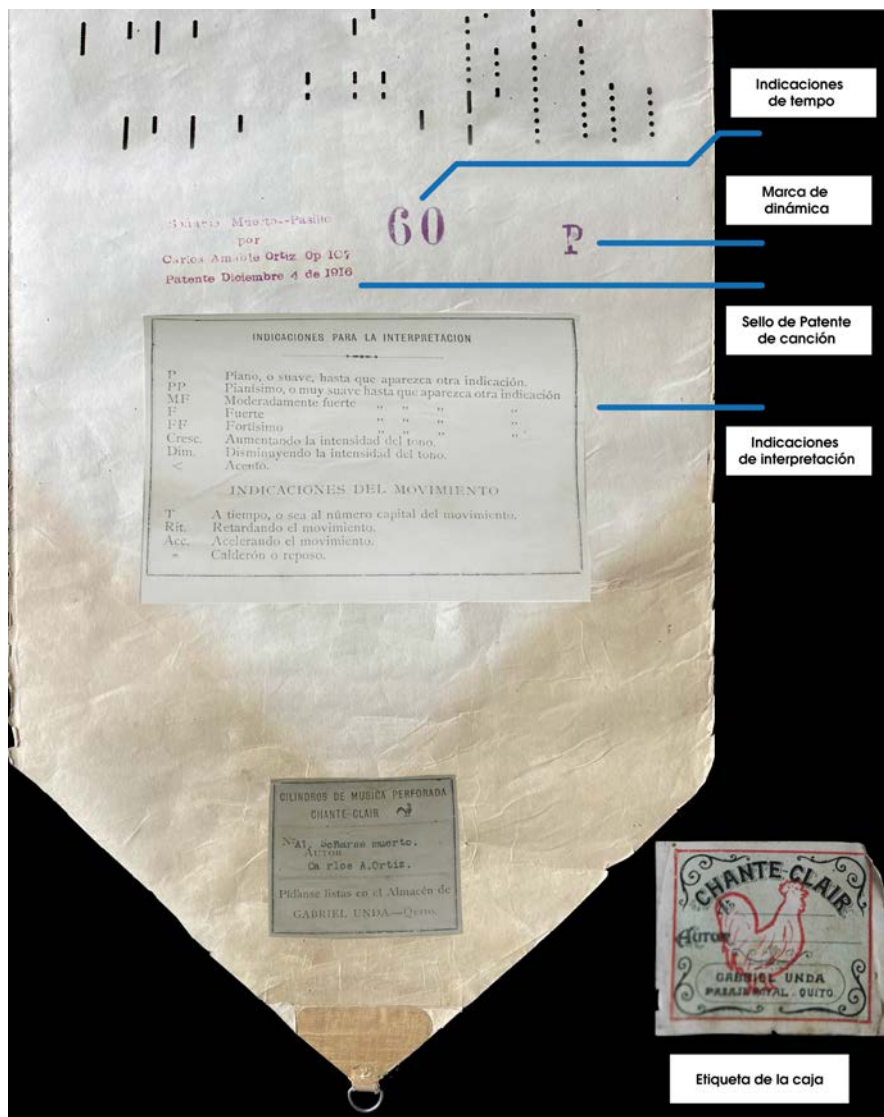


FIG 4-29: etiquetas con indicaciones interpretativas y otras informaciones contenidas en las portadas y etiquetas de los rollos Chante Claire.

## Mozart (Guayaquil)

De las tres últimas marcas disponemos tan solo de un rollo para cada una, sin más datos que los que se pueden ver en esos ejemplares. El de la empresa Mozart es un rollo metronómico con marca inicial de velocidad de reproducción y sin perforaciones laterales.

Tabla 4-4: Rollo Mozart Trademark.

Número Catálogo Editorial	Nombre de la obra	Género Editorial	Autor	Formato
sin numeración	AMOR AL ARTE	Pasillo	Miño, Ricardo	88 notas

Fuente: Elaboración propia.

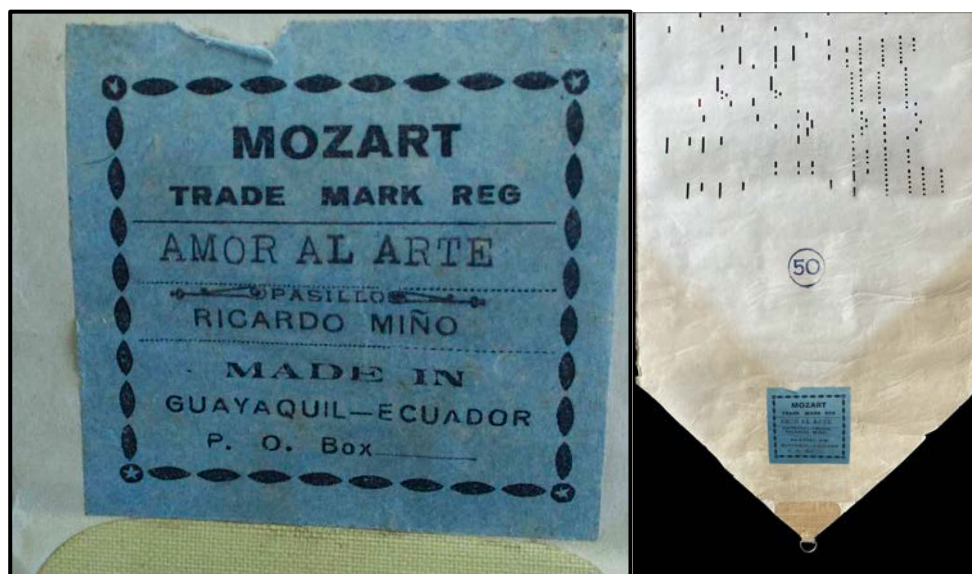


FIG 4-30a y 4-30b: (a) etiqueta de los rollos Mozart. (b) detalles técnicos del rollo.

## Extra (Quito)

El ejemplar de la marca Mozart es un rollo también metronómico con un diseño en la portada en la que se muestra una fotografía del autor, estrategia que en algunas de las compañías internacionales se reservaba a rollos de artista o, en algunos casos, rollos supervisados por el autor. Sin embargo, la total ausencia de indicaciones interpretativas o perforaciones laterales nos permite descartar esa posibilidad, quedando seguramente como un mero detalle informativo de carácter estético.

Tabla 4-5: Rollo Extra

Número Catálogo Editorial	Nombre de la obra	Género Editorial	Autor	Formato
20	Últimos lamentos	Pasillo	Música: Polo, Eladio Letra: F Arias	88 notas

Fuente: Elaboración propia



FIG 4-31a y 4-31b: (a) etiqueta de los rollos Extra. (b) Portada del rollo.

## R. A. Lasso M. (Quito)

Tampoco disponemos de muchos datos sobre la marca, de la cual también se ha encontrado únicamente un rollo. Como en los casos anteriores, se trata de un rollo metronómico sin indicaciones de tempo ni perforaciones laterales. Este rollo tiene en su etiqueta el nombre de quién lo perforó: Medardo M. Reyes, lo que inicialmente podría hacer suponer una perforación pianística, es decir un rollo de autor o artista para piano reproductor. Al examinar el rollo apreciamos que no puede tratarse de una perforación desde el piano, con lo que podemos deducir que la atribución de ‘perforado por’ podría indicar que Medardo M. Reyes perforó, literalmente, la matriz original del rollo, cuyas copias sí serían fruto de una perforadora en serie. Esto, sin embargo, queda en el ámbito de las suposiciones basadas en la experiencia y su confirmación dependerá de futuras investigaciones que, esperamos, podrán completar el panorama que esta tesis simplemente ha iniciado. Por lo que respecta a la figura de Medardo M. Reyes, el registro oficial del 1 mayo de 1933 (p.6), aparece como Subsecretario Interino de Educación Pública bajo la administración de J.D. Martínez Mera. Desconocemos de su relación con la música, pues no figura en ningún documento especializado ni en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana.

Tabla 4-6: Rollo R.A. Lasso

Número Catálogo Editorial	Nombre de la obra	Género Editorial	Autor	Formato
112	"No me importa"	Pasillo	Perforado por: Medardo M. Reyes	88 notas

Fuente: Elaboración propia.

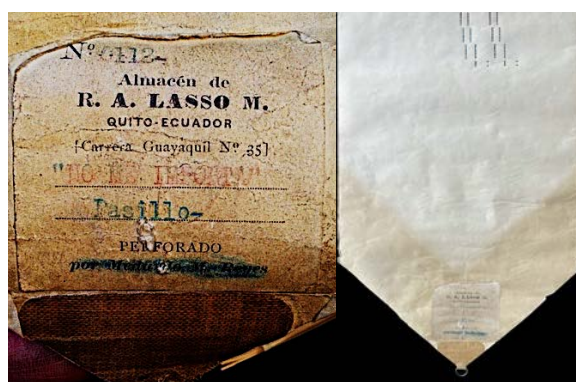


FIG 4-32a y 4-32b: (a) etiqueta de los rollos Lasso. (b) detalles técnicos del rollo.

## 4.2. De la digitalización al análisis gráfico y musical

Como resultado de la digitalización, se han explorado algunos rollos que tienen características particularmente interesantes, tanto en su contenido musical como extra musical. Los rollos elaborados en el Ecuador, como se menciona en el apartado anterior, son rollos metronómicos que contienen información técnica propia para ser reproducidos en la pianola como instrumento. Se trata de un material relevante porque representa el soporte más antiguo de obras y arreglos de la música ecuatoriana de inicios del siglo XX. Por esta razón seleccionamos cinco obras que nos permiten observar cambios en las estructuras musicales que solemos conocer en la actualidad. También son rollos ideales para estudiar los recursos propios de la escritura para rollo de pianola, recursos descritos con detalle por Roquer (2017: 336-354) y que en la presente tesis serán simplemente mencionados, aunque no analizados en profundidad. Finalmente, es relevante el hecho de que se trate de repertorio musical ecuatoriano que no se ha escuchado en ese formato. Casos similares ocurren en otros países en los que las recientes investigaciones sobre rollos de pianola están sacando a la luz arreglos de música tradicional que no han sido escuchados en los últimos cien años.<sup>25</sup> Tal circunstancia podría representar un punto de partida para interesantes comparativas entre los arreglos sobre determinadas tradiciones musicales que se plantearon inicios de siglo XX y arreglos más actuales, contemporáneos o incluso plantear una diacronía histórica sobre el arreglo musical en torno a las músicas tradicionales de cada región y sus vínculos con el discurso académico. Las obras seleccionadas (cuyas transcripciones completas pueden consultarse en el Anexo II) son las siguientes:

---

<sup>25</sup> Ver los casos expuestos por: Roquer (2017: 237-238) en Cataluña, Burgos en España (2019), Silva en Portugal (2021) o Kučinskas (2021) en su reciente publicación sobre rollos de músicas tradicionales europeas editados en los EE. UU.



- ***Yaraví. Motivos incaicos.*** Un yaraví de corte académico escrito para pianola, del que no se tiene datos del autor y no consta en el repertorio popular ecuatoriano. Es un caso interesante de estructuras que difieren con las estructuras habituales de un yaraví. El rollo pertenece a la casa Onix y tiene la ref. nº 543.
- ***El alma en los labios (Pasillo).*** Obra de la cual se han podido analizar dos rollos de distintas casas editoras: Onix nº146 y Perforación Nacional/Gouin. Utilizando ambos rollos, se realiza un estudio comparativo sobre el ritmo, el tempo y el género del pasillo.
- ***El Cóndor pasa (Huayno).*** Versión de esta conocida obra de origen peruano que está en el catálogo de Onix. Es un rollo metronómico que altera la escritura musical del registro bajo para simular la interpretación humana.
- ***Mi dolor (Yaraví).*** Como se mencionó en el apartado anterior, la marca norteamericana Universal publicó varios rollos con música ecuatoriana, entre los cuales, este yaraví que en la etiqueta es presentado como Yaraví ‘ecuatoriano’ con ref. ‘Rollo Universal nº 2741’. Esta obra es metronómica y no se tienen datos del autor más allá de la información que consta en el rollo.
- ***Sentirse solo (Yaraví).*** Rollo metronómico de la canción de Cristóbal Ojeda, con simulación de interpretación humana, eliminando notas del acompañamiento y simular *ritardandos*, sin variar el tempo de su reproducción. Es un rollo Onix con ref. nº 967.

Finalmente, para apoyar nuestros análisis presentaremos imágenes de las perforaciones obtenidas del proceso de digitalización con el sistema Pianola Digitizer acompañadas de gráficos generados con el software Reason y esquemas sobre la forma. Las transcripciones de las piezas se han hecho bajo criterios musicológicos con los archivos MIDI obtenidos del mismo sistema Pianola Digitizer.

#### 4.2.1 *Yaraví. Motivos incaicos*<sup>26</sup>

**FICHA** *Yaraví - Motivos Incaicos*

**Autor:** N.N.

**Editorial:** ONIX

**Número de catálogo editorial:** 543

**Genero:** Yaraví



FIG 4-1: Etiqueta rollo *Yaraví. Motivos Incaicos*, Onix nº 543. Fuente: Archivo histórico del MCyP.

El yaraví es un género tradicional ecuatoriano que, según varios autores, tiene su arraigo en las culturas precolombinas. Según Luis Humberto Salgado (1952), el yaraví se divide en dos tipos: el yaraví indígena, que utiliza un compás binario compuesto de 6/8; y el yaraví criollo, con un compás ternario simple de 3/4. El yaraví indígena es pentatónico menor, mientras que el criollo introduce, además de la sensible, el segundo y sexto grado de la escala menor y diseños cromáticos (Coba, 2015:148). Para Coba, el

---

<sup>26</sup> Audio del rollo *Motivos Incaicos* extraído del archivo MIDI del proceso de digitalización con sistema Pianola Digitizer . Para escucharlo, ir al vínculo: <https://soundcloud.com/diegomusicaysonido/motivos-incaicos?in=diégomusicaysonido/sets/pianola-dr-export-midi-files>

También se realizó una grabación (2017) de la reproducción de rollo en la pianola automática de la Biblioteca de Cataluña en audio y video. Para mirarlo ir al vínculo: [https://youtu.be/j0kSzkR7\\_PY](https://youtu.be/j0kSzkR7_PY)



yaraví se basa en la repetición de dos o tres frases melódicas, con tiempo constante (monótono, según el autor), y sin más novedad que unas pocas notas que se alteran para variar la expresión. En cuanto a modelos rítmicos, sus representaciones en la escritura académica simplemente varían en función del compás, aunque el patrón es, esencialmente, el mismo:

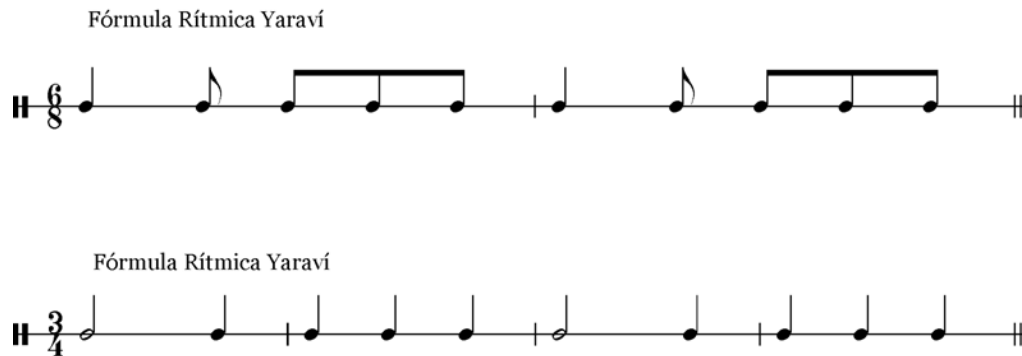


FIG 4-2: Dos tipos de fórmulas rítmicas del yaraví, según el compás usado. [Elaboración del autor]

El género musical Yaraví tiene dos partes rítmicamente parecidas, pero diferentes en su tempo. En la mayoría de las obras de este género, la primera parte o movimiento se desarrolla en ritmo de yaraví, mientras que en la variación final, se introduce un albazo o tonada, acelerando el tempo a *allegro*. En el caso del yaraví *Motivos Incaicos*, la obra presenta las dos partes de un yaraví convencional: la primera es un yaraví tradicional indígena en 6/8, pero con arreglos académicos, con tres frases melódicas y dos modulaciones métricas. La segunda tiene una variación rítmica que mencionaremos más adelante.

## Primera parte

Frase N° 1

Gm

Piano



**Frase 1:** [compás 8-10]

Frase N° 2

Gm

Piano

D7



**Frase 2:** [compás 14-16]

Frase N° 3

D7

Piano

Gm



**Frase 3:** [compás 17-19]

FIG 4-3: Transcripción de las frases 1, 2 y 3 de la primera parte. [Elaboración del autor]

En esta primera sección del yaraví, existen dos modulaciones o variaciones rítmicas que no son habituales en este tipo de obras. La obra con estas variaciones pretende introducir la noción de interpretación humana, alterando el tempo y el fraseo, propias de una interpretación. Hay que recordar que este material es la extracción de la

información del rollo de pianola digitalizado y, al revisarlo, es necesario interpretar esos detalles sin disponer de ningún tipo de pista gráfica más allá de la certeza sonora de esos estiramientos y contracciones del tempo. No es habitual encontrar en las composiciones de la época las variaciones de 10/8 a 6/8 o 6/8 a 5/8 en un compás, para volver a caer al tiempo fuerte en 6/8.

Modulación Métrica N° 1

**Modulación Métrica 1:** [compás 44-47]

Modulación Métrica N° 2

**Modulación Métrica 2:** [compás 61-64]

FIG 4-4: Modulaciones métricas cc. 44-47 y 61-64 [Elaboración del autor]

## Segunda parte

Originalmente, en la sección de la variación del final de un yaraví, se introduce un Albazo<sup>27</sup>, pero en el caso del Yaraví *Motivos Incaicos* se introduce una sección en ritmo de San Juanito<sup>28</sup> en 2/4, el cual consta de las siguientes partes:

**Motivos Incaicos** (RP-0047) 2

Sanjuanito (2do Tema) N. N.  
ONIX Trade Mark Reg./ N° 543  
Tempo en rollo - 60 fpm

Pianola  $\text{♩} = 96$

© Diego Rodríguez Estrada, 2021

FIG 4-5a: Esquema de la organización formal sobre la partitura de la obra. [Elaboración del autor]

<sup>27</sup> **Albazo:** Género o pieza musical generalmente interpretada por grupos orquestales o por bandas de pueblo que recorren las calles durante el alba (Coba, 2015: 162). Escrito en compás binario compuesto 6/8, pero también puede estar en 3/4 o 3/8 y en tonalidad menor. Su estructura, dentro de la composición popular, es binaria simple (A - B), más una breve introducción que alterna con la parte y rara vez una coda (Ibid.: 164).

<sup>28</sup> **San Juanito:** Género tradicional ecuatoriano que se toca en la fiesta del Inti Raymi. Esta en un compás binario de 2/4 y su forma o estructura básica se divide en dos tipos: Sanjuanito aborigen (una sola estrofa repetible indefinidamente); Sanjuanito criollo (Estribillo, estrofa, estribillo, estrofa y estribillo).

### Esquema de la forma de la segunda parte (San Juanito)



FIG 4-5b: Forma de la segunda parte del Yaraví en ritmo de San Juanito.  
[Elaboración propia]

Fórmula rítmica y variantes (Sanjuanito)

FIG 4-6: Fórmulas rítmicas del San Juanito y variantes.

Fuente: Coba, 2017: 187. [Elaboración del autor]

En la introducción de la segunda sección se muestra la formula rítmica del San Juanito que se utiliza hasta el final del Yaraví *Motivos Incaicos* es la siguiente:

FIG 4-7: Fórmula rítmica del San Juanito introducido en la segunda sección.

[Elaboración del autor]

## Primer tema

Lo que consta en la siguiente imagen (FIG 4-8), es la introducción del tema *Motivos Incaicos* en la que se puede observar que en los compases 2 y 3, el bajo se anticipa una semicorchea al siguiente compás. Esto ocurre en varias ocasiones a lo largo de toda la obra, y es utilizado como recurso para dar la sensación de interpretación humana. Este rollo puede dar pautas muy concretas de la interpretación de este estilo a inicios del siglo XX. En la imagen podemos ver como el rollo al ser metronómico la información de las perforaciones y la transcripción coinciden. Es decir, hay una sincronización al compás que claramente muestra que la escritura de este arreglo es para pianola a la vez que explica las modulaciones temporales y los adelantos de bajos como recurso de escritura para simular una interpretación humana. También, se incluye el uso del trino (*trill*) como un recurso que es muy característico de los arreglos para rollos de pianola. Esta técnica es utilizada, en este caso, en las notas superiores. Es por esto por lo que la música de pianola es un soporte con sus propias características estilísticas en donde algunas de las disposiciones y recursos pueden complicar mucho la interpretación pianística tradicional. En ciertos casos, arreglos como el trino que se puede apreciar en la FIG 4-8 son sencillamente imposibles de tocar en directo:

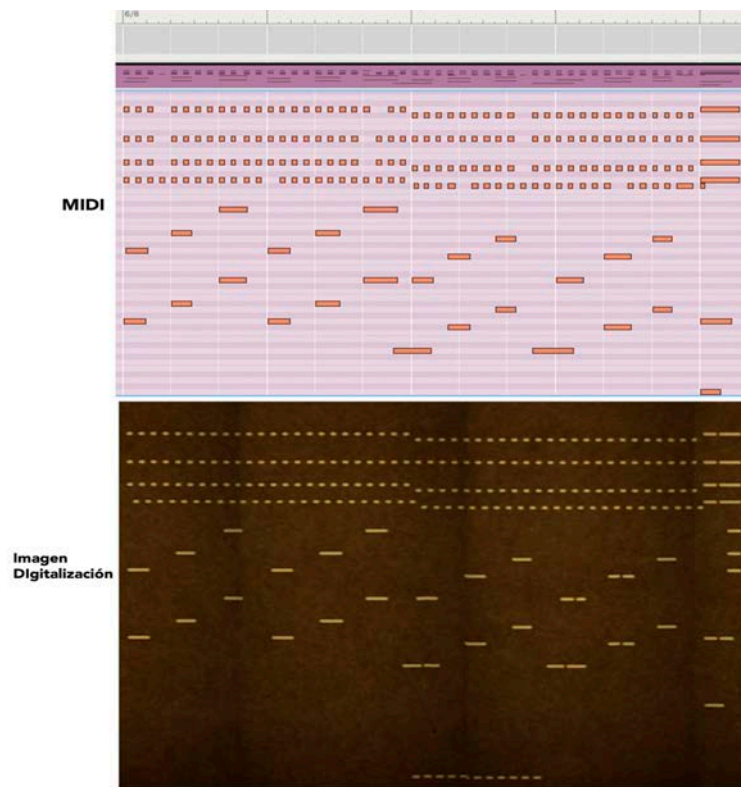


FIG 4-8: Introducción del tema, en el que se aprecia la anticipación del bajo para simular una interpretación más humanizada. Score, MIDI e imagen del rollo [Elaboración del autor]

Por otro lado, como se puede observar en el siguiente fragmento de la parte A del San Juanito (FIG 4-9), no hay adelantos ni retrasos del bajo, lo que hace que el ritmo sea más rígido y estable. Es probable que en esta sección no se colocaran adornos humanizantes porque el tempo es más rápido. También, el uso del pedal de *sustain* se reduce en comparación a la primera sección (primer compás de la imagen):

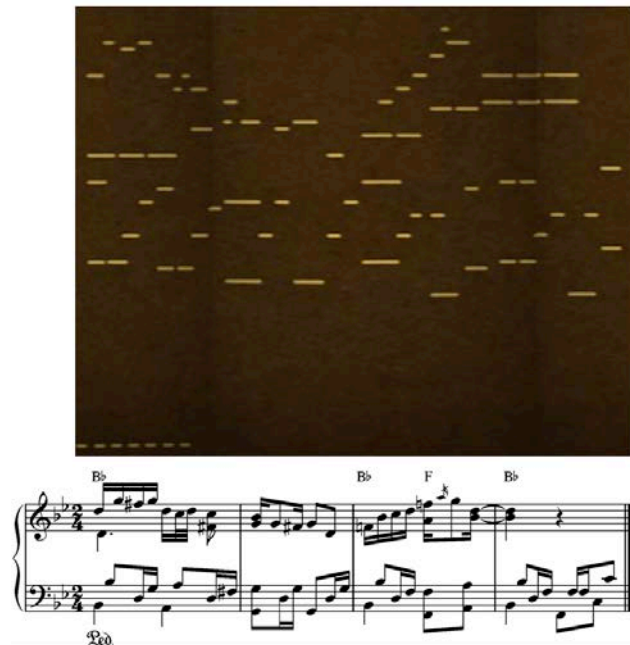


FIG 4-9: Fragmento de la sección del San Juanito.  
Alineación imagen, compás y notas. [Elaboración del autor]

En resumen, *Motivos incaicos* nos permite apreciar cambios relevantes entre la tradición del Yaraví y su adaptación a ese nuevo formato que es el rollo de pianola. En lo estrictamente musical vemos como la forma tiene dos partes que son propias del Yaraví, la primera parte se desarrolla a ritmo de Yaraví y la segunda, en este caso, cambia de compás a 2/4 para transformarse a un ritmo de San Juanito. También existen cambios de compás como maneras de escritura propias del lenguaje para pianola, con el objetivo de recrear una interpretación humana. Por otro lado, en términos de relación entre tecnología y expresión musical, este rollo nos muestra algunas de las técnicas habituales que definen el lenguaje particular de la pianola en rollos metronómicos: la modificación exprofeso de material sonoro para dar una sensación de interpretación real y, curiosamente, el uso de recursos imposibles de tocar por un pianista. Aunque parezca relativamente contradictorio, en esa paradoja reside una de las características de la pianola: la búsqueda de la musicalidad humana mezclada con la aparición de recursos artificiales e intocables por un pianista real.



#### 4.2.2 *El alma en los labios*<sup>29</sup>

**FICHAS** *El alma en los labios*

**Autor:** Francisco Paredes Herrera

##### **Rollo 1**

**Editorial:** ONIX/Feraud Guzmán

**Número de catálogo editorial:** No. 164

**Genero:** Pasillo

##### **Rollo 2**

**Editorial:** Perforación Nacional

**Número de catálogo editorial:** *ilegible*

**Genero:** Yaraví



FIG 4-10a y 4-10b: Etiquetas de rollo *El alma en los labios*. (a) Onix/Feraud Guzmán.

(b) Perforación Nacional/Gouin

<sup>29</sup> Audios de los rollos de *El Alma en los Labios*, extraídos del archivo MIDI del proceso de digitalización con sistema Pianola Digitizer . Para escuchar ir a los siguientes vínculos:

- (a) *El Alma En los Labios*. Pasillo (Onix/Feraud Guzmán):  
<https://soundcloud.com/diegomusicaysonido/alma-en-los-labios-onix-versio?in=diegomusicaysonido/sets/pianola-dr-export-midi-files>
- (b) *El Alma En los Labios*. Yaraví (Perforación Nacional):  
<https://soundcloud.com/diegomusicaysonido/alma-en-los-labios-pn-versio-n?in=diegomusicaysonido/sets/pianola-dr-export-midi-files>

También de la versión del rollo de Perforación Nacional se realizó una grabación (2019) de la reproducción de rollo en la pianola del Museu Palau Mercader Ajuntament de Cornellà de Llobregat, en audio y video. Para mirarlo ir al vínculo: <https://youtu.be/sYLKAVzhVVc>

*El alma en los labios* es un poema escrito por Medardo Ángel Silva en el año de 1918. En 1919 el compositor cuencano Francisco Paredes Herrera le pone música al poema que se convertirá en una de las obras icónicas de la cultura popular del pasillo en la región. Francisco Paredes Herrera nació en 1891 en la ciudad de Cuenca, hijo único de Francisco Paredes Orellana y Virginia Herrera. Inició sus estudios musicales de la mano de su padre y si dice que a la edad de 5 años ya era músico. Desde 1922 trabajó como director artístico del Almacén de Música J. D. Feraud Guzmán, dispuso de reconocimiento en vida y, en la actualidad, es considerado uno de los más grandes compositores de la música tradicional ecuatoriana (Paredes, 1991).

Hemos encontrado dos versiones de esta canción en dos editoriales distintas: ONIX de Guayaquil y Perforación Nacional de Quito. También hemos encontrado que esta obra en rollo de pianola se vendía en otros países, no solo por la presencia de los locales y ventas en Perú o Colombia, sino por la información que aparece en la siguiente nota del periódico colombiano ‘Dominical’ de la ciudad de Barranquilla.



FIG 4-11: Anuncio de rollos de pianola.  
Fuente: Diario el Dominical, Barranquilla-  
Colombia, 12 de agosto de 1923.

El pasillo es un género popular ecuatoriano, generalmente escrito en 3/4 y en tempo lento que, para Jaime Naranjo, citado en el libro *Tonos y Bailes del Ecuador* de Pablo Guerrero, apareció durante la segunda mitad del siglo XVI. El hecho que apareciera durante los Pases del Niño explica el uso de la palabra ‘pasillo’ como descriptora de ese genero (Guerrero, 2003: 256). Sin embargo, según el colombiano Enrique Osorio, el pasillo nació en Venezuela y se desarrolló en Colombia, llegando al Ecuador como música extranjera a fines del siglo XVI, para lentamente, pasar a ser una categoría ecuatoriana por adaptación (Coba, 2015). Julio Bueno también afirma que los orígenes del pasillo ecuatoriano los encontramos en Colombia y Venezuela, y que posteriormente el estilo se traslada al Ecuador. Además, añade una explicación estructural interesante:

[El pasillo] fue un género de danza-instrumental y vocal-instrumental (conocido, en esta última versión, como pasillo de reto o de contrapunto), y luego se transformó en género canción cuyo texto poético, obra de destacados escritores ecuatorianos, vehiculizó un tipo de melodía mestiza con influencias del melos indígena quichua, de los melismas moros y de la melocidad armónica de la música europea [...]. En la década de 1930 incorporó una nueva propuesta formal: la estrofa mediana en *allegro* (con contraste tonal, de tempo y de factura) (Bueno, 2001:673).



FIG 4-12: Ritmos base del pasillo ecuatoriano. Fuente: Coba, 2017:196.  
[Elaboración propia]

La primera versión de *El alma en los labios* es el rollo Onix, editado en la ciudad de Guayaquil probablemente bajo la supervisión del mismo Paredes Herrera que trabajaba como director musical de JDFG desde 1922. En su etiqueta, el género que se especifica es el pasillo y, luego de tener el contenido digitalizado, podemos identificar que tiene las siguientes características generales:

- Compás: 3/4
- Tonalidad principal: Dm
- Forma: Binaria A – B
- Tempo: Lento



FIG 4-13: Ámbito que abarca el rango D3 a A6

Fórmulas:

Tema A

Tema B

Métrica del acompañamiento.

Acomp.

FIG 4-14: fórmulas rítmicas y acompañamiento de la versión pasillo de *El alma en los labios*. Fuente: Paredes Roldan, 1991: 84

La segunda versión que analizamos es la editada por la empresa Perforación Nacional/Gouin de la ciudad de Quito. Lo primero que llama la atención es que en la etiqueta la obra está catalogada como yaraví, lo que nos da cuenta de un arreglo a un ritmo que circulaba mucho más en la zona andina. Las características generales de esta versión son:

- Género: Yaraví /Albazo
- Compás: 6/8
- Forma: A – B
- Tempo: Vivace



FIG 4-15: En el arreglo de Perforación Nacional, se duplica una octava en la voz superior.

Al revisar la información musical contenida en el rollo, vemos que la estructura musical propiamente no es la de un yaraví porque, por un lado, la forma de la obra no tiene la segunda sección a ritmo más rápido ni incluye el ritmo de albazo que normalmente está presente en la forma ‘yaraví’ (o el ritmo de San Juanito, como hemos identificado en el caso del rollo *Motivos Incaicos*). Por otro lado, el tempo de la obra es más rápido que la de un yaraví, que según los autores (Coba, 2014; Godoy, 2012; Guerrero, 2004) el yaraví es un ritmo lento. Entre las referencias más cercanas al período de elaboración del rollo que hablan del yaraví, cabe destacar la de Juan Agustín Guerrero (1887). En su libro *Yaravies quiteños*, Guerrero menciona que a mediados del siglo XIX el yaraví se define en dos partes rítmicamente parecidas, pero de tempo distinto, y que la

sección introducida es un albazo o una tonada. Sixto María Durán en 1928, menciona el carácter melancólico del yaraví y acentúa que es un ritmo de movimiento lento y pesado. Finalmente, el compositor Luis Humberto Salgado en su texto música vernácula ecuatoriana (1952) dice que el tiempo del yaraví es de carácter elegíaco y de movimiento *largo*.



FIG 4-16: Fórmulas rítmicas del Yaraví y del Albazo. La gran diferencia es la forma y la velocidad de la interpretación que hace del albazo mucho más rápido que el yaraví.

La similitud de los ritmos (FIG 4-16) hace pensar que la versión de Perforación Nacional es más un albazo que un yaraví. La forma es la forma del pasillo canción y del albazo: A-B. Otro indicador es el tempo rápido o de baile. En el caso del rollo Perforación Nacional, el tempo marcado en el rollo es de 60 fpm, y al reproducido en la pianola del Museu Palau Mercader<sup>30</sup> con el análisis temporal realizado en el software Melodyne, nos da como resultado el tempo promedio de 190 bpm<sup>31</sup>. Este tempo es mucho más rápido que el del rollo Onix y que de la mayoría de las interpretaciones de esta canción hasta la

<sup>30</sup> Agradecemos la colaboración del Museu Palau Mercader, Ajuntament de Cornellà de Llobregat por permitirnos reproducir algunos de los rollos ecuatorianos en la pianola que conservan en su reserva. Hay que mencionar que la pianola se encuentra en condiciones optimas para su reproducción y grabación.

<sup>31</sup> Basándonos en los estudios de Wodehouse, 1999; Key, 2001; Back, 2012, el valor en fpm que aparece en los rollos sale de multiplicar x10 los pies por minuto (un pie son 30,48 cm). De esta forma, una indicación 60 fpm corresponde a 6 pies por minuto, eso es 1.83 metros de rollo recorridos por minuto. En 1999 se presentó un montaje de la obra en el que las pianolas fueron sustituidas por pianos digitales y, por tanto, fue necesaria una conversión del tempo que, a partir de la indicación que constaba en los rollos originales, permitiera trabajar con bmp. Después de estudiar los rollos originales, Rex Lawson determinó que esa velocidad del papel correspondía a 152 bpm. (Roquer 2017, 308). Este dato es el que ha sido utilizado para aplicar un factor de conversión en los rollos para los que necesitamos deducir el tempo en bpm.

actualidad. El uso de este tempo es propio del albazo y nos permite aventurar que era probablemente del pasillo de inicios de siglo como ritmo de baile y de la variación del tempo que, con el paso de los años, hizo del pasillo un estilo más de contemplación y de escucha que de baile, como era en sus tiempos iniciales.

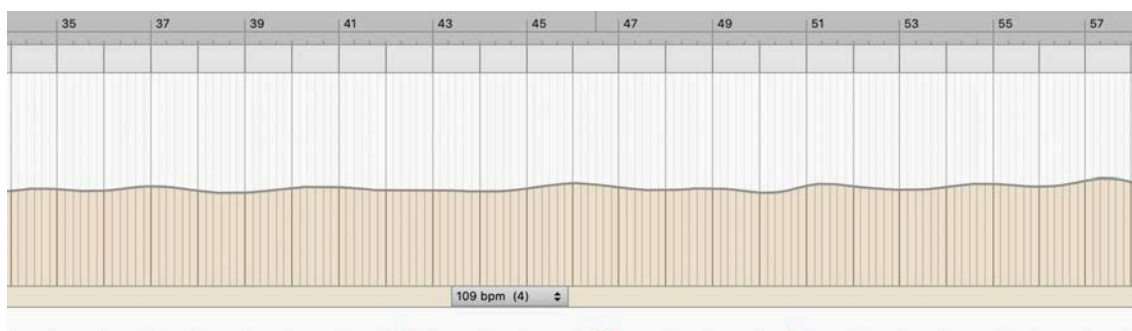


FIG 4-17: Mapa de tempo procesado en el software Melodyne de *El alma en los labios* (Perforación Nacional) de la grabación del rollo en el Museu Palau Mercader, Cornellà [Elaboración propia].

Como hemos comentado, *El alma en los labios* fue originalmente compuesto como pasillo en un compás de 3/4 pero en la versión editada por Perforación Nacional encontramos una variación a ritmo de albazo o yaraví tal y como muestra su etiqueta. El rollo presenta varias diferencias como la adecuación métrica (de 3/4 a 6/8) o el cambio de acompañamiento, ambos parámetros presentados a continuación:

a. Adecuación y variación métrica:

The image shows two musical staves for the piece 'Alma en los Labios'. The top staff, labeled 'A', is in 3/4 time and features a melody with a semibreve rest at the beginning, followed by eighth notes. Chords Dm and A7 are indicated above the staff. The bottom staff, also labeled 'A', is in 6/8 time and features a melody with a semibreve rest at the beginning, followed by eighth notes. Chords Dm and A7 are indicated above the staff.

FIG 4-18a y 4-18b: (a) Fragmento del 'Alma en los Labios' versión Pasillo (Onix). (b) Versión Albazo de Perforación Nacional. Nota: como muestra la figura, la melodía inicia una semicorchea antes.

b. Variación de acompañamiento:

The image shows two musical staves for the accompaniment of 'Alma en los Labios'. The top staff, labeled 'A' and 'Versión 1. ONIX', is in 3/4 time and features a piano accompaniment with chords Dm and A7. The bottom staff, labeled 'A' and 'Versión 2. Perforación Nacional', is in 6/8 time and features a piano accompaniment with chords Dm and A7.

FIG 4-19a-4-19b: (a) Métrica del acompañamiento de la versión Onix (Pasillo). (b) Métrica del acompañamiento de la versión yaraví/albazo de Perforación Nacional.



c. Duplicación de altura (melodía una octava más arriba):



FIG 4-20a-4-20b: (a) Versión Pasillo Onix (3/4). (b) Versión Perforación Nacional, la melodía se duplica una octava superior

Para resumir, los rollos seleccionados de *El alma en los labios* nos permiten ver la diferencia de arreglos, estéticas y estilísticas de dos marcas de rollos distintas que probablemente eran para mercados distintos. Musicalmente, las dos obras son de géneros ecuatorianos distintos: el rollo Onix, en ritmo de pasillo tradicional como fue compuesto originalmente en compás de  $\frac{3}{4}$ , mientras que el rollo Perforación Nacional según su etiqueta es un yaraví, pero como se ha presentado, el tiempo y la estructura rítmica son más cercanos al albazo tradicional. Nos permite aventurar que por el tempo y el género utilizado, el rollo Perforación Nacional es para uso de baile y podría darnos pautas del cambio de la percepción del tempo de un género.

#### 4.2.3 *El Cóndor pasa*<sup>32</sup>

**FICHA** *El Cóndor pasa*

**Autor:** Daniel Alomía Robles

**Editorial:** ONIX/Feraud Guzmán

**Número de catálogo editorial:** 195

**Género:** Huayno

<sup>32</sup> Audio del rollo de *El Cóndor pasa*, extraídos del archivo MIDI del proceso de digitalización con sistema Pianola Digitizer. Para escuchar ir al siguiente vínculo:

<https://soundcloud.com/diegomusicaysonido/condor-pasa?in=diгомusicaysonido/sets/pianola-dr-export-midi-files>



FIG 4-20: Etiqueta rollo *El Cóndor pasa*, Onix nº 195.

El huayno es un género musical originario del Perú cuyo desarrollo es, según algunos investigadores, precolombino. Con el paso de los años, y fruto de los propios procesos de mestizaje, se convierte en “un tipo de canción indígena o mestiza de ritmo y estructura binaria, con forma estrófica basada en coplas de frases cortas que pueden presentar diversas combinaciones (AABB, AAAB, ABB o AABBCC, por ejemplo) y que, en el sentido melódico se caracterizan por el uso de la gama pentatónica de origen prehispánico” (Mendivil, 2010: 37). Según Mendivil, actualmente se halla bastante extendida una forma que consta de tres o cuatro estrofas en quechua, en español o de forma bilingüe, y que tiene una repetición instrumental de las estrofas, un interludio y una coda a la que se la suele denominar fuga, cuya melodía difiere de las estrofas y es ejecutada más rápido o aumentando la intensidad de la interpretación (Íbid.: 37).

Según algunos autores, *El Cóndor Pasa* fue originalmente una cashua (una danza incaica similar al huayno) que en 1891 fue recolectada por el músico peruano Daniel Alomía Robles e incluida en el año 1913 en la zarzuela peruana del mismo nombre (Zevallos, 2017: 73). La versión del rollo Onix de *El Cóndor pasa* tiene dos temas: el

primero en la tonalidad de La menor y el segundo en la tonalidad de Sol menor. Esta segunda parte, es la misma melodía de la sección de San Juanito del rollo Onix *Motivos Incaicos*, pero con fragmentos que desarrollan la melodía de forma más extensa.

### Primer tema

- Forma: Intro-AA-BB-A-Interludio-A1A1-B1B1
- Género: Huayno
- Compás: 2/4
- Tonalidad: La menor / Sol menor
- Tempo: Andante

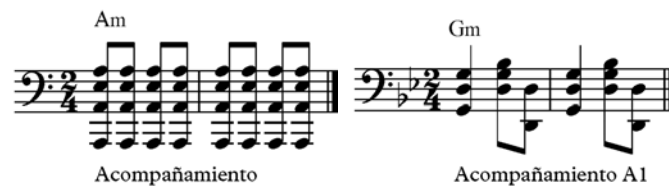


FIG 4-21a y 4-21b: Acompañamientos (a) Acompañamiento parte A y B. (b) Acompañamiento parte A1

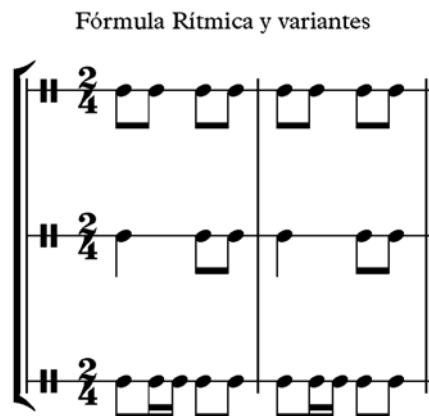


FIG 4-22: Estructuras rítmicas y variantes tradicionales del huayno

El rollo de *El Cóndor pasa*, es un rollo metronómico en el que las perforaciones coinciden con los tiempos del compás y no existen anticipaciones como se puede ver en la imagen FIG 4-23.

The image displays a musical score for the first phrase of the piece 'El Cóndor pasa'. The score is written in 2/4 time and consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The accompaniment is a steady eighth-note pattern in the left hand, with chords in the right hand. Chord symbols 'Am' and 'C' are placed above the treble staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. Vertical dashed blue lines are drawn through the score, indicating the alignment of the perforations with the musical notes.

FIG 4-23: Primera frase de la parte A del tema *El Cóndor pasa*.

En este arreglo de la canción se incluye una segunda parte o tema en el que varía el acompañamiento, que tiene su propia estructura, pero sigue conservando el estilo huayno y el compás de 2/4.



FIG 4-24: Acompañamiento base de la segunda parte o tema.

- Forma: Intro-AA1-Estribillo-BB1-AA1-Puente-A1-Coda
- Tonalidad: Sol menor
- Tempo: Andante

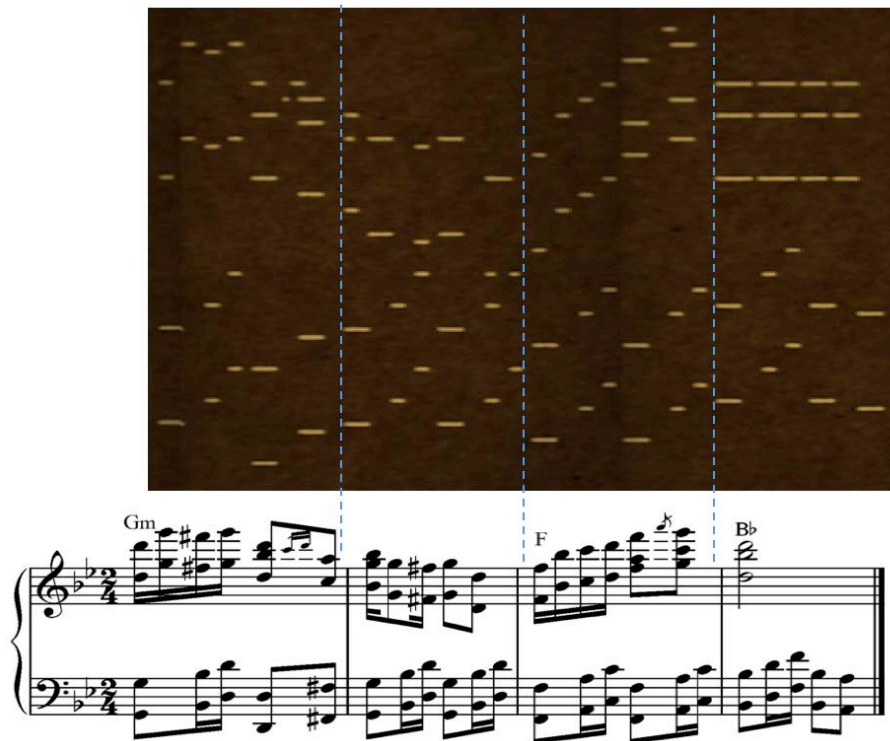


FIG 4-25: Primera frase de la segunda parte del tema *El Cóndor pasa*.

Como se puede observar en la FIG 4.-26 correspondiente a un fragmento de la parte A del segundo tema; tampoco hay anticipaciones ni retrasos del bajo. Lo que resalta de esta segunda parte es que es la misma la melodía de la segunda parte del San Juanito de *Motivos Incaicos* (caso 1).

**Motivos Incaicos (San Juanito) [Ónix 543]**

**Cóndor Pasa (segundo Tema) [195]**

FIG 4-26a-4-26b: Melodías de la segunda parte repetidas en los 2 rollos. (a) Melodía de *Motivos Incaicos* sobre ritmo de San Juanito. (b) Melodía del *Cóndor Pasa*, sobre ritmo de huayno.

En resumen, el rollo *Cóndor Pasa* es un huayno originario del Perú que formaba parte de una Zarzuela criolla con el mismo nombre y es una de las obras más difundidas de la zona andina. Técnicamente es un rollo metronómico sin alteraciones métricas ni uso de recursos de desplazamiento de notas, para simulación de interpretación humana. Musicalmente, es un huayno de 2/4 con dos partes o temas cada uno con su propia forma. La segunda parte del rollo coincide con la parte segunda que el rollo Onix *Motivos Incaicos*, con variación en el acompañamiento.

#### 4.2.4 *Mi dolor y Sentirse solo*

En este punto hemos decidido presentar estas dos obras de dos rollos provenientes de dos editoriales distintas (Onix, Ecuador y Universal, EE. UU.) que presentan características semejantes. Ambos rollos son metronómicos y, a diferencia de los rollos presentados anteriormente, no presentan variaciones en las perforaciones o en los arreglos (alteración rítmica o de compás) con el objetivo de simular una interpretación humana.

##### a. Yaraví: *Mi dolor*<sup>33</sup>

**FICHA** *Mi dolor* - Yaraví ecuatoriano

**Autor:** N.N.

**Editorial:** Universal

**Número de catálogo editorial:** S 2741

**Genero:** Yaraví ecuatoriano



FIG 4-27: Etiqueta rollo *Mi dolor*, Yarabí ecuatoriano, Universal s 2741.

---

<sup>33</sup> Audio del rollo de *Mi dolor*, extraídos del archivo MIDI del proceso de digitalización con sistema Pianola Digitizer. Para escuchar ir al siguiente vínculo: <https://soundcloud.com/diegomusicaysonido/mi-dolor?in=diegomusicaysonido/sets/pianola-dr-export-midi-files>

No se ha podido identificar al autor de la obra y no se tiene presencia del uso de este yaraví en algún otro formato. *Mi dolor* es un tradicional yaraví en la tonalidad de Re menor, en un compás de 3/4 con la siguiente fórmula rítmica:



- Forma: Binaria A – B
- Género: Yaraví
- Tonalidad: Dm
- Tempo: Moderato

Acompañamiento:

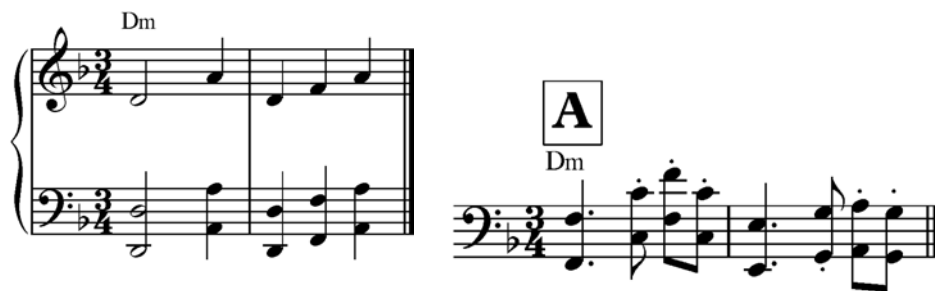


FIG 4-28a-4-28b: (a) Acompañamiento de la introducción. (b) Acompañamiento de la melodía del resto de las partes.

Este rollo es editado por la empresa Universal de los EE. UU. Como hemos visto, esta empresa ha editado algunas obras de compositores ecuatorianos. Entre las



características del rollo están que es un rollo metronómico y cada nota coincide imagen y tempo. Este es un ejemplo de un rollo que no incluye ningún arreglo de interpretación en un rollo metronómico y parece ser un traspaso literal de la partitura al papel perforado.

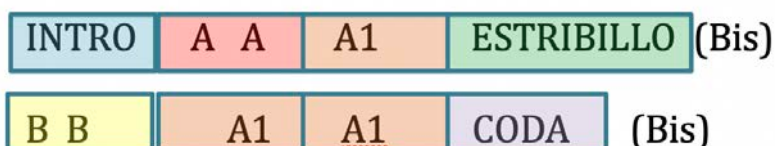


FIG 4-29: Forma de la primera y única parte presentada en el rollo del yaraví *Mi dolor*.

Como se ha mencionado anteriormente la forma del yaraví tiene de dos secciones o dos partes: una primera parte en ritmo de yaraví en 6/8 o 3/4 (ver diferencia de compás en caso 1) y una segunda que varía de ritmo, transformándose en otro género como el albazo o la tonada. En el de esta obra, no se incluye una segunda parte y únicamente se presenta la primera en ritmo de yaraví.

Por otro lado, en este rollo se presenta el tempo lento que es característico del yaraví, a diferencia de El alma en los labios de la editorial Perforación Nacional (Caso 2 b) en donde la etiqueta decía Yaraví, pero el tempo y la división rítmica era mucho mayor que la que presentamos en este rollo. Podríamos decir que en este rollo está el prototipo de Yaraví difundido comercialmente. Sin embargo, como se mencionó anteriormente no tiene la segunda parte del yaraví donde se hace la variación de estilo, pudiendo ser esta supresión una edición editorial.

**b. Pasillo: *Sentirse solo***<sup>34</sup>

Finalmente, el caso del pasillo *Sentirse solo* es un pasillo tradicional ecuatoriano que no tiene características particulares de forma o de género. Lo que queremos resaltar es el uso de un nuevo recurso en un rollo metronómico para simular la interpretación humana y es el caso de la supresión del acompañamiento para alargar y focalizar la escucha en las notas del final de la frase melódica, esto lo presentamos a continuación, pero primero es necesario presentar la ficha del rollo:

**FICHA** *Sentirse solo*

**Autor:** Cristóbal Ojeda D.

**Editorial:** ONIX

**Número de catálogo editorial:** 967

**Género:** Pasillo



FIG 4-30: Etiqueta rollo *Sentirse solo*, Pasillo, Onix N°967.

---

<sup>34</sup> Audio del rollo de *Sentirse solo*, extraídos del archivo MIDI del proceso de digitalización con sistema Pianola Digitizer. Para escuchar ir al siguiente vínculo:  
<https://soundcloud.com/diegomusicaysonido/sentirse-solo?in=diegomusicaysonido/sets/pianola-dr-export-midi-files>

Cristóbal Ojeda nace en Quito en 1906 y muere en 1932. Estudia en el conservatorio Nacional de Música bajo la guía de Sixto María Durán. Como compositor de música popular, buena parte de su obra fue grabada bajo el sello Columbia por mediación de JDFG (Guerrero, 2004: 1011). Sin embargo, de su música en rollos de pianola se menciona muy poco.

El pasillo ecuatoriano *Sentirse solo* es un pasillo en compás de 3/4 y tonalidad de F# menor.

- Forma: (Ternaria) A A1-Estribillo-B-Estribillo-C-Estribillo - Final
- Acompañamiento de pasillo *Sentirse solo*:

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the pasillo 'Sentirse solo'. The score is written in 3/4 time and F# minor. The top part of the score shows a single bass clef staff with a melodic line and a key signature of F#m. Below this, a large black rectangular area contains a metronomic alignment diagram, which is a grid of horizontal lines representing the timing of notes. Three vertical dashed blue lines are drawn through the diagram, indicating specific metronomic positions. At the bottom, a grand staff (treble and bass clefs) shows the full piano accompaniment, including chords and a triplet of eighth notes. The key signature is F#m, and the time signature is 3/4. The piece concludes with a C#7 chord.

FIG 4-31: Alineación metronómica. Fragmento de la parte A del tema *Sentirse solo*.

Este es un rollo transcrito y está sincronizada y cuantizada la perforación. Es metronómico, pero como en otros casos la transcripción incluye arreglos en la escritura para simular una interpretación humana. Es conocido que la pianola tiene varios recursos de escritura propia para simular la interpretación humana, y que esa era una de sus características principales. En el compás 26 de este rollo (FIG 4-32), y también en sus repeticiones, la melodía alarga una corchea la duración de la nota negra y el acompañamiento se elimina para dar una sensación psicoacústica de interpretación de retardando, para retornar al siguiente compás con el mismo acompañamiento. En otra sección el acorde de G# mayor que está en el segundo tiempo del compa coloreado, no se alarga una corchea y el acompañamiento sigue siendo a corcheas.



FIG 4-32: Compás donde se suprime el acompañamiento y se alarga el acorde del segundo tiempo para ‘humanizar’ la interpretación.

En resumen, los rollos dos rollos presentados aquí son rollos metronómicos que no tienen alteración de tiempo o de compás ni desplazamiento de notas para simular la interpretación humana. Las características de los arreglos incluidos en los rollos dependen de la editorial como es el caso del yaraví *Mi dolor*, donde se suprime una sección característica del estilo, y en el caso del pasillo *Sentirse solo*, se utilizan recursos de escritura musical para pianola en los arreglos que sin alterar su sincronización con el

compás simulen recursos musicales interpretados en vivo. Por otro, a nivel musical el rollo *Mi dolor*, es un yaraví criollo que tiene tempo lento con división rítmica larga, como es característico del yaraví tradicional.

## Conclusiones

Desde el punto de vista contextual, el análisis de las cifras extraídas de las publicaciones de la revista *The Music Trade Review* ponen en evidencia que la Primera Guerra Mundial implicó importantes cambios en la producción y distribución de instrumentos musicales en la región latinoamericana. En efecto, mientras que hasta antes del conflicto bélico, Alemania tenía prácticamente un monopolio en esta rama de comercio en los países de Centroamérica y América del Sur, con la Gran Guerra la presencia alemana decae debido a su esfuerzo bélico que reconfiguró su matriz productiva.

Los EE. UU., como principal productor de pianolas en todo el mundo, aprovecharon las transformaciones que el conflicto bélico produjo en los mercados desplegando estrategias para captar y mantener su presencia y, luego, asentar su hegemonía en el mercado latinoamericano de instrumentos musicales. Argentina, México, Brasil, Chile, Uruguay y Perú fueron los principales países de destino de los instrumentos musicales en proveniencia de los EE. UU. En las dos primeras décadas del siglo XX, Ecuador, un pequeño país con un mercado muy limitado, se alineó con la tendencia general de preferir productos estadounidenses a productos alemanes.

Las cifras recogidas en *The Music Trade Review* revelan algunas discontinuidades e inconsistencias. Las discontinuidades responden probablemente al hecho de que solo se tienen datos de algunos años o de algunos meses por año. Inconsistencias, porque se observan contradicciones en las cifras, de año a año, o dentro de un mismo año. Algo que complica indudablemente la obtención de cifras agregadas sobre los intercambios de instrumentos musicales. Ello no invalida, sin embargo, las tendencias descritas y su relación con los eventos geopolíticos de la época, aunque la fragilidad cuantitativa de los datos existentes nos invita a hablar de tendencias, en ningún caso de constataciones.

Con respecto a la catalogación de rollos de pianola, se constata la necesidad de unificar los modelos de catalogación en pro de asentar un modelo específico para este soporte. Existen varios parámetros relevantes y idiosincráticos del soporte sobre los que no hay aún un consenso, como por ejemplo las tecnologías específicas que inciden en la interpretación y los resultados de reproducción (*metrostyle*, *themodist*, si se trata de rollos

metronómicos o grabaciones, como se deben interpretar detalles como la medición de tiempo, etc.). Aunque no se trate de un objetivo de la presente tesis, resulta pertinente anotar la necesidad de trabajar en esa dirección. También las categorías de autoría necesitan atención, tal como se ha identificado y propuesta en la sección de catalogación presentada en el punto 3.3 de esta tesis, en muchos casos los datos que están en los rollos de pianola no están completos o simplemente no mencionan al compositor. Por otro lado, es necesario tener en cuenta las pautas internacionales que, además de estructurar datos, permitan intercambiarlos. En ese sentido, las estructuras de metadatos existentes y pertinentes no se han aplicado nunca en este campo en el Ecuador, poniendo de relieve que no existen pautas nacionales en el sistema de cultura y patrimonio ecuatoriano para catalogar, almacenar, inventariar, compartir ni tampoco preservar estos materiales. En el caso de la preservación, se debe tomar en cuenta la diferencia entre digitalización como preservación y digitalización para registro, para determinar las necesidades específicas de las instituciones y de los objetivos de este proceso.

Volviendo a la mirada histórica, en el ámbito productivo se evidencia un proceso industrial de funcionamiento con una cadena de producción, importación y exportación, que genera diversos labores y oficios alrededor del producto (instrumentos y rollos de música) como la comercialización, la publicidad y la transporte. Este último, responde a las redes globales de transporte, sobretodo marítimo, para que las pianolas lleguen a los países consumidores, pero internamente, ese modelo de transporte se adapta a las condiciones geográficas de cada país. En el caso ecuatoriano y de otros países andinos, los métodos de transporte se corresponden a los disponibles en la época: tren, animales de carga y transporte fluvial, pero también el servicio de transportación por medio de indígenas que reproducen prácticas racistas, inhumanas y de explotación en matriz colonial. Será interesante adentrarse en futuros trabajos y estudios socioeconómicos sobre la música en el Ecuador, para poder determinar más a fondo el funcionamiento de las diversas empresas musicales.

Para los rollos de pianola, se han identificado dos vías de acceso al mercado ecuatoriano: la importación en su gran mayoría de rollos de marcas norteamericanas y en

menos cantidad europeas; y la producción local. En el siguiente gráfico (FIG 5-1) se sintetiza el encadenamiento<sup>35</sup> de la producción de los rollos de pianola en el Ecuador.

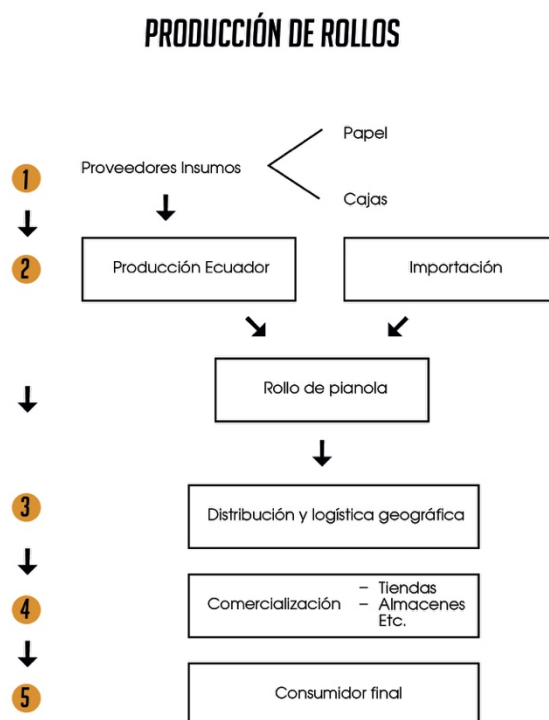


FIG 5-1: Encadenamiento de la producción de los rollos de pianola en el Ecuador. [Elaboración propia]

Con respecto a los datos obtenidos de la catalogación de los 1.382 rollos de pianola ecuatorianos que forman el corpus de esta tesis, se puede evidenciar que el 55% son de origen extranjero, principalmente de origen norteamericano y en menor escala europeo. Por otro lado, se constata que, lógicamente, EE. UU. es el principal exportador de pianolas al Ecuador. Las editoriales españolas representan únicamente el 2% del total de los rollos, pero algunos géneros y repertorios de ese país se ofrecen en algunas editoriales ecuatorianas. A grandes rasgos, los compositores ecuatorianos desarrollan su oficio componiendo estilos predominantes en la época y en los mercados internacionales, como se ve con el repertorio de Carlos Ortiz y de Francisco Paredes Herrera, los compositores como más rollos en el repertorio pianolístico del Ecuador. Por lo tanto, se

<sup>35</sup> En resumen, el encadenamiento de producción es el conjunto de actividades involucradas en el diseño, producción y comercialización de un producto o servicio, como lo propone Mankiw (2012).



constata que los géneros más distribuidos en el Ecuador no corresponden a ritmos tradicionales ecuatorianos, sino que responden al repertorio internacional: ‘música clásica’ europea, que representa el 14,7% del total de los rollos, fox-trot (10,6% del total) y tango (10,5% del total). El pasillo, ritmo ecuatoriano, representa el 8,8% del total. Es de resaltar que, en general, los ritmos de origen extranjeros son los más distribuidos en el Ecuador y, a excepción del pasillo, los ritmos denominados ‘nacionales’ representan un bajo porcentaje del total de los rollos. En la categoría de ‘música clásica’ europea, apreciamos una reproducción del modelo de parámetros mundiales de consumo de este tipo de música: Wagner es el compositor romántico que mayor presencia, seguido de Verdi, Strauss y Puccini. Estos datos obtenidos nos aportan informaciones no solo sobre el consumo, sino también sobre el ámbito social de la pianola como objeto de lujo y de estatus consumido por las clases altas que buscaban reproducir los modelos de consumo de la época y de un canon mundial.

En el caso de la producción local, se han localizado seis marcas diferentes de rollos ecuatorianos, dos de ellas de la ciudad de Guayaquil y los otros cuatro de la ciudad de Quito: Onix/ Feraud Guzmán (Guayaquil), Perforación Nacional / Gouin (Quito), Cilindros Chante Claire/ Gabriel Unda (Quito), Mozart Trade Mark (Guayaquil), Extra Trade Mark (Quito) y R. Lasso (Quito). La cantidad de documentación reunida es poco homogénea: si bien en el caso de ONIX la documentación es abundante como para aportar información relevante, en el resto de las empresas el volumen de información es muy escaso, lo que impide ir más allá de una breve descripción sobre algunos aspectos puntuales. Aún así, se ha considerado pertinente la inclusión de esas informaciones, que pueden resultar un punto de partida para futuras investigaciones.

Los Onix/Feraud Guzmán encabezan el mercado ecuatoriano abarcando el 94,6% de los rollos ecuatorianos encontrados. Los 26 rollos restantes quedan repartidos entre los 19 rollos de Perforación Nacional, los de 4 de Cilindros Chante Claire y tres más de Mozart, Extra y Lasso, con uno cada empresa. Los rollos Onix fueron encontrados en todo el país, mientras que los otros rollos fueron encontrados únicamente en la ciudad de Quito y tienen características industriales de interés como diversas etiquetas y portadas de presentación. Entre los detalles técnicos que se aprecian en estos rollos, cabe destacar que son mayoritariamente metronómicos y sin *themodist* ya que cuando presentan perforaciones laterales, estas son únicamente para el pedal de *sustain*. También es destacable la importancia de la marca Onix, no es solo a nivel nacional, pues se ha

registrado su presencia en varios países del mundo como Argentina, Chile, EE. UU., hallándose sucursales en Colombia y Perú. En este último país, se presenta a Onix como marca peruana. Este es un punto de partida para continuar un análisis sobre estrategias identitarias de repertorio y de géneros para distribución internacional de la empresa musical del Ecuador.

Con respecto a el análisis gráfico del contenido musical extraído de la digitalización que se presenta en el capítulo 4, encontramos un trabajo en las formas o estructuras denominadas tradicionales de los géneros musicales ecuatorianos y que dependían, como se mostró anteriormente, del mercado y de las relaciones comerciales con otros países. En términos de relación entre tecnología y expresión musical, se evidencia la modificación de material sonoro para dar una sensación de interpretación real y, curiosamente, el uso de recursos imposibles de tocar por un pianista. Aunque parezca relativamente contradictorio, en esa paradoja reside una de las características de la pianola: la búsqueda de la musicalidad humana mezclada con la aparición de recursos artificiales e intocables por un pianista real. Los recursos propios de la pianola también presentan diferencias en los arreglos de una misma canción, según la editorial y el *target* de consumo del rollo, como en el caso de la comparativa que presentamos de los rollos de *El alma en los labios*. En este caso de análisis se muestra también una divergencia en el tiempo de interpretación del género musical: el rollo de Perforación Nacional presenta una mayor velocidad en la interpretación de la canción que en la mayoría de las versiones posteriores en otros formatos, algo que nos permite preguntarnos si el tiempo del pasillo a inicios de siglo, responde a la función de ritmo de baile y si la variación y disminución del tempo, hizo del pasillo un estilo más de contemplación y de escucha.

Para finalizar, es necesario remarcar que estamos ante un material relevante que representa el soporte más antiguo de obras y arreglos de la música ecuatoriana de inicios del siglo XX. Un repertorio que no se ha escuchado en este formato y que nos permite conocer arreglos musicales inéditos con intenciones expresivas y estéticas desconocidas hasta el momento. Esto podría representar un punto de partida para interesantes comparativas entre los arreglos sobre determinadas tradiciones musicales que se plantearon inicios de siglo XX y arreglos más actuales, contemporáneos o incluso para plantear una diacronía histórica sobre el arreglo musical en torno a las músicas tradicionales de cada región y sus vínculos con el discurso académico.



## BIBLIOGRAFIA

- Acosta, A. (2001). *Breve historia económica del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Aguilar, U. J. Z. (2014). El cóndor pasa... Apropiaciones y reapropiaciones musicales en globalización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 73–86. Tomado de: <http://www.jstor.org/stable/43855151>
- Almeida, M. R. (1988). Oscilaciones del dólar norteamericano en el mercado nacional durante 78 años. *Revista Ecuatoriana de Histórica Económica* N° 4, 255–256.
- Arosemena, G. (1992). *El comercio exterior del Ecuador*. G. Arosemena.
- Arrighi, G., & Campo, C. P. (1999). *El largo siglo XX*. Ediciones Akal.
- Ayala Mora, E. (2002). *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Nueva Historia del Ecuador (Vol. 9,10)*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Back, D. (2012). *At What Speed Should a Piano Roll be Played?* [En línea]. Disponible en: <https://midimusic.github.io/tech/speed.html> [Fecha de consulta: Nov 2021].
- Béjar, M. D. (2011). *Historia del siglo XX (Europa, América, Asia, África y Oceanía)*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Benjamin, W. [1936]. (2019) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones Godot.
- \_\_\_\_\_ [1940] (2019). Tesis de filosofía de la historia. En *Iluminaciones* (pp. 307–318). Madrid: Taurus.
- Bianchini, C., & Zappalà, P. (2014). ISBD and Mechanical Musical Devices: A Case Study of the Department of Musicology and Cultural Heritage, University of Pavia, Italy. *Cataloging & Classification Quarterly*, 52(8), 940–960. <https://doi.org/10.1080/01639374.2014.921659>
- Bock, M. S. (1992). *Guayaquil: Arquitectura, espacio y sociedad, 1900-1940*. (Institut français d'études andines, Ed.). Institut français d'études andines. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.2005>

- Bowers, D. (1972). *Encyclopedia of automatic musical instruments*. Maryland-USA: Vestal Press Inc.
- Buchner, A. (1978). *Mechanical Music Instruments*. United States of América: Greenwood press, Inc.
- Bulmer-Thomas, V. (2002). Las economías latinoamericanas, 1929-1939. En L. Bethell (Ed.), *Historia de América Latina, América Latina: Economía y Sociedad desde 1930*. Barcelona: Crítica.
- Burgos, E. (2020). *Rollos españoles en tierras americanas. La colección «Casado García-Sampedro»*. Villaviciosa de Odón: Idea Música
- Coba Andrade, C. (2015). *Música etnográfica y popular*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.
- Compañía del Ecuador. (1909). *El Ecuador: guía comercial, agrícola, e industrial de la Republica*. E. Rodenas.
- Compte, F. (2017). Los sistemas de información geográfica como herramientas para la información histórica: Georeferenciación de la cartografía histórica de Guayaquil. *Rep Hip: Universidad Nacional de Rosario*, 1–19.
- Cueva, A. (1988). *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Quito: Planeta.
- Dávila Andrade, C. (1968). La muerte del ídolo oscuro. En *Cabeza de gallo* (pp. 39–51). Cuenca: Cuadernos Ecuatorianos.
- Deler, J. P. (1987). *Ecuador del espacio al Estado nacional*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Durán, S. (1928). La música. En *Directorio General de la República del Ecuador* (pp. 145–157). Quito: Talleres de la Escuela de Artes y Oficios.
- Echeverría, B. (2018). ¿Qué es la modernidad? *¿Qué Es La Modernidad?*, 5–58.  
<https://doi.org/10.2307/j.ctv1xxw14.2>
- García Jiménez, D. (1915). Etiquetatge social a la web 2.0. com a eina per a professionals de la informació. [En línea] . Disponible en:  
<http://multimedia.uoc.edu/blogs/documentacio/2014/09/29/etiquetatge-social-a-la-web-2-0-com-a-eina-per-a-professionals-de-la-informacio/> [Fecha de consulta: agosto 2020].
- Godoy, M. (2017). *El pasillo en América*. Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Gómez, D. (2009). *Hegemonía, Capitalismo y Democracia en el Ecuador: La Guerra de los Cuatro Días*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Greenwood, J. G. (1851). *The pneumatics of Hero of Alexandria*. London: Walton and Maberly.

- Grew, S. (1925). *The player-piano. Music & Letters, Vol 6 (nº 3)* pp. 236-247.
- \_\_\_\_\_ (1926). *Player-piano rolls. The Musical Times, Vol. 7 (no. 3)* pp. 289-290.
- Guerrero, J. A. (1883). *Yaravies quiteños*. Madrid: Imprenta Fortanet.
- Guerrero, P. (1995). *Músicos del Ecuador*. Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- \_\_\_\_\_ (1996). *El pasillo en el Ecuador*. Conmusica.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: Conmusica.
- Hocker, J. (2012): *Encounters with Conlon Nancarrow*. Londres: Lexington Books.
- Holliday, K. (1989). *Reproducing pianos. past and present (studies in the history and interpretation of music)*. New York: Edwin Mellen Press Ltd.
- Key, S. & Rothe, L. (2001). (Eds). *American Mavericks*. San Francisco: California University Press.
- Kobbe, G. (1907). *The pianolist- a Guide for Pianola Players*. New York: Moffat Yard & Company.
- Kučinskas, D. (Ed.) (2021). *Ethnic Piano Rolls in the United States*. London: Cambridge Scholars Publishing.
- Latour, B. (2005). Llamada a revisión de la Modernidad. *Revista de Antropología Iberoamericana, Ed. Electrónica*, 1–21.
- Lawson, R. (1986). Stravinsky and the Pianola. Dins PASLER, J. (Ed.). *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist*. Berkeley: California University Press, pp. 280–302.
- \_\_\_\_\_ (1993). Etude pour Pianola by Igor Stravinsky. *The Pianola Journal*, 5. Londres: Pianola Institute.
- Manguashca, J. (1994). *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*. Corporación Editora Nacional.
- Malgrats, G. J. (1972). *Les automates*. France: ABC Décor.
- Mankiw, G. N. (2012). *Principios de la Economía. Principios de economía*.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva Editorial.
- McElhon, K. (2004). *Mechanical music*. Oxford: Shire Publications Ltd.
- Martins, P. H. (2015). Sistema-mundo, globalizaciones y América Latina. In P. H. Bialakowsky, Alberto Cathalifaud, Marcelo Arnold Martins (Ed.), *El pensamiento*

*latinoamericano: diálogos en ALAS: sociedad y sociología* (pp. 63–85). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo, CLACSO. Tomado de <https://www.teseopress.com/dialogosenalas/>

- Maldonado, L. (2006). *Pueblos y nacionalidades indígenas del Ecuador: de la reivindicación al protagonismo político*. Ibarra: Escuela de Gobierno y Políticas Públicas de los Pueblos y Nacionalidades del Ecuador.
- Mendívil, J. (2010). Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. *A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación En El Espacio Sonoro Iberoamericano*, 35–46.
- Ministerio de Finanzas de Ecuador. (1933). *Registro oficial N°123- 144*. Ministerio de Finanzas.
- Miño Grijalva, M. (2019). Guayaquil: crecimiento de la población y estructura demográfica, 1780-1920. *Boletín de La Academia Nacional de Historia, XCVIII* (201), 13–52.
- Monasterio, A. (2021). *Estudi i catalogació del fons de rotlles per als instruments de reproducció mecànica dels comtes de Bell-lloc*. Trabajo de Final de Grado, Dept. De Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Moreno, S. L. (1996). *La música en el Ecuador* (Segunda ed). Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Retrieved from <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2015). *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas*.
- Ord-Hume, A. (1970). *Player-piano. the history of the mechanical piano and how to repair it*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Musical Box. A History and Collector's Guide*. London: George Allen and Unwin.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Pianola: The history of self-playing piano*. London and Boston: George Allen & Unwin Ltd.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Automatic pianos. A collector's guide to the Pianola, barrel piano, & Aeolian Orchestrelle*. atglen, PA: Schiffer Publishing Ltd.
- Ospina Romero, S. (2019). Ghosts in the machine and other tales around a “marvelous invention”: Player pianos in Latin America in the early twentieth century. *Journal of the American Musicological Society*, 72(1), 1–42. <https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.1.1>
- Páez, A. (2001). *Los orígenes de la Izquierda ecuatoriana*. Quito: Abya Yala.

- Pagnotta, C. (2016). *Situando los márgenes de la nación. Los italianos en Ecuador (Siglos XIX-XX)*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Paredes Roldán, A. (1991). *Francisco Paredes Herrera: su vida y su obra*. Cuenca: Ana Paredes.
- Peters, I. (2009). *Folksonomies: Indexing and Retrieval in Web 2.0*. Berlin: Gruyter.
- Pro Meneses, A. (1997). *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Rodrigue, J. P., Comtois, C., & Slack, B. (2013). *The Geography of Transport Systems*. Routledge.
- Rodríguez Albán, M. C. (2018). *Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca . 1965 ). Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural*. Tomando de: <http://hdl.handle.net/10644/6195>
- Roquer, J. (2011). *Enregistraments sobre rotlle de pianola. recerca sobre el sistema de perforació automàtica emprat a l'editorial victòria, la garriga 1905-1935*. Treball final del Màster en Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga. Director: Jaume Ayats. Universitat Autònoma de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2015). Del Player Piano al Guitar Hero. In *Música y Cultura Audiovisual: Horizontes* (pp. 77–92). Editum.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Els Sons Ocults Del Paper Perforat*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Salgado, L. H. (1952). *Música vernácula ecuatoriana: microestudio*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Silva, J. (2019). Portugal, Mechanised Entertainment, and the Second Industrial Revolution. M. Sala (Ed.), *Music and the Second Industrial Revolution*, 57–80. Brepols Publishers.
- \_\_\_\_\_ (2021). Mechanical instruments and everyday life: the player piano in Portugal. *Popular Music*, Vol. 40/1. Cambridge Scholar Press, pp. 58-74.
- Thorp, R. (2002). América Latina y la economía internacional desde la primera guerra mundial hasta la depresión mundial. En Leslie Bethell (Ed.), *Historia de América Latina, América Latina: Economía y Sociedad, c.1870-1930 (Vol.7)* (pp. 50–72). Barcelona: Crítica.
- Vander Wall, T. (2005). Explaining and Showing Broad and Narrow Folksonomies. [En línea]. Disponible a: <http://www.vanderwal.net/random/entrysel.php?blog=1635> [Fecha de consulta: junio 2019]
- Velasquez, J. F. (2018). *(Re)sounding cities: urban modernization, listening, and sounding cultures in Colombia, 1886–1930*. University of Pittsburgh.



Wodehouse, A. (1999). Tracing Gershwin's Piano Rolls. In W. Schneider (Ed.), *The Gershwin Style: New Looks at the Music of George Gershwin*. Oxford: Oxford University Press.

Wong, K. (2012). *La Música Nacional: Changing Perceptions of the Ecuadorian National Identity in the Aftermath of the Rural Migration of the 1970s and the International Migration of the Late 1990s*. The University of Texas.

## ANEXO 1 – Catálogo Onix



Número Catálogo Editorial	Nombre de la obra	Género Editorial	Autor	Origen autor	Formato
14	Idolatría	Valse	Molina, Oscar (1876-S.F)	Perú	88 notas
20	Himno Ecuatoriano	Canción Nacional	Neumane, Antonio (1818-1871)	Francia	88 notas
31	SUEÑOS DEL CHAMPAGNE	“Valse “	Wollstedt, Robert	<<sin identificar>>	88 notas
35	YA TE VAS MUJER AMADA	Tango	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
42	Ultimo Recuerdo	Habanera	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
44	SOÑARSE MUERTO	Pasillo Ecuatoriano	Ortíz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
52	Momentos de tristura	Yaravi	Ortíz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
53	MUSICA CONTAGIOSA	Zamacuzca	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
60	Los Tres Gorrones	Jota	Valverde, Joaquin (1846-1910)	España	88 notas
61	Idilio	Valse	Gustavo Rosero L.	<<sin identificar>>	88 notas
73	Guayaquil Heróico	One-Step	Ortíz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
77	Palmetto Hop	One-Step	Don Richardson	<<sin identificar>>	88 notas
80	Porqué lloras corazón / Estrella solitaria	Yaraví / Tondero	Ortíz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
81	ESTRELLA SOLITARIA (TONDERO) PORQUE LLORAS CORAZON (YARAVI)	Yaravi	Ortíz, Carlos Amable	Ecuador	88 notas



85	Tu imagen está en mi corazón	Pasillo	Ortíz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
86	Mi Noche Triste	Tango	Castriota, Samuel (1885-1932)	Argentina	88 notas
87	Orfeo en los infiernos fig 1	Cuadrilla	Offenbach, Jacques (1819-1880)	Alemania	88 notas
87	Orfeo en los infiernos figura 3	Cuadrilla	Offenbach, Jacques (1819-1880)	Alemania	88 notas
87	Orfeo en los infiernos Fig.4	Cuadrilla	Offenbach, Jacques (1819-1880)	Alemania	88 notas
88	Goodbye Girls, I'm Through	Fox Trot	Caryll, Iván (1861-1921)	Belgica	88 notas
92	NOTAS LEJANAS	Pasillo	Delgado, Luis C.	<<sin identificar>>	88 notas
93	Tango fatal	Couplet	Ruiz, A.	<<sin identificar>>	88 notas
94	"Ay que hermosa eres"	Pasillo	Ortíz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
98	Dreaming	Hesitation Waltz	Joyce, Archibal (1873-1963)	Inglaterra	88 notas
99	Rosas de la tarde	Valse Boston	Scolati Almeyda, Félix (1891-1964)	Italia	88 notas
100	Fremito de Amor	Valse	Barbiroli, Alfredo (?-1931)	<<sin identificar>>	88 notas
101	MISS MAUD	One-step/Two-Step	Fried Michael	<<sin identificar>>	88 notas
104	A Paris!	Paso Doble	Feraud Guzman, J. D. (1892-1978)	Ecuador	88 notas
105	Alma y Vida	"Couplet / Habanera"	Zamacois, Joaquín (1894-1976)	Chile	88 notas
106	Maldito Tango! ...	Couplet	Pérez Freire, O. (1877-1930)	Chile	88 notas
106	Maldito Tango!	Couplet	Pérez Freire, O. (1877-1930)	Chile	88 notas
107	MI LUIS	Couplet One Step	Ruiz, A.	<<sin identificar>>	88 notas
111	Give me a kiss and I'll tell you..	Fox Trot	Soler, Andrés	<<sin identificar>>	88 notas
112	GINA	One-Step	Soler, Andrés	<<sin identificar>>	88 notas



114	La hora del té	Tango-Couplet	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
115	Flores negras	Pasillo	Doble autoría	<<sin identificar>>	88 notas
122	“1. AMOR DE MUÑECOS 2. OLVIDAME “	Couplet	“1. Martínez Abades, Juan (1862-1920) 2. Sanna, Francisco “	España	88 notas
123	Oh! Johnny` Oh! (Johnny` Oh!)	One-step	Holzmann, Abe (1874-1939)	USA	88 notas
133	“1. Agua que no has de beber 2. Mala entraña (Serranillo)”	Couplet	Martínez Abades, Juan (1862-1920)	España	88 notas
134	El Aristocrata	Fox Trot	Ayllon, R. H.	<<sin identificar>>	88 notas
139	El Soldadito	Couplet One Step	Christié	<<sin identificar>>	88 notas
140	“1. LAS ILUSIONES 2. No quiero adorarte “	Habanera	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
142	Un Triste Despertar	Pasillo	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
143	“1. OLVIDAME 2. NO TE APARTES”	Pasillo	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
148	GALLITO	Paso Doble Taurino	Lope, Santiago (1871-1906)	España	88 notas
151	Maldición.....!	Vals-canción	Lopez, M.	<<sin identificar>>	88 notas
154	Hindustan	Fox Trot	Weeks, Harold (1893-1967)	USA	88 notas
154	HINDUSTAN	Fox Trot	“Wallace, William (1812-1865) & Weeks, Harold (1893-1967)”	Irlanda / USA	88 notas
159	Capullo de Rosa	Couplet	González, J.	<<sin identificar>>	88 notas
159	“1. EL RELICARIO (Seguidillas) 2. EL RELICARIO”	Tango	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
160	Tomy Wine	Jazz Tango	Wine, Tomy	<<sin identificar>>	88 notas
162	Ojos negros	Tango	Greco, Vicente (1888-1924)	Argentina	88 notas
163	Caixa da Guitarra	Fado	Palán, P.	<<sin identificar>>	88 notas



164	Alma en los labios	Pasillo	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
167	Sentirse (solo)	Paso Doble	Ojeda D. , Cristobal (1906-1932)	Ecuador	88 notas
168	TODO AUTENTICO	Fado Couplet	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña-Argentina	88 notas
169	La Duquesa del Bal Tabarin	Valse	Lombardo, Carlo (1869-1959)	Italia	88 notas
171	POESIA	Valse	Duncker Lavalle, Luis (1874-1922)	Perú	88 notas
172	SMILES (Sonrisas)		Roberts, Lee S (1884-1949)	USA	88 notas
175	ARTE Y ALMA BELMONTE	Paso Doble Taurino	Freire, Osmán (1878-1930)	Chile	88 notas
176	Cuando las Hojas Caen	Valse	Ormeño, Filomeno (1899-1975)	Perú	88 notas
181	GIGOLETTES (Danza de las Libelulas)	Shimmy Fox Trot	Lehar, Franz (1870-1948)	Hungria	88 notas
183	Lágrimas de Artista	Valse	P. E. Y.	<<sin identificar>>	88 notas
184	"1. "ORO Y GRANA" 2. "MUJER-MUJER"	"1. Paso Doble-One Step 2. Couplet"	1. Andrés, Soler.	<<sin identificar>>	88 notas
186	Negrita Chabelona	Tango	"Barcelata, Lorenzo (1889-1943)"	México	88 notas
188	"INCA"	Jazz fox trot	Soler. Andrés	<<sin identificar>>	88 notas
192	Stambul	Fox Trot Oriental	"Oteo, A. E."	<<sin identificar>>	88 notas
193	El Alcatraz	One-step/Two-Step	Pulgar.	<<sin identificar>>	88 notas
195	El condor pasa	Huayno	Robles, Daniel Alomía (1871-1942)	Perú	88 notas
196	"1. Una más.....! 2. MI LONGUITA"	Tango	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña-Argentina	88 notas
197	"1. CARNE DE CABARET 2. JUEVES"	Tango	"1. Lambertucci, Pacífico (1891-1976) 2. Toranzo, Udelino (S.F-1947)"	Argentina / <<sin identificar>>	88 notas



198	SANDUNGA	Couplet Mexicano - Valse	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
201	MON HOMME (My man)	Fox Trot	Yvain, Maurice (1891-1965)	Francia	88 notas
203	Gotas de Ajenjo	Pasillo	Arizaga Toral, Carlos	Ecuador	88 notas
204	“LA MUJER DEL TORERO “	Couplet One Step	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
205	El taita del arrabal	Tango	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
208	SALOME	Fox Trot Oriental	Stolz, Robert (1880-1975)	Austria	88 notas
209	Dempsey for ever	Shimmy Fox Trot	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
214	ROSA DE FUEGO	Tango	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña- Argentina	88 notas
216	ÑUCA HUAMBRA	San Juanito	Reyes, M.	<<sin identificar>>	88 notas
219	LA MADRE DEL CORDERO	Jota	Jiménez, Gerónimo (1852-1923)	España	88 notas
221	Muertos que viven	Marcha two- Step	Luces C. , Juan Bautista (1876- 1943)	Ecuador	88 notas
223	“1. La COPA del OLVIDO 2. Flor de Lis”	Tangos	“1. Delfino, Enrique (1895- 1967) 2. Padilla, José (1889-1960)”	Argentina/ España	88 notas
224	Opio y Ajenjo	Pasillo	Valencia, Victor Manuel (1894- 1966)	Ecuador	88 notas
225	Fox Trot del Burro	Fox Trot del Burro	Ranzato, Virgilio (1882-1937)	Italia	88 notas
229	Zorro gris	Tango	Tuegols, Rafael (1889-1960)	Argentina	88 notas
231	Atahualpa	Fox Trot	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
231	Atahualpa	Fox Trot	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
233	The violet song	Shimmy Fox Trot	Yvain, Maurice (1891-1965)	Francia	88 notas
234	Niña de que te la das	Couplet One Step	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas



236	MAZURKA AZUL 1. Mazurka 2. Serenata	Mazurka	Lehar, Franz (1870-1948)	Hungria	88 notas
237	¡SUFRA!.....	Tango	Canaro, Francisco (1888- 1964)	Uruguay	88 notas
241	NO, NO, JAMAS LOS HOMBRES	One-Step	Yvain, Maurice (1891-1965)	Francia	88 notas
243	ITALIAN NIGHTS	Valse	Dech, Gil (1897- 1974)	Nueva Zelanda	88 notas
244	Colombina	Fox Trot Oriental	A.E- Oteo	Mexico	88 notas
245	Mangía, Mangía, Papurusa	Tango	de Bassi, A. (1887-1956)	Argentina	88 notas
246	BILLETTS DOUX	Fox Trot	Yvain, Maurice (1891-1965)	Francia	88 notas
247	PAJARO HERIDO	Couplet One Step	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
250	LOCA	Tango	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña- Argentina	88 notas
253	ENTRE LAS ASTAS	Pasa Calle	E. J. A.	<<sin identificar>>	88 notas
254	LAS TRES DE LA MAÑANA	Vals Hesitation	Robledo, Julián (1887-1940)	España	88 notas
257	Argentinita	Marinera	Hernández, J. G.	Perú	88 notas
259	Mentiroso mentiroso	"Marinera "	Purizaga, Y. Z.	<<sin identificar>>	88 notas
261	Pobre coranzoncito	Tango Triston	Greco, Vicente (1888-1924)	Argentina	88 notas
265	LA PROVINCIANA	Tango	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña- Argentina	88 notas
266	El tango de la muerte	Tango	Novión, Alberto (1881-1937)	Francia- Argentina	88 notas
267	El huérfano	Tango	Aieta, Anselmo (1896-1964)	Argentina	88 notas
268	La percanta esta triste	Tango	Greco, Vicente (1888-1924)	Argentina	88 notas
269	Alma desgarrada	Valse	A.L. Comba D.	<<sin identificar>>	88 notas
271	Dulce amor	Paso Doble	Arizaga T., Carlos	Ecuador	88 notas
273	CHERIE	Fox Trot	Bibo, Irving (1889-1962)	USA	88 notas
276	¡MADRE!	Tango	Pracánico, Francisco (1898- 1971)	Argentina	88 notas
277	La muchacha del arrabal	Tango	Firpo, Roberto (1884-1969)	Argentina	88 notas





278	ALMA GITANA	Fox Trot	Esparza, Alfonso (1894-1950)	México	88 notas
279	Sedución	Jazz fox trot	Bellini, Giovanni (1433-1516)	Venecia	88 notas
280	CUANDO VOLVERA?	Couplet	Anto, Juan.	<<sin identificar>>	88 notas
281	GIGOLETTES (Danza de las Libelulas)	Shimmy Fox Trot	Lehar, Franz (1870-1948)	Hungria	88 notas
283	Buenos Aires	Tango	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña-Argentina	88 notas
286	CUANDO VOLVERA?	Couplet	Anto, Juan.	<<sin identificar>>	88 notas
290	CRUZ DE GUERRA	Couplet One Step	Costa.	<<sin identificar>>	88 notas
292	CABECITA LOCA	Tango	Delfino, Enrique (1895-1967)	Argentina	88 notas
295	Martinez	Tango	Fortunato, Domingo (1890-1961)	Argentina	88 notas
298	QUE ESPERANZA	Tango	Pizarro, Manuel (1895-1982)	Argentina	88 notas
299	LE PETIT AMANT	One-step	Yvain, Maurice (1891-1965)	Francia	88 notas
301	Anhelos	Pasillo	Tito del Moral	<<sin identificar>>	88 notas
305	LOS 13	Pasillo	Ortiz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
306	LEJOS DE TI	Pasillo	Moreno, S. A.	<<sin identificar>>	88 notas
307	ROSITA	Valse	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
307	Rosita	Valse	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Ecuador	88 notas
309	EL MARINERITO	Couplet One Step	Pérez Freire, O. (1877-1930)	Chile	88 notas
309	El marinerito	Couplet One Step	Pérez Freire, O. (1877-1930)	chile	88 notas
311	Padre nuestro	Tango	Delfino, Enrique (1895-1967)	Argentina	88 notas
315	Nubes de humo Fume compadre	Tango	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña-Argentina	88 notas
321	ARGENTINA	Fox Trot	Kunnehe & Goodman	<<sin identificar>>	88 notas





322	NI MAS MUJERES!...	Marcha Morisca	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
323	CUITAS INDIANAS	Shimmy Fox Trot (Incáico)	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
324	RAZA VENCIDA	Shimmy Fox Trot	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
325	Rinimi, llacta, rinimi	Shimmy Fox Trot	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
326	1. Sollozos 2. Nupcial	Pasillo	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
326	SOLLOZOS	Pasillo	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
333	El pibe	One-step	Hernández, J. G.	<<sin identificar>>	88 notas
335	Esto es amor!	Fox Trot	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
337	VENGA ALEGRIA!	Shimmy Fox Trot	N.N.	<<sin identificar>>	88 notas
338	Susp(iro)	Jazz fox trot	C. A.	<<sin identificar>>	88 notas
339	CURRO EN EL ORO	Paso Doble Taurino	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
341	Melgar	Valse	Ballón Farfán, Benigno (1892-1957)	Perú	88 notas
342	POR MI MORA!	Paso Doble Taurino	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
345	PERDON	Tango	Martínez S., L. (1900-1970)	Barcelona-Argentina	88 notas
349	Pobre china	Tango	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña-Argentina	88 notas
350	I LOVE YOU	Fox Trot	Archer, Harry (1888-1960)	USA	88 notas
351	CAPOTE DE PASEO	Couplet One Step	Monreal, Genaro (1894-1974)	España	88 notas
352	LA CHULA TANGUISTA	Fox Trot	Rica, Juan (1883-1947)	<<sin identificar>>	88 notas



357	ADIOS TRIGUEÑA	Valse	Vigil y Robles, Eduardo (1875-1945)	México	88 notas
358	TAKE, OH TAKE THOSE LIPS AWAY	Fox Trot	Tierney, Harry (1890-1965)	USA	88 notas
359	Ilusion	Tango	Ferrer, Celestino (1885-1958) & Pizarro, Manuel (1895-1982)	Argentina	88 notas
364	ALMA MEXICANA	Valse	N.N.	n.a.	88 notas
365	PORCELAIN MAID	Fox Trot	Berlin, Irving (1888-1989)	Rusia	88 notas
368	Ensueño (pasillo)	Pasillo	Moya, Ramón (1897-1963)	Ecuador	88 notas
372	VIOLETAS	Valse	López del Campillo	<<sin identificar>>	88 notas
379	BAYADERA	Shimmy de los Platillos	Kalman, E (1882-1953)	Hungria	88 notas
381	GARDENIA	Shimmy	Carrera, Armando (1899-1949)	Chile	88 notas
383	EL ZORZAL	One-step	Saco, C. A. (1894-1935)	Perú	88 notas
388	Je vous aime	Shimmy Fox Trot	Mercier, René (S.F-1973)	Francia	88 notas
389	“La corsetera de montmatre “	Fox Trot	Kollo, Walter (1878-1940)	Prusia	88 notas
390	MI AMIGA	One-Step	Lehar, Franz (1870-1948)	Hungria	88 notas
394	A pesar de todo...	Pasillo	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
396	Las Chicas del Concert	One-Step	Kalman, E (1882-1953)	Hungria	88 notas
400	LA CHICAGO	Shimmy Fox Trot	Yvain, Maurice (1891-1965)	Francia	88 notas
410	Presidente Alfaro_a	Valse	Gálvez, Luis M.	Ecuador	88 notas
412	ALMA INCAICA	Valse	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
413	SERENATA GALANTE	Couplet One Step	Retana, Álvaro (1890-1970)	Filipinas	88 notas
414	WAYA WAIS	Shimmy Fox Trot	Kepple, L (1894-1940)	<<sin identificar>>	88 notas



415	La princesa Yankee	Vals de la Opereta	Kalman, E (1882-1953)	Hungría	88 notas
418	FLOR DEL MAL	Shimmy Fox Trot	N.N.	n.a.	88 notas
421	FLOR AMADA	Valse	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
426	Quitus	Yaravie Shimmy	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
427	NO TE OLVIDO	Valse	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
428	¡POBRE PERCANTA!	Tango	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña-Argentina	88 notas
437	MELENITA DE ORO	Tango	Geroni Flores, Carlos Vicente (1895-1953)	Argentina	88 notas
438	MUCHACHITA	Tango	Delfino, Enrique (1895-1967)	Argentina	88 notas
441	ESPAÑA TORERA	Pasa Calle	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña-Argentina	88 notas
444	Amargura	Tango	París, Santiago (1898-1958)	Argentina	88 notas
445	SOMBRAS	Tango	Pracánico, Francisco (1898-1971)	Argentina	88 notas
447	NERON	Fox Trot	Iribarne, E - Valdez M. N.	<<sin identificar>>	88 notas
452	PERFUMES DE ESPAÑA	Pasa Calle	Iñurrieta, J.	<<sin identificar>>	88 notas
459	May time	Fox Trot	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
467	AdoraciOn	Pasillo	Tito del Moral	<<sin identificar>>	88 notas
473	El sol de ayacucho (jazz incásico)	Jazz incásico	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
477	Por un besito de tu boca	Bambuco	Cadavid, Eduardo (1879-1938)	Colombia	88 notas
490	CUANDO EL INDIO LLORA	Jazz Camel	Saco, C. A. (1894-1935)	Perú	88 notas
491	Julian	Tango	Donato, Edgardo (1897-1963)	Argentina	
492	Ra! Ra! Ra! "chin... Pun...Peluca"	Paso Doble	Blanco, G.	<<sin identificar>>	88 notas



499	La Niña de la Bola	Couplet	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
503	La diosa del baile	Jazz fox trot	Calle, J. M.	<<sin identificar>>	88 notas
506	Mi viejo amor	Canción Fox	Esparza, Alfonso (1894-1950)	México	88 notas
512	La Garsonne	Tango	Cipolla, A. A.	Italia-Argentina	88 notas
515	Step along	One-step	Demon, J.	<<sin identificar>>	88 notas
519	OH HAROLD	One-Step	Roberts, Lee S (1884-1949)	USA	88 notas
520	FERIAS DE LAS HERMOSAS (Niñas del Serrucho)	Fox Trot	Téres, Bernardino (1882-1969)	España	88 notas
521	Los ojazos de mi negra	Marinera	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
523	DIEGO MONTES	One-step	Costa, Juan (1882-1942)	España	88 notas
524	VENI PEBETA	Tango	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña-Argentina	88 notas
525	Galleguita	Tango	N.N.	<<sin identificar>>	88 notas
526	“La cruz de margot “	Tango	Roca, Juan.	<<sin identificar>>	88 notas
534	Pasa Calle de los Mantones	Pasa Calle	Valverde, Quinito (1875-1918) & Luna, Pablo (1879-1942)	España / <<sin identificar>>	88 notas
537	La reina de Sabá	Camel Trot	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
538	Coronel Flores Guerra	One-Step	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
542	Cenizas del corazón	Pasillo	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
543	YARAVI	Yaravi	N.N.	<<sin identificar>>	88 notas
552	Su majestad el Fox Trot		Costa, Juan (1882-1942)	España	
554	CAPRICHO	Tango	Sentis, José (1888-1983)	España	88 notas
557	BALLESTEROS	Paso Doble flamenco	Luna, Pablo (1879-1942)	<<sin identificar>>	88 notas



560	LA BELLA DOLORES	Pasa Calle	Sadún, I	<<sin identificar>>	88 notas
561	ORGANITO DE LA TARDE	Tango	Castillo, Cátulo (1906-1975)	Argentina	88 notas
569	TITINA	Jazz One step	Dann derff, Leo	<<sin identificar>>	88 notas
572	FOX DE LOS BESOS	Fox Trot	Donavilla	<<sin identificar>>	88 notas
573	TE QUIERO!	Jota	Serrano, José (1873-1941)	España	88 notas
577	LA CASITA	Canción Mexicana	Llera, Felipe (1873-1939)	México	88 notas
581	La Hija del Carcelero	Pasa Calle	Perez M., Candida (1893-1989)	Cataluña	88 notas
588	CRIOLLITA	Tango Milonga	Sentis, José (1888-1983)	España	88 notas
590	OP! LA! LA!	Shimmy One Step	Bell, Robert	<<sin identificar>>	88 notas
591	EL BESO DEL SOLDADO	Paso Doble	Jovés, Manuel (1886-1927)	Cataluña-Argentina	88 notas
596	Las Faisanes	Camel Trot	Téres, Bernardino (1882-1969)	España	88 notas
600	El 11 (A divertirse)	Tango	Fresedo, Osvaldo (1897-1984)	Argentina	88 notas
605	Sollozos	Tango	Fresedo, Osvaldo (1897-1984)	Argentina	88 notas
606	La Jota del Sacristan	<<sin identificar>>	"N.N. "	<<sin identificar>>	88 notas
613	MARIA	Pasillo	N.N.	<<sin identificar>>	88 notas
616	LA GRAN CORRIDA	Paso Doble flamenco	Domingo, J.Martín (1889-1961)	España	88 notas
620	CUSICUY (Alegría)	One-Step Incásico	Ballón Farfán, Benigno (1892-1957)	Perú	88 notas
622	Quiéreme ñatita	San Juanito	Granja, Quintillano	<<sin identificar>>	88 notas
622	QUIEREME ÑATITA	San Juanito	Granja, Quintillano	<<sin identificar>>	88 notas
623	POBRE ESCLAVA	Oriental Jazz	Shiamtarelli, R.	<<sin identificar>>	88 notas



624	FIESTA INDIANA	Pasillo	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
626	Jealous	Fox Trot	Lutter, Howard (1889-1959)	USA	88 notas
630	LAGRIMAS DE ORO	Pasillo	Jaramillo, M.	<<sin identificar>>	88 notas
632	VALENCIA	Canción Española	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
635	Cuando tú y yo estábamos bailando	Fox Trot	Tennent, H. M. (1879-1941)	Inglaterra	88 notas
638	DE VOUS A MOI	One-Step	Szulc, Joseph (1875-1956)	Polonia	88 notas
639	Milina	One-step	Everiso E. Mendoza B.	<<sin identificar>>	88 notas
640	LEJANIA	Pasillo	Moya, Ramón	“<<sin identificar>>”	88 notas
641	ALMA SOLITARIA	Pasillo	Lasso Meneses, Alejandro (1902-1991)	Ecuador	88 notas
644	Hello Mr. Grey	One-step	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
645	Gotas de Sangre en el Alma	Valse	Ortíz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
646	Kiss-Me	One Step-Fox	Clará, E.	<<sin identificar>>	88 notas
648	“MOSCA”	One-step	Maggini, Ad.	<<sin identificar>>	88 notas
650	Diablo verde	Fox Trot	Seguro, Antonio	España	88 notas
652	PLUS ULTRA	One-Step	Díaz, B.	<<sin identificar>>	88 notas
656	AURE D'AMORE	Valzer	Becucci, Ernesto (1845-1905)	Italia	88 notas
657	España	Vals	Waldteufel, Émile (1837-1915)	Francia	88 notas
659	Callecita de mi barrio	Tango	Alberto Laporte y Otelio Gasparini	Argentina	88 notas
662	Princesita	Canción	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
663	TRAGO AMARGO	Tango	Iriarte, Rafael (1890-1961)	Argentina	88 notas
664	“MIDINETTE”	One-step	Paredes Herrera, Francisco	Cuenca-EC	88 notas



666	Falsa!!	Tango	Torres A., Alejandro.	<<sin identificar>>	88 notas
671	GUITARRA MIA	Paso Doble	Kepple, I (1894- 1940)	<<sin identificar>>	88 notas
673	TERESA MIA	Vals	Obando, Angel M.	<<sin identificar>>	88 notas
674	BESOS Y CLAVELES	Paso Doble	Moya, C. J	<<sin identificar>>	88 notas
675	“OLE LAS MUJERES “	Pasa Calle	Garatón, N.	<<sin identificar>>	88 notas
678	OLE LAS MUJERES! (El Mantón de Manila)	Pasa Calle	Garatón, N.	<<sin identificar>>	88 notas
681	PARA TI	One-Step	Benatzky, Ralph (1884-1957)	República Checa	88 notas
683	Ya parecio Titina!!!	Shimmy	Marino, B.	<<sin identificar>>	88 notas
684	SPHINX (Esfinge)	Fox Trot Oriental	Piramo, Sirio di	<<sin identificar>>	88 notas
685	SI-LA-DO	One-step	Salvani, A.	<<sin identificar>>	88 notas
691	PALABRAS CRUZADAS	Fox Trot	Albors, Carlos A.	<<sin identificar>>	88 notas
692	Fumando espero	Tango	Viladomat, Joan (1885-1940)	España	88 notas
701	El canto de la noche	Shimmy	Di Palma Z., Luis	<<sin identificar>>	88 notas
721	Ojos verdes	Shimmy	Navarro, Luis.	<<sin identificar>>	88 notas
721	OJOS VERDES	Shimmy	Navarro, Luis.	<<sin identificar>>	88 notas
724	ISABEL	Fox Trot	Paredes Herrera, Francisco (1891- 1952)	Cuenca-EC	88 notas
725	MELANCOLIAS	Pasillo	Lasso Meneses, Alejandro (1902- 1991)	Ecuador	88 notas
727	Negra Mala	Tango	González, V.	<<sin identificar>>	88 notas
729	Invierno i Primavera	Pasillo	Vieco, Carlos (1904-1979)	Colombia	88 notas
730	OH, MARGARITA!	One-step	Muray, Paule (1904-1973)	Belgica	88 notas
733	“Gitana de los ojos moros “	Paso Doble	Gratana, S.	<<sin identificar>>	88 notas
734	El país de las campanillas	Shimmy	Lombardo, Carlo (1869-1959)	Italia	88 notas





739	La Bocina	Fox Incaico	Inga Velez, Rudencindo (1901-1984)	Ecuador	88 notas
741	ESCUCHA	Pasillo	Paredes Herrera, Francisco (1891- 1952)	Cuenca-EC	88 notas
743	Luna de miel	Charleston	Böhr, José (1901-1994)	Chile	88 notas
744	Señor Comisario	Tango	Gutiérrez del Barrio, Alejandro (1895- 1964)	España	
745	MILONGUERITA	Tango	Martíni, Luis (1896-1946)	Argentina	88 notas
747	FANTASIOSA	Jota	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
760	Mi caballo jerezano	Paso Doble	Gutiérrez del Barrio, Alejandro (1895- 1964)	España	88 notas
763	Siga el corso!	Tango	Aieta, Anselmo (1896-1964)	Argentina	88 notas
764	Toledo	One-step	Padilla, José (1889-1960)	España	88 notas
769	LA CUMPARSITA	“TANGO “	Matos Rodríguez, G. H. (1897-1948)	Uruguay	88 notas
774	A media luz	Tango	Donato, Edgardo (1897- 1963)	Argentina	88 notas
774	A MEDIA LUZ	Tango	Donato, Edgardo (1897- 1963)	Argentina	88 notas
779	QUE LINDA LA MODA!	One-step	Paredes Herrera, Francisco (1891- 1952)	Cuenca-EC	88 notas
781	Barcelona	One-Step	Evans, T.		88 notas
784	NEGRO	Tango	Mondino, Adolfo (1896- 1963)	Uruguay	88 notas
799	CORAZON GITANO	Paso Doble flamenco	Domingo, J.Martín (1889- 1961)	España	88 notas
800	DE MADRID A MANILA	Paso Doble flamenco	Rogel, Matias	España	88 notas





813	Es porque yo la amo (That's why I love you)	Fox Trot	Donalson, Walter (1893-1947)	USA	88 notas
815	Una reja en traina		Gutiérrez del Barrio, Alejandro (1895-1964)	España	
826	Para siempre adios	Pasillo	N.N.	<<sin identificar>>	88 notas
827	"ALEJANDOSE"	Pasillo	Ojeda D. , Cristobal (1906-1932)	Ecuador	88 notas
828	LATIDOS	Pasillo	Ojeda D. , Cristobal (1906-1932)	Ecuador	88 notas
830	Who?	Fox Trot	Kern, Jérôme (1885-1945)	USA	88 notas
832	De los campos del Azua	Shimmy	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
834	MARINERO	Paso Doble	Ortiz, Carlos Amable (1859-1937)	Ecuador	88 notas
852	Ojos verdes	Pasillo Canción	Canelos, Jose I. (1898-1957)	Ecuador	88 notas
857	MUÑEQUITA DE MI AMOR	Fox Trot	J. Bottero, Atistóbulo	<<sin identificar>>	88 notas
874	Ladrillo	Tango	Filiberto, Juan de Dios (1885-1964)	Argentina	
875	ALELUYA	Fox Trot	Youmans, Vincent (1898-1946)	USA	88 notas
882	OJOS VERDES	Pasillo-Canción	Canelos, Jose I. (1898-1957)	Ecuador	88 notas
901	DIA DE ESPIGA	One-step	Alves Coelho, João Rodrigues (1882-1931)	"Portugal"	88 notas
902	Besame	"One-Step"	Clará, E.	<<sin identificar>>	88 notas
902	BESAME	One-Step	Clará, E.	<<sin identificar>>	88 notas
906	Una gota de llanto por los muertos	Pasillo	Canelos, Jose I. (1898-1957)	Ecuador	88 notas
913	CHE PAPUSA OI...!	Tango	Matos Rodríguez, G. H. (1897-1948)	Uruguay	88 notas



914	BOTIJA LINDA	Tango	Matos Rodríguez, G. H. (1897-1948)	Uruguay	88 notas
916	No salgas de tu barrio	Tango	Delfino, Enrique (1895-1967)	Argentina	
917	Maula	Tango	Mondino, Adolfo (1896-1963)	Uruguay	
920	JAPONESITA	Charleston	Bonavena, Antonio	<<sin identificar>>	88 notas
923	COLIBRI	fox Trot	Moya, C. J	<<sin identificar>>	88 notas
928	LLANTO DE LA INDIA	Fox Incáico	Inga Velez, Rudencindo (1901-1984)	Ecuador	88 notas
936	Un tropezon	Tango	De los Hoyos, Raúl (1898-1989)	Argentina	88 notas
949	Inti Raymi	Fox Incáico	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
956	CHANTECLER	Fox Trot	Zuasti, Guillermo A. (1904-1976)	España	88 notas
957	ADOLORIDO	One-Step	Ponce Reyes, Tomás (1886-1972)	México	88 notas
959	FERIA DE LOS CORAZONES	One-step	Paredes Herrera, Francisco	Cuenca-EC	88 notas
962	Horas de pasion	Pasillo	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
965	HACIA TI	Pasillo	Ojeda D. , Cristobal (1906-1932)	Ecuador	88 notas
973	MANTONES Y CLAVELES	Paso Doble	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
980	Verbena Andaluza	Paso Doble	Congraisn, Julio C.	<<sin identificar>>	88 notas
981	Piedad	Tango	Percuoco, Carlos (1888-1983)	Italia	88 notas
986	POUPEE	One-step	Paredes Herrera, Francisco (1891-1952)	Cuenca-EC	88 notas
990	GATA GOLOSA	Pasillo Colombiano	García, Fulgencio (1880-1945)	Colombia	88 notas



991	EN EL FONDO DE TUS OJOS	Bambuco	Velásco, Jerónimo (1885-1963)	Colombia	88 notas
992	MI CHAVAILILLA	Paso Doble	Congraisn, Julio C.	<<sin identificar>>	88 notas
995	NO LLORES	Canción	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
996	Soñando en sus miradas (pasillo)	Pasillo	Ojeda D. , Cristobal (1906-1932)	Ecuador	88 notas
997	EL JAHUAY (Siega Indiana)	Fox Incaico	Inga Velez, Rudencindo (1901-1984)	Ecuador	88 notas
1003	EL SACRIFICIO DE LAS HIJAS DEL SOL	Danza Indiana	Inga Velez, Rudencindo (1901-1984)	Ecuador	88 notas
1011	MELODIA DE BROADWAY	Fox Trot	"Brown, Ignacio (Nacio) Herb (1896-1964) & Freed, Arthur (1894-1973)"	"México USA"	88 notas
1013	CACHIPAY	Pasillo Colombiano	N.N.	<<sin identificar>>	88 notas
1016	Isabel	Fox Trot	<<sin identificar>>	<<sin identificar>>	88 notas
1036	LIRIO AMARILLO	Valse	Jaramillo Avilés, Isabel (1904-1986)	Ecuador	88 notas
1039	SE QUE ME MATAS	Pasillo	Ibañez Mora, Enrique (1903-1998)	Gyquil-Ecuador	88 notas
1062	AL URUGUAY!	Fox Trot	Jofré, Villajos y Bolaños	<<sin identificar>>	88 notas
1071	ABURRIDO!	Tango	Linyera, Dante A (1903-1938)	Argentina	88 notas
1074	DELIRIOS	Pasillo Ecuatoriano	Paspuel, Antonio.	<<sin identificar>>	88 notas
1084	MANUCHO	Paso Doble	Gutiérrez del Barrio, Alejandro (1895-1964)	España	88 notas
1085	La chica del 17	Paso Doble	Durán Vila, Juan (1888-1954)	España	88 notas
1086	TOMO Y OBLIGO	Tango	Gardel, Carlos (1890-1935)	Francia-Argentina	88 notas
2026	CAIRO	Jazz One-Step / Fox Trot	Soler, Andrés	<<sin identificar>>	88 notas



# ANEXO 2 - Transcripciones completas

## Motivos incáicos (RP-0047)

Yaraví

N. N.  
ONIX Trade Mark Reg./ N° 543  
Tempo en rollo=60 fpm.

♩ ≈ 96

Pianola

5

A

10

15

20

25

30

35

© Diego Rodríguez Estrada, 2021



This page of musical notation consists of eight systems of staves, each containing a treble and a bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). Measure numbers 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The piece features complex textures with multiple voices in both hands, often using chords and arpeggiated figures. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century piano music.

This page of piano sheet music consists of eight systems of staves, numbered 75 to 115. The music is written in a minor key and features complex textures with triplets and various ornaments. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The piece is marked with a tempo of *Andante* and includes various performance instructions such as *rit.*, *tr.*, and *acc.*. The music is characterized by dense chordal textures and intricate melodic lines, particularly in the right hand. The page concludes with a double bar line and a repeat sign.

# El Alma en los labios

Pasillo

Francisco Paredes Herrera  
ONIX/"Feraud Guzmán" 88 NOTAS/ N° 164

♩ ≈ 115

**Piano**

**Pno.**

**Pno.**

**Pno.**

**ESTRIBILLO (#1)**

Chords: Dm, Em7(b5)/G, A7, Dm, A7, Dm, Dm, D7, Gm, F, A7, Dm, Dm



23

A7(b9) Dm A7(b9) Dm A7(b9) Dm

29

A7 Dm

35

Dm D7 Gm F

41

ESTRIBILLO (#2)

A7 Dm Dm A7(b9) Dm A7(b9)

47 **B** 3

Piano accompaniment (Pno.)

Chords: Dm, A7(b9), A7, Dm

53

Piano accompaniment (Pno.)

Chords: C, F, D7, Gm

59

Piano accompaniment (Pno.)

Chords: C, F, E7, A7

65 **ESTRIBILLO (#3)**

Piano accompaniment (Pno.)

Chords: Dm, A7(b9), F, A7, Dm7

"B" (Segunda vez)

Musical score for piano, measures 71-96. The score is written for a grand piano (Pno.) and includes a right-hand melodic line and a left-hand accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (71, 77, 83, 89). The right-hand part features various chords and melodic patterns, including triplets and slurs. The left-hand part provides harmonic support with chords and bass lines. Chord labels are provided below the notes: Dm, A7(b9), Dm, A7(b9), A7, Dm, C, F, D7, Gm, C, F, E7, A7, F, A7, Dm7.

95 **ESTRIBILLO (#4)**

Piano accompaniment for a chorus section. The score is in a grand staff with treble and bass clefs. The first system (measures 95-99) features a melodic line with rests and a bass line with eighth-note patterns. Chords **Dm** and **A7(b9)** are indicated above the staff. The second system (measures 100-104) shows a first and second ending with repeat signs and a double bar line. The bass line includes a **V** marking for a double bar line.



# El Alma en los labios

Yaraví [Albazo]

Francisco Paredes Herrera  
Perforación Nacional/Gouin- N<sup>o</sup> Ilegible

Melodía

Pianola

Dm Em<sup>7(b5)/G</sup> A<sup>7</sup>

~200

Detailed description: This system contains the first five measures of the piece. The Melodía part is written in a treble clef with a 6/8 time signature. It begins with a tempo marking of approximately 200. The Pianola part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature. It features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands. Chord symbols Dm, Em<sup>7(b5)/G</sup>, and A<sup>7</sup> are placed above the first three measures.

6 **A**

**A**

A<sup>7</sup>

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. The Melodía part starts with a first ending bracket labeled 'A' over measures 6-7. The Pianola part continues with accompaniment, featuring a first ending bracket labeled 'A' over measures 6-7 and a chord symbol A<sup>7</sup> above measure 9.

11

Dm

D<sup>7</sup>

Detailed description: This system contains measures 11 through 15. The Melodía part continues with a melodic line. The Pianola part provides accompaniment with a chord symbol Dm above measure 12 and D<sup>7</sup> above measure 14.

2  
17

Gm F A<sup>7</sup>/E Dm

22 **ESTRIBILLO (#1)**

Dm A<sup>7</sup> Dm A<sup>7</sup> Dm A<sup>7</sup>

28 **"A" (segunda vez)**

Dm A<sup>7</sup>

34

Dm Dm D<sup>7</sup> Gm

40 **ESTRIBILLO (#2)**

F A7 Dm A7(b9) Dm

46 **B**

A7(b9) Dm A7(b9) Dm **B**

52 3

C F D7

58 Gm C F E7

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of a guitar line and a piano accompaniment. The score is divided into systems. The first system (measures 40-45) is labeled 'ESTRIBILLO (#2)' and contains chords F, A7, Dm, A7(b9), and Dm. The second system (measures 46-51) contains chords A7(b9), Dm, A7(b9), Dm, and a section marked 'B'. The third system (measures 52-57) contains chords C, F, and D7, with a triplet of eighth notes marked '3'. The fourth system (measures 58-63) contains chords Gm, C, F, and E7. The guitar line features various techniques such as triplets and slurs. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.



4

64

A7 F A7 Dm7

69

ESTRIBILLO (#3)

Dm A7(b9) Dm A7(b9) Dm A7(b9) Dm

"B" (Segunda Vez)

75

A7 Dm C

81

F D7 Gm C F



87

E7 A7

92

ESTRIBILLO (#4)

F A7 Dm7 Dm A7(b9)

97

Dm A7(b9) Dm A7(b9)

1. 2.

# El Cóndor pasa (RP-0045)

Huayno

Daniel Alomía Robles

Arr. De C. Freire

ONIX/"Feraud Guzmán" 88 NOTAS N° 195

Tempo en rollo=70 fpm

♩ ≈ 135

Piano

The first system of music is for Piano. It consists of two staves, treble and bass clef, in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The treble staff features a series of chords and eighth notes, while the bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Pno.

The second system of music is for Piano. It starts at measure 5. The treble staff has a melodic line with eighth notes and some accidentals. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. A tempo change is indicated by a double bar line and a new tempo marking: ♩ ≈ 89. The time signature changes to 2/4.

Pno.

The third system of music is for Piano, starting at measure 9. It features a complex texture with many chords in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. There are triplets in both staves towards the end of the system.

Pno.

The fourth system of music is for Piano, starting at measure 14. It continues the complex texture with many chords and triplets in both staves.

Pno.

The fifth system of music is for Piano, starting at measure 19. It concludes the piece with a final chord in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass, including triplets.

Piano score system 1 (measures 25-30). The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 25 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a steady eighth-note accompaniment. A tempo marking of  $\text{♩} = 135$  is present at the end of the system.

Piano score system 2 (measures 31-37). The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 31 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a steady eighth-note accompaniment. A tempo marking of  $\text{♩} = 135$  is present at the end of the system.

Piano score system 3 (measures 38-41). The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 38 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a steady eighth-note accompaniment.

Piano score system 4 (measures 42-48). The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 42 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a steady eighth-note accompaniment.

Piano score system 5 (measures 49-55). The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 49 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes. A tempo marking of  $\text{♩} = 89$  is present at the beginning of the system.

Piano score system 6 (measures 56-62). The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 56 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a steady eighth-note accompaniment.



63 Cm 3

Piano score for measures 63-70. The system consists of two staves, Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 63 starts with a complex chordal texture in the right hand and a bass line in the left hand. The texture continues through measures 64-69. Measure 70 features a **Cm** chord in the right hand. A fermata is placed over the final chord of measure 70.

70 Cm

Piano score for measures 70-77. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 70 begins with a **D7** chord in the right hand. The texture continues through measures 71-76. Measure 77 features a **Cm** chord in the right hand. A fermata is placed over the final chord of measure 77.

77 D7

Piano score for measures 77-84. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 77 begins with a **D7** chord in the right hand. The texture continues through measures 78-83. Measure 84 features a **Cm** chord in the right hand. A fermata is placed over the final chord of measure 84.

84 Tema #2

Piano score for measures 84-89. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 84 begins with a **Cm** chord in the right hand. The texture continues through measures 85-88. Measure 89 features a **D7** chord in the right hand. A fermata is placed over the final chord of measure 89.

89

Piano score for measures 89-94. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 89 begins with a **D7** chord in the right hand. The texture continues through measures 90-93. Measure 94 features a **Cm** chord in the right hand. A fermata is placed over the final chord of measure 94.

94

Piano score for measures 94-101. The system consists of two staves, Treble and Bass. Measure 94 begins with a **Cm** chord in the right hand. The texture continues through measures 95-100. Measure 101 features a **D7** chord in the right hand. A fermata is placed over the final chord of measure 101.

4

99

Pno.

104

Pno.

109

Pno.

114

Pno.

119

Pno.

124

Pno.



Repetición Tema 2

129 Pno. 5

134 Pno.

139 Pno.

144 Pno.

149 Pno.

154 Pno.

6

Piano score for measures 159-175. The score is written for piano (Pno.) and consists of three systems. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure numbers 159, 164, and 168 are indicated at the start of their respective systems. The music features complex chordal textures and rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords with accidentals. The piece concludes with a double bar line at the end of the third system.

# Mi Dolor (RP-0043)

Yaraví ecuatoriano

N.N  
Universal S 2741  
Tempo en rollo=70 fpm

♩ ≈ 100

**A**

Pianola

*mf*

*p*

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

8

Pno.

Red. Red. Red. Red. Red.

13

Pno.

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

20

Pno.

*mf*

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

26

Pno.

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

The musical score is written for Pianola and Pno. (Piano). It is in 3/4 time and B-flat major. The Pianola part starts with a tempo marking of approximately 100 beats per minute. The score is divided into five systems. The first system (measures 1-7) is marked 'mf' and ends with a section marked 'A' (measures 8-7). The second system (measures 8-12) is marked 'p'. The third system (measures 13-19) is marked 'mf'. The fourth system (measures 20-25) is marked 'mf'. The fifth system (measures 26-32) is marked 'mf'. 'Red.' markings are placed below the notes in the bass clef of each system, indicating a reduction or specific performance instruction. The score concludes with a final chord in measure 32.



33 **B** "A1"

Pno.

*p*

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Pno.

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

"B"

44

Pno.

*mf*

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

"A1" Final

51

Pno.

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

57

Pno.

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

# Sentirse Solo (RP-0044)

Pasillo

Cristóbal Ojeda D.  
ONIX Trade Mark Reg./ N° 967  
Tempo en rollo=60 fpm

The musical score is written for piano and pno. in 3/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as "Tempo en rollo=60 fpm".

**System 1 (Measures 1-4):** Labeled "Piano". Measure 1 has a tempo marking of  $\sim 96$  and a box labeled "A". Chords: F#m (measures 1-2), C#7 (measures 3-4). Techniques: triplets (3) in measures 3 and 4.

**System 2 (Measures 5-8):** Labeled "Pno.". Chords: F#m (measures 5-6), F#m (measures 7-8). Techniques: triplets (3) in measures 6 and 7. A "Red." (Reduction) marking is present above measure 5.

**System 3 (Measures 9-13):** Labeled "Pno.". Measure 9 has a box labeled "A1". Chords: F#m (measures 9-10), F#7 (measures 11-12), Bm (measures 13). Techniques: triplets (3) in measures 10 and 11. A "Red." marking is present above measure 9.

**System 4 (Measures 14-18):** Labeled "Pno.". A box labeled "Estribillo" (Chorus) spans measures 14-18. Chords: A (measures 14-15), C#7 (measures 16-17), F#m (measures 18). Techniques: triplets (3) in measures 15 and 16. "Red." markings are present below measures 14 and 18.

**System 5 (Measures 19-22):** Labeled "Pno.". Chords: F#m (measures 19-20), C#7 (measures 21-22), F#m (measures 23-24). Techniques: triplets (3) in measures 21 and 22.

Arpeggio

23 **B**

Pno. F#7 Bm

27

Pno. G#7 C#

30

Pno. C#7 F#m

35

Pno. A C#7 F#m<sup>3</sup> F#m C#7

**ESTRIBILLO #2**

40

Pno. F#m C#7 F#m D

**C** Arpeggio

Detailed description: This page of a piano score contains measures 23 through 40. It is written for piano (Pno.) and features a complex texture with arpeggiated chords and melodic lines. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 23 is marked with a box containing the letter 'B'. The score includes several arpeggio markings and chord symbols: F#7, Bm, G#7, C#, C#7, F#m, A, F#m<sup>3</sup>, F#m, C#7, and D. A section starting at measure 35 is labeled 'ESTRIBILLO #2'. Measure 40 is marked with a box containing the letter 'C'. The page number '2' is in the top left, and '204' is at the bottom right.



45 Arpeggio 3

Pno.

49

Pno.

54

Pno.

58 ESTRIBILLO #3

Pno.

63

Pno.

Chord markings: A, A7, D, C#7, F#m, A.

Section: ESTRIBILLO #3

Endings: 1., 2.