



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100. FACULTAD DE CIENCIAS
Y ARTES MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL.
UNIVERSIDAD DE CHILE

Consejo Directivo: DOMINGO SANTA CRUZ ALFONSO LETELIER
LEÓN SCHIDLOWSKY

Redactora Jefe: MAGDALENA VICUÑA

AÑO XVI Santiago de Chile, Julio-Diciembre de 1962 N.os 81-82

RESUMEN

EDITORIAL	3
ANDRES SAS: La vida musical en la Catedral de Lima durante la colonia	8
CARLOS VEGA: Un código peruano colonial del siglo xvii	54
LAURO AYESTARAN: Domenico Zipoli y el barroco musical sudamericano	94
VICENTE GESUALDO: La música en la Argentina durante el período colonial	125
LUIS HEITOR CORRERA DE AZEVEDO: Música y cultura en el Brasil en el siglo xviii	135
ROBERT STEVENSON: La música colonial en Colombia	153
ROBERT STEVENSON: Música en Quito	172
JOSE ANTONIO CALCAÑO: Música colonial venezolana	195
PABLO HERNANDEZ BALAGUER: Panorama de la música colonial cubana	201
CRONICA:	
Resumen de actividades del Instituto de Extensión Musical en 1962	209
Conciertos en la Universidad Católica	211
Conciertos realizados en la Biblioteca Nacional en 1962	213
Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura	215
Punta Arenas: Resumen de la actividad musical durante 1962	217
NOTAS DEL EXTRANJERO:	
Venecia y la Música Joven, por Irma Godoy T.	219
El "Centro Latino Americano de Música", de la Universidad de Indiana	222
FE DE ERRATAS	225

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

DOMINGO SANTA CRUZ W.

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

LEON SCHIDLOWSKY

JUNTA DIRECTIVA

Miembros: DOMINGO SANTA CRUZ W., LEÓN SCHIDLOWSKY, Administrador: SERGIO ESCOBAR; Director del Conservatorio Nacional de Música: CARLOS BOTTO; Director del Cuerpo de Ballet: ERNST UTHOFF; Director del Coro de la Univ. de Chile: HUGO VILLARROEL; Director de la Orquesta Sinfónica de Chile: VÍCTOR TEVAH; Representante del Ballet: JOSÉ URIBE; Representante del Coro de la Univ. de Chile: OMAR SAINT ANNE; Representantes de la Orquesta Sinfónica de Chile: DAVID SERENDERO

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
SAN FRANCISCO 454 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

APUNTES SOBRE MUSICA PRECOLOMBINA Y COLONIAL DE IBEROAMERICA

La REVISTA MUSICAL CHILENA, en su afán por dar a conocer diversos aspectos de la musicología universal, ha dedicado este número doble a ciertos enfoques de la vida musical de este continente a través de las investigaciones realizadas por musicólogos americanos. No pretendemos, por cierto, abarcar todo el panorama de la música colonial en nuestros países pero, en este primer esfuerzo, hemos querido esbozar algunos de los aspectos de la historiografía musical de Iberoamérica. En el futuro continuaremos preocupándonos de tan importante aspecto de nuestra cultura musical.

Para comprender mejor la evolución de la vida musical durante la Colonia es necesario, aunque someramente, referirse a la música primitiva entre las poblaciones indígenas al llegar los europeos. Al iniciarse la Conquista, los pueblos indios de este continente se encontraban en muy diversos estados de evolución, desde los más primitivos, basados en la caza, la pesca y la recolección de los productos naturales, hasta formas de concentración estatal, próximas a un nivel de alta organización política y cultural. En otros casos —como en el de los maya— había entrado ya en una fase de disgregación y colapso. Todos los cronistas coinciden en que la música formaba parte de su organización social y ritual.

Nuestros conocimientos de la música indígena se basan en los antiguos Códices, en los datos recogidos por los cronistas de la Conquista y de la primera época Colonial; en los hallazgos arqueológicos de su instrumental y en la investigación de sus supervivencias actuales. Desgraciadamente, ninguna de estas fuentes puede proporcionarnos elementos suficientes para que podamos formarnos una idea precisa y completa de la práctica musical durante la época precolombina.

Las más abundantes referencias a la música se hallan en las descripciones de fiestas rituales, los preparativos bélicos y funerarios, donde se halla íntimamente ligada con la danza y los sacrificios humanos. No obstante, misioneros y cronistas proporcionan datos bastante

específicos con relación a los instrumentos y su efecto muchas veces atemorizador e intolerable para oídos europeos.

Las abundantes alusiones a la música en todas las crónicas —con ocasión de entierros, bodas y guerras, fiestas de sacrificios humanos y procesiones rituales, bailes de adoración y de esparcimiento, etc.— revelan que el canto y los instrumentos, junto con el baile, tenían una función social y mágica meticulosamente definida.

En *The Music of Peru*, Robert Stevenson dice que desde el punto de vista musical y partiendo de la investigación realizada sobre los instrumentos descubiertos del Imperio Inca, los pueblos andinos sobrepasaron a cualquiera otra región del Nuevo Mundo. El instrumental sudamericano refleja una avanzada evolución en comparación con el centro americano, por ejemplo, donde no existe un solo instrumento de cuerdas y sólo un tipo de instrumental, una flauta, capaz de reproducir melodías simples. Todo ellos —sonajas, cascabeles, conchas, silvatos y percutores con troncos perforados y de parche con soporte de “pies”— “pertenecen a una fase muy temprana de evolución”, como dice Curt Sachs en “The History of Musical Instruments”. En la región andina, sin embargo, existen varios tipos de flautas con numerosos agujeros, y sus flautas de Pan con múltiples tubos, es prueba evidente de un caudal melódico más elaborado. Los distintos tipos de instrumentos indígenas se conocen por las miniaturas de varios Códices y por numerosísimos pasajes de las Crónicas.

Nuestros araucanos también eran adictos a la música como lo comprueba Eugenio Pereira Salas en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Según el orden establecido por este musicólogo e historiador, los araucanos tenían dos variantes del tambor: el *kakecultrun*, hecho del tronco de un árbol perforado y el *ralicultrun*, fabricado como una fuente honda de madera, o de la mitad de una calabaza, que se cubría con un cuero. Se tocaba con un palillo forrado en la punta o con un calabacín. Parece que el tambor era el instrumento jefe, entre los aborígenes, pues según Pineda y Bascañán, “el músico que tocaba el tamboril se ponía en medio de la rueda sirviendo de maestro de capilla, a quien seguían los circunstantes en los altibajos de su voz y tonada”.

En el ciclo de la flauta, en Chile, hubo una abundante gama instrumental. La *flauta de Pan*, la siringa agreste, hecha de caña o hueso, semejante a las usadas por los incas, compuesta de cinco agujeros que forman los tonos de “La bemol” —La bemol — Do — Mi bemol — Sol. La repetición de los tonos se explica por la técnica de la construcción.

Se tocaba de arriba abajo. El *lolkin* que, según Isamitt, es uno de los más antiguos, se fabrica actualmente de una rama de arbusto que da el nombre al instrumento, en cuyo extremo se coloca una boquilla compuesta de dos o tres tubitos que al ser introducidos unos en otros, de mayor a menor, hacen disminuir el diámetro de la cavidad del tubo. La *pifulka* se fabricó primitivamente de hueso, de tierra cocida y aun de piedra y ofrece la posibilidad de varios sonidos cromáticos. Frezer, en 1710, dibujó algunos instrumentos que amplían el número de los primitivos, pero no se puede establecer cronológicamente su aparición, estos son: la *Pifulka*, el *Kultrun* y la *Trutruca*. Isamitt, por su parte, señala en la nueva promoción instrumental, el *Külkul*, pito de hueso, que tiene un sonido estridente y sirve para reforzar el ritmo de las danzas.

Con respecto al instrumental Inca, en *The Music of Peru*, de Robert Stevenson vemos que los españoles, al llegar, se encontraron con varios tipos de instrumentos entre los cuales había trompetas de cráneos de ciervos y perros que en la Península, por cierto, no tenían análogo. Otro de los problemas que se le creó al conquistador fue el de las numerosas lenguas que se hablaba en el Imperio, lo que se prestó para crear confusiones con respecto a los distintos nombres para un mismo instrumento. No obstante, los diccionarios de 1608 de Diego González Holguín para el Quechua, y el de 1612 de Juli, en la ribera del lago Titicaca, para el Aymará, de Ludovico Bertonio, han sido los mejores amigos de los organólogos. En ambas lenguas *huancar*=*huancara*, significa tambor; *qquepa*=*qhuepa*, trompeta y *pincullu*=*pincollo*, flauta. Para la *antara*, flauta de hueso, en Quichua, el Aymará tenía dos términos: *sico* para la pequeña y *ayarichi* para la grande. El Aymará también hacía una distinción entre la flauta de hueso (*cchaca pincollo*) y la flauta de caña. La variedad de caña la llamaban *quenaquena* o *quinaquina*, lo que significa llena de hoyos. También le daban el nombre de *tupa pincollo*. Stevenson, en su prolijo estudio del instrumental Inca, menciona, también, el *zacapa*=*saccapa* de Cobo, en su *Historia del Nuevo Mundo* (1653), como Aymará para la sonaya de huesos de maichil y su *churu* como Quechua para conchas de caracol de tierra y conchas marinas y la *chanchara* como Quechua para cascabeles de cobre y plata. Poma de Ayala, quien en *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, dibuja numerosos instrumentos nativos, anota alrededor de diez que todavía se usaban comúnmente en 1615, entre ellos el *pomantinya* (*poma* + *tinya*), un tambor de cuero de puma, el *pipo* hecho de cañas anchas, el *catauri* una sonaja simu-

lando una culebra y la *chiuca* confeccionada con el cráneo de animales pintados de diversos colores. Las flautas —dice Robert Stevenson— fascinaban a los Aymará, pero los tambores enloquecían a los Quechuas.

Para los conquistadores españoles la música indígena era algo bárbaro, no obstante, y en sus cantos y danzas, por lo general, no percibían nada que pudiese asociarse con su idea de la música.

Con respecto a las civilizaciones azteca y maya, Esperanza Pulido en *La Mujer Mexicana en la Música*, dice: "Pese al alto grado alcanzado por las civilizaciones azteca y maya en las artes plásticas, la música hace pensar en ellos como si se tratara de pueblos primitivos... si practicaron aquéllos una cierta armonía elemental, creemos que desconocieron las leyes naturales del sonido; o sólo tuvieron empírica noción de ellas. (El hecho de que las flautas indígenas antiguas puedan producir armónicos con cierta facilidad, no aminora la duda). Para el indígena la música fue únicamente un rito religioso, o un incentivo social. Nunca un arte abstracto".

Fray Bernardino de Sahagún, en la *Historia de las Cosas de la Nueva España*, describe la instrucción musical de los jóvenes indígenas, la que debe haber sido perfecta. Los varones aprendían, aparte de todo lo relacionado con la danza y el canto, el arte de tocar instrumentos musicales: flautas (*tlapitzalli*); trompetas de caracol (*tepuzquiquiztli*); sonajas (*ayacachtli*); raspadores de huesos humanos, o de huesos de animales, o caparazones de tortuga (*omimicahuastli*); una especie de tambor, (*huéhuettl*), y una especie de xilófonos (*teponaztli*).

Aunque los misioneros se maravillaban de la gracia rítmica de las danzas y los cantos, los sones instrumentales les parecían horripilantes a los guerreros de Cortés porque eran los que acompañaban a la extracción de los corazones de sus compañeros capturados en los combates.

Sahagún confiere al Telpuchcalli la enseñanza de la música, pero Fray Diego de Durán, en *Historia de las Indias* y el *Atlas* anexo, lega valiosa información, señalando a las casas anexas a los templos, llamadas Cuicacalli, como residencia de maestros que enseñaban a bailar y cantar. Según el historiador, se trataba de verdaderos conservatorios de música a los que acudían mozos y mozas.

En el capítulo donde menciona los bailes y danzas sociales y civiles, entrevemos una gran variedad de éstos. A los poetas se les encomendaba toda clase de asuntos, para que los compositores y los coreógrafos se pusieran de acuerdo. Así, pues, siempre que las solemnidades

revistiesen gravedad y colaboraran en su celebración los nobles y los señores, produciéndose melodías tranquilas y movimientos reposados. Por el contrario, el entrar en juego la juventud, cambiaba el escenario: escuchábanse entonces cantos de amor y de requiebros y los cuerpos eran puestos a ejercitar su flexibilidad. Si de guerreros se trataba, el frenesí podría llegar a un climax exuberante. Los cronistas también relatan la perfección lograda por las aborígenes dedicadas profesionalmente a la música, las que eran graciosas danzarinas y coristas adiestradas.

Desgraciadamente la investigación de las supervivencias de música indígena se halla aún en sus principios. La dificultad específica reside en que casi no existe lugar en que éstas no se hayan contaminado con prácticas musicales ajenas. Los misioneros que penetraban hasta en los lugares más remotos llevaron el canto cristiano como instrumento de evangelización. Los pueblos de los Andes y aquellos de México aceptaron de inmediato la música de los conquistadores y la polifonía europea fascinó a los indios de habla Quechua desde Quito, la ciudad del extremo norte del imperio indio, hasta Copacabana a orillas del lago Titicaca. El investigador inglés, Rodney Gallop, *The Music of Indian Mexico*, dice, con respecto a México, que en sus largas excursiones a través de las sierras y las innumerables fiestas entre una docena de tribus diferentes que presencié, casi nunca escuché una melodía en cuya estructuración no hubieran intervenido aportaciones europeas.

Los autores de los artículos que incluimos en este número de la REVISTA MUSICAL CHILENA, entre los cuales figuran algunos de los más destacados del continente, al referirse a la música colonial iberoamericana, hacen alusión siempre a la importancia que tuvo la música entre las poblaciones indígenas del continente y a la eminencia lograda por muchos de ellos en la música colonial de los siglos XVI y XVII.

LA VIDA MUSICAL EN LA CATEDRAL DE LIMA DURANTE LA COLONIA

p o r

Andrés Sas

INTRODUCCION

Habiendo proclamado unos héroes criollos, respaldados por determinaciones y bayonetas patriotas, la total y definitiva desunión política entre las provincias hispanoamericanas y su Madre Patria, fue menester, para justificar la gesta y afianzar y regularizar su existencia, adoptasen apresuradamente las recién nacidas repúblicas, una forma y un alma oficiales; quiero decir: fronteras e historia. Creaciones, ambas, de forja difícil y complicada para voluntades e inteligencias meramente humanas.

Los elementos principales e indispensables para solucionar esos intrincados problemas, eran poco o mal conocidos, y los prejuicios, los odios y, no pocas veces, los intereses personales y los ajenos —o “ambos a dos”— vinieron a entorpecer y retardar a menudo el encuentro de los desenlaces oportunos y felices. Hubieron de aguardar esas naciones principiantes más de un siglo antes de admitir conformaciones que, es de esperar ansiosamente, no variaran más a cambio de humana sangre. Pero la historia de esas repúblicas hermanas no ha sido bien definida aún, clara y terminantemente. Hace falta para ello el estudio ecuánime de muchos documentos todavía insondados, que yacen sobre anaqueles conocidos o ignorados, o duermen en cajones impermeables a la luz diaria. Y, desgraciadamente, no siempre favorecen el examen de esas fuentes imprescindibles, ni siquiera divulgan su existencia, quienes, custodios o dueños de ellas, podrían, con mucha honra, colaborar culta y patrióticamente a la creación de aquella alma de su nación: la historia patria!

No obstante esas innegables verdades, y debido a circunstancias imprevistas, derivadas del estudio de la partitura de una antigua zarzuela (*La Púrpura de la Rosa*; libreto de Calderón de la Barca), que me había sido comunicada por el entonces Director de la Biblioteca Nacional de Lima, Dr. Jorge Basadre, tocóme la invidiable suerte de iniciar, por los años de 1942, relaciones prolongadas (mejor diría: trabar amistad) con los archivos de la Catedral y del Arzobispado de Lima.

Fueron mi difunto colega, el compositor Monseñor Pablo Chávez Aguilar, maestro de capilla y luego Chantre, y Monseñor Angel Ruiz

Fernández, secretario —y actualmente Arcediano— del Cabildo eclesiástico, quienes bondadosamente me señalaron el lugar donde yacían aquellos tesoros. Mi resistente paciencia y mi insaciable interés por la musicología, hicieron lo demás.

Unos cuatro años de asidua lectura y de minucioso estudio de aquellos viejos papeles, que parecían disputarse la vida frente a la humedad pulverizante y a la polilla voraz, me permitieron descubrir algo de lo que fue la vida musical de la Catedral de Lima, durante la era colonial.

El hallazgo de tan importantes como insospechados documentos —obras musicales y datos históricos y musicológicos— me dejó entonces asombrado y atónito. La ignorancia de una remota y hermosa realidad, y lo inhabitual en saber, creer o suponer, que durante la era colonial “también” se hacía y ejecutaba música culta, peruana y europea, todo sólo contrarrestado por el feliz encuentro de obras de innegable valor, me hicieron idealizar mis hallazgos. ¡Creía haber descubierto yo también algún Perú! Hoy, he abdicado —felizmente— algo de mi ambiciosa y descontrolada euforia, y, el espíritu crítico mediante leo y escucho aquel acervo musical religioso, escrito en el Perú virreinal, con un criterio más severo y más exigente. Sin embargo, esa prudente actitud, así como un estudio comparativo de aquellas obras religiosas peruanas con otras idénticas, escritas en países hermanos y conocidas actualmente, me permiten opinar que, sin llegar a la maestría europea de la misma era, las obras religiosas nacidas en el Perú durante la época colonial, son las más valiosas, tanto desde el punto de vista artístico como del técnico. Al futuro corresponde hacerme cambiar de parecer.

La fe católica fue, en todas partes del mundo y durante siglos, la protectora espiritual —y muchas veces material y física— del hombre y de la mujer. Fue la iglesia el centro intelectual hacia donde convergían o de donde irradiaban todas las actividades culturales, y fueron las Santas Escrituras la fuente de inspiración de las artes que ella había menester para el ejercicio de su rito y la propagación de su culto. En tales virtudes es natural que la música, la más espiritual de todas las artes, encontrara en la religión la causa de sus primeras expresiones cultas, y le brindase el homenaje de sus voces.

Los primeros moradores de Lima, católicos por tradición o recientemente convertidos, agrupados alrededor de su Catedral, no podían obrar ni pensar públicamente de un modo distinto al de sus progenitores o de sus amos españoles, y, tal cual había sucedido en Europa en circunstancias comparables, nació en la Ciudad de los Reyes una vida

cultural artística, cuyos elementos fundamentales —o por lo menos cuyos substratos— eran suministrados por la religión, y cuyas manifestaciones principales eran destinadas a la exaltación de ella.

Es, pues, obvio que las primeras ejecuciones de música culta, en Lima, se efectuaran en los recintos sagrados y, primeramente, en su Catedral. Este privilegio lo mantuvieron las iglesias coloniales por mucho tiempo, pues fuera de las representaciones teatrales (en el templo, primero; al aire libre, luego; en el Coliseo, en fin), que se satisfacían, durante la primera mitad del virreinato, con una música más o menos popular; y de los salones palaciegos o de las casas de algunos pocos aristócratas y de burgueses adinerados, no había, en Lima, hasta principios del siglo XIX, otros lugares donde pudiesen los aficionados a la "buena música" satisfacer sus deseos filarmónicos, y los compositores de música culta dar a conocer sus obras. Como feliz consecuencia de esta situación, es muy natural hayan procurado los mejores autores (eclesiásticos y laicos), residentes en Lima, obtener el puesto de maestro de capilla de una u otra de las numerosas iglesias o de los conventos de la Capital, ocupación que, además de los medios de subsistencia (o gran parte de estos), les brindaba conjuntos instrumentales y corales para ejecutar sus propias obras, y divulgar asimismo las de los maestros europeos.

Con la paulatina absorción del arte religioso por el arte profano, perdió la música eclesiástica gran parte de sus características y de su dignidad, pero no por eso dejó la iglesia de ser el lugar habitual donde la grey podía escuchar música seria, sino propiamente religiosa. Las capillas de música limeñas siguieron siendo las propagadoras de la música culta en la Capital, y ya no solamente la destinada a los servicios sagrados, con sus melodías operáticas cantando palabras rituales, con sus villancicos de carácter popular y sus arias de bravura sobre un texto que aludía a hechos santos y se desgranaba en versos ramplones; también daban a conocer las dichas capillas, música profana, sonatas y sinfonías, ejecutadas después del *Gloria* o antes del *Sanctus*, arte que la mayoría de los oyentes, pese a la promulgación de Autos prohibitorios suscritos por muchos preladados, preferían a la música siempre calificada de "sagrada", pero que, en verdad, no merecía ya ni la gracia de ser llamada religiosa.

La educación de las masas, que durante cerca de tres centurias había sido, en Lima, una de las actividades correlativas de las capillas de música, fue monopolizada, poco después de nacido el siglo XIX, por las representaciones líricas. La subrogación se efectuó sin violencia, pues

consistió sencillamente, desde el exclusivo punto de vista de la música, en una mudanza de escenarios. Las bien llamadas "funciones religiosas", con su orquesta, sus solistas y sus coros, sus recitativos, sus arias y sus coplas, sus preludios y sus intermedios sinfónicos, fueron desplazados por los espectáculos operáticos. Las representaciones líricas, oficiadas en la Catedral en aras de Dios, de los santos y de las almas, cambiaron de objeto, de tema literario y de local, mas no de naturaleza musical. Las que sí se perdieron durante la mundanza, fueron las sonatas y las sinfonías. No se gastó tiempo en una búsqueda que no interesaba a nadie, pues el Romanticismo, acá como en Europa, no podía avenirse con moldes que limitasen o embarazaran su libre y exaltada expansión. Y a los muy pocos años de proclamada la Independencia del Perú, feneció la otrora ponderada Capilla de Música de su Primada, cuyo renombre había traspasado las fronteras del virreinato y competido, algunas veces victoriosamente, con la de sus más estimadas colegas de España. ¡Sic transit gloria mundi!

Impelidos por las circunstancias, muchos músicos peruanos se expatriaron. Entre los que Chile acogió generosamente, figuraron José Bernardo Alcedo, autor de la primera versión del Himno Nacional peruano, y los hermanos Bartolomé y Francisco Filomeno, quienes desarrollaron en Santiago actividades musicales que fueron apreciadas.

La Catedral de Lima.

El lunes, 18 de enero de 1535, fundó Francisco Pizarro la *Ciudad de los Reyes*, "e por que el prencepio de qual quier pueblo o cibdad a de ser en dios y por dios y en su nombre... conviene principiallo en su yglesia, començó la dicha fundación e traça de la dicha cibdad (y) de la yglesia... después de señalado plano hizo e edificó la dicha yglesia e puso por sus manos la primera piedra e los primeros maderos". Fue estrenada la Iglesia el 11 de marzo de 1540; mas de ella nada queda, sino el relato de las circunstancias que presenciaron su nacimiento.

Debido a los terremotos que de vez en cuando azotan cruelmente estos contornos, fue destruida y reedificada varias veces, parcial o totalmente, la Catedral limeña, ya promovida, desde 1572, al supremo rango de Primada del Perú. Huelga decir que cada nueva consagración de la Catedral daba lugar a festejos solemnes y fastuosos, durante los cuales desempeñaba su capilla de música un papel preponderante, cual consta en los archivos del Cabildo. La última reedificación de nuestra iglesia mayor, posterior al trágico terremoto del 28 de octubre de 1746, que

destruyó casi totalmente Lima y Callao, fue consagrada solamente el día de Corpus Christi (29 de mayo) de 1755, y sus dos torres fueron reconstruidas, respectivamente, en 1794 y 1797. Desde entonces no volvió a sufrir la Metropolitana cambios de importancia, y su aspecto exterior es, actualmente, el que más o menos ofrecía a la vista en los albores del siglo XIX.

Los arzobispos, el Cabildo metropolitano y la música.

Muchos fueron los prelados que, directa o indirectamente, influyeron en los asuntos musicales (religiosos y profanos) que interesaban a la Capital y aun al virreinato. Si bien evitaron, en su mayoría, intervenir personalmente en los pormenores de la organización de los coros de música de las iglesias, los hubo, por otra parte, quienes tomaron medidas de carácter general que, por su naturaleza, sujetaban —en varios casos positivamente— las manifestaciones musicales religiosas —y aun profanas— a normas oportunas, donde la moral, el arte, el decoro y la respetabilidad, mucho tenían que ver.

Las primeras intervenciones de los arzobispos en las actividades artísticas —musicales, teatrales y coreográficas— que empezaron a dar vida intelectual a las provincias incásicas recién conquistadas, fueron dadas a conocer por edictos en que se resumía lo acordado en los Concilios que se reunían en la ciudad de los Reyes, bajo la presidencia de su prelado. Lo que resalta en esos edictos es la insistencia con que se prohíbe ciertas actividades musicales y teatrales en los lugares religiosos. Mas, la persistente repetición de las mismas restricciones que, a lo largo de dos siglos, vienen reproduciéndose en los Autos expedidos después de aquellas primeras juntas conciliares y sinodales, harto convencen de la poca o no observancia de las leyes por parte de los criollos —quienquiera sean los codificadores y las épocas en que fueron promulgadas— de remoto e hispánico abolengo.

La Constitución vigésimasexta que promulgó el primer Concilio celebrado en Lima, en 1552, ordena *“que no se hagan en las yglesias representaciones ni velas de noche, etc. Y porque somos ynformados que de las representaciones que se suelen hacer en las Yglesias, como son las de la Pasion y otros autos e remembranzas de la Resurreccion e de la Natividad de Nuestro Señor o otras, se han seguido muchos yncombimientos e muchas veces son nuevos en nuestra Sancta Fee Catholica. . . estatuímos y mandamos que el Dean y Cabildo de esta Sancta Yglesia (y a todas las demás autoridades eclesiásticas del virreinato) no hagan*

ni den lugar a que en sus Yglesias se hagan las dhas. representaciones sin nuestra especial licencia, so pena de veinte Pesos para la fábrica de la tal Yglesia, en la cual pena incurriran los clérigos que lo consintieren y los legos que las representaren y demás de esto sean excomulgados”.

De todo lo cual se colige que el prelado se reservaba el derecho de autorizar las representaciones teatrales, o sea, que no las prohibía efectivamente; que los clérigos y los legos eran a menudo cómplices en la realización de las mismas, y actores en ellas; y que los “*nuevos en nuestra Sancta Fee Catholica*”, o sean, los indios (y más tarde los mestizos, los negros y los mulatos), colaboraban ya —en calidad de cómicos o de músicos— al éxito de los festejos religiosos. Y esto ocurría a una década apenas de edificada la primera Catedral de Lima. En cuanto a la dicha Constitución 26, sería burlada descaradamente durante mucho tiempo.

El 27 de octubre de 1613, un protector activo de la música eclesiástica y legislador de la vida musical de la Primada del Perú, el arzobispo Don *Bartolomé Lobo Guerrero*, estando presente el humanitario y emprendedor virrey Don *Juan de Mendoza y Luna, III Marqués de Montesclaro*¹, promulgó unas Constituciones Sinodales que habían de regir (por lo menos intencionalmente) los destinos de la capilla de música de la Catedral. Pero, a más de lo que se refiere a la música y a los músicos, hay, en ese docto documento, unos sabrosos párrafos dirigidos especialmente a los señores clérigos. Entre unas y otras rigurosas advertencias que a dichos señores se hacía, figuran las siguientes: “*que los clérigos... no toquen de noche instrumentos músicos, ni danzen, ni canten cantares deshonestos*”. (¿Y de día?) Y sigue: el clérigo que “*fuere hallado de noche á qualquier hora, que sea, con algunos instrumentos músicos, ... será preso por diez días, y multado en otros diez pesos, ... demás de ser perdidos los dichos instrumentos para el... Alguacil, y Fiscal; y so la misma pena prohibimos, que ninguno danze, ni cante cantares deshonestos, ni profanos, en bodas, Missas nuevas, ni en otras Fiestas, ni que en ellas tañen viguelas, ó instrumentos, para que canten, ó vaylen otros, ni salgan enmascarados, ó embozados, á pie, ni á caballo con qualquier traxe, que sea... Que en las Iglesias, y lugares sagrados no se hagan Comedias, ni representaciones profanas, ni vayles, ni saraos, ...*, etc. Y no obstante la amenaza de una *excomunión mayor late sentencias*, y de cincuenta pesos de multa (fíjense en el aumento de los castigos) por esos últimos delitos, siguieron los aludidos

¹Y segundo personaje en el orden de *padas limeñas*, habiendo sido el primero los derrotados perseguidores de las *tana* nada menos que el futuro *Santo Toribio*.

señores clérigos —como si nada hubiera pasado— en propagar lo que más tarde iba a constituir el substrátum de nuestro folklore criollo.

No más que las anteriores surtieron esas prohibiciones efectos perdurables, y durante su corto gobierno arzobispal (1674-1676) tuvo fray Juan de Almoguera que mandar se adoptara “el canto llano en los oficios de Semana Santa, vedando el uso de instrumentos de cuerda”, y negaran las autoridades competentes que “en Pascuas y festividades se cantasen romances, villancicos y chanzonetas”, cuyos versículos y cuya música no serían, es de presumir, todo lo ortodoxo que exigían las circunstancias.

Tampoco eran inmunes contra tales abusos las ceremonias que se celebraban en los conventos de monjas, cuyos coros (sobre todo los de Santa Clara y de Nuestra Señora de la Encarnación) fueron tan ponderados por los cronistas que relataron los acontecimientos musicales de la época. Confirma aquello el “Auto para quitar la mussica”, que, el 22 de noviembre de 1689, despachó en los Reyes el austero y Ilmo. arzobispo Don Melchor de Liñana y Cisneros, ordenando que “las Religiosas desta ciudad no canten Villancicos ni en las oras canónicas” (ni en otras circunstancias religiosas) “y en la misa solo (canten) Lo que mandan Las santas seremonias de ella, sin introducir algun otro cantar”. Y sigue quejándose el prelado “en la imperfección y absurdos que cometen” las religiosas en la pronunciación del latín, así como su ignorancia de los textos cantados. Termina el dicho edicto con promesas de castigos que, cuenta tomada de posteriores documentos, no asustaron ni lo más mínimo a esas filarmónicas esposas del Señor, ni a nadie. Parece que la endemoniada gana de cantar y ejecutar música profana hubiese penetrado en todos los recintos religiosos, pues fue menester la intervención de ese celoso prelado para impedir, por medio de un Auto promulgado el 19 de diciembre de 1702, la entrada en los Beateríos de hombres y mujeres que iban allí “a tocar y cantar... con arpas y biguelas y biolones y otros ynstrumentos”.

Numerosas veces dijeron su palabra el arzobispo y el cabildo de la Catedral, respecto a ciertas coreografías populares a las que limeños y limeñas eran tan aficionados, y quisieron esas autoridades eclesiásticas reformar la reprochable moralidad de los disolutos limeños, quienes más dedicaban sus pies a la ejecución de zapateos y contoneos diabólicos, que su alma a ejercicios contemplativos. Y durante la sesión capitular del 14 de agosto de 1722, bien claramente comunicó el Sr. dean, Dr. Manuel Antonio Gómez de Silva (que en años anteriores había

sido chantre de la Catedral), "que se haúa entendido por Ynformes verídicos, que nuebamente se an imbentado, dos Bayles, muy escandalosos, nociuos, y contrarios á las buenas costumbres, nombrados, el Palianiui, y Serini (?), assí por lo que mira a los movimientos como por lo que toca á las coplas con que los acompañan, que le parece es combeniente se Euiten y que para ello se despache Edicto General con censuras, y las demás Penas que pareciesen combenientes; Y dhos ssres. unánimos, y conformes combinieron en que se execute assi". Y sé perinentemente que "assí se executó"... y que no surtió efecto alguno.

El enérgico e Ilmo. Sr. Don *Pedro Antonio de Barroeto y Angel*, que tantas desavenencias tuvo con las autoridades eclesiásticas y temporales piruleras, fue otro de los decididos prelados que quisieron regular el empleo de la música en los templos durante las manifestaciones religiosas oficiales y las particulares. En uno de sus primeros edictos, fechado el 29 de noviembre de 1751 —el mismo año de su instalación en el Palacio Arzobispal de Lima—, ordena: "que ninguna persona de qualquier Estado, Calidad ó condición que sea, ponga en el Oratorio de su casa, ni delante de la Imágen, que se colocasse, ni en los Nacimientos de la Pascua de Navidad, y Reyes, más de quatro velas de cera, ni permitan otro concurso, que el de la Familia, con la qual sin otro congresso se rezará el Rosario, y Devociones, sin Música, vayles, ni otro modo de festejo; ... (bajo pena de excomunió mayor, etc.)... demás de darse, como se dará por perdida toda la Cera, que se hallare, y los instrumentos músicos, y cincuenta pesos de multa, aplicados a Obras pías'.

Ignoro (aunque presumo) cómo fue recibido ese edicto, y observada la cláusula referente a la cera; de lo que sí ha de haberse enterado ya el (para muchos entrometido) Ilmo. Sr. *Barroeto y Angel*, es que sus prohibiciones de 1751, relativas a los "nacimientos", a la música, las danzas, los otros modos de festejos y el "congresso", fueron burladas u olvidadas vergonzosa y cumplidamente, hasta por los años mozos del siglo xx, en que desaparecieron, desgraciadamente (¡y me perdone aquel ilustre prelado!), esas sabrosas y divertidas costumbres.

Mas, no por eso menguó la voluntad del Sr. *Barroeto*, quien, con su deseo justificado de querer reformar la vida musical en los templos y en los conventos, y repitiendo con más detalles lo ya tantas veces ordenado por sus predecesores, publicó su "Edicto de 27 de septiembre de 1754. En que se manda, no se toque, ni canten en las Iglesias minuets, arias, ni demás canciones profanas, ni teatrales, sobre que el Maestro

de Capilla¹ de esta Santa Iglesia tendrá cuidado, de que la Música de los templos sea grave, seria y correspondiente á la Santidad del lugar”.

Hasta las mismísimas monjas perturbaban la quietud espiritual de los señores arzobispos, con una inalterable felicidad y constancia, esto es por más que el Ilmo. Sr. Don *Diego de Parada* ordenara (ver su Auto del 8 de noviembre de 1775; art. 6) “*Que en esos días (que preceden o siguen la elección de la nueva abadesa) no se permitan, músicas, danzas, festines, representaciones cómicas, transformándose en seculares las Religiosas para ejecutarlas. . .*”, y (art. 20) “*Que despues de tocada la campana, no se permita en el resto de la noche, músicas, sociedades, ni otro alboroto*”.

Obligados por la amnesia incorregible de que padecían complacidamente las señoras monjas, tuvieron los Ilmos. Sres. Don *Juan Domingo González de la Reguera* y Don *Bartolomé de las Heras*, que adherirse a los edictos mandados publicar por sus predecesores, volviendo a repetir (1787 y 1808) que “*Las Religiosas no tengan, Dansas, festines*”, etc., ni se cometan “*otras acciones indecentes, como los bayles, matracas*”, etc.

Con eso y con todo, he de poner las cosas en su sitio. No eran las futuras o ya veladas esposas espirituales del Señor menos dignas, en aquellos tiempos bulliciosos y traviosos, que las novicias y religiosas de ahora. Dejemos los “¡O tempora, O mores!” para los cicerones criollos, atrabiliarios y chismosos, mas recordemos, para la inteligencia de lo que nos ocupa, que eran distintivos imprescindibles de una elaborada educación, y modales de familias distinguidas y cultas, el saber “la niña bien” tocar algún instrumento músico, saber cantar “chansonetas” y bailar, y recitar versos o “jugar” comedias. ¿Cómo quedarse sorprendido, pues, si les era muy difícil a las jóvenes enclaustradas despojarse y olvidarse, inmediata y definitivamente, de unas costumbres adquiridas por atavismo, fortalecidas por el ejemplo y la enseñanza, y necesarias por razones sociales?

Tampoco ha de ser pasado por alto un hecho que corroboran los relatos de los cronistas más fidedignos de la era colonial peruana. La Capital era, por aquellas irreinales centurias, un Coliseo “en grande”, donde se representaba todos los géneros dramáticos, cómicos y líricospreciados y solicitados por entonces: desde la tragedia inquisitorial con sus hogueras, hasta la mojiganga con arpa, guitarra y quijada jumentil;

¹Lo era por entonces el compositor y violinista italiano *Roque Ceruti*, divulgador, en el Perú, del arte de los sonatistas italianos, y prolijo autor de obras

religiosas en el más puro estilo profano de la época. El Sr. arzobispo pedía peras al olmo.

desde las comedias de Calderón de la Barca y de Ramón de la Cruz, hasta las elecciones de las abadesas y de los catedráticos de Prima, con chirimías, clarines y atabales; desde los motetes religiosos —cantados magníficamente por las monjas de Santa Ana o de la Encarnación—, hasta la “tirana” canalla, con guitarra y aguardiente; desde el “Nacimiento del Niño”, con villancicos y un “Don Mateo” bailado en su honor, hasta los entierros, con acompañamiento de marchas triunfales y de mélicas melosidades.

Tanto fue así, esto último, que hubo de intervenir en el asunto el Sr. Arzobispo Don *Juan de la Reguera*, quien, para acabar con tan indecente práctica, mandó publicar, en 1795, un edicto prohibiendo “*la Música de teatro quando se conduce el cuerpo á la Iglesia, sino que solo se practique el lúgubre canto llano...*”, y vedando asimismo “*el uso de... Llorones, ó Plañideras, que acompañan al cadaver, como que es ridícula demostracion de lo que no sienten, y se hace un gasto inútil*”.

Intervención importantísima tuvo el Ilmo. Sr. Don *Bartolomé de las Heras*, protector eficaz del entonces maestro de capilla de la Catedral, *Andrés Bolognesi*. Bajo la dirección inmediata de ese eminente y último arzobispo de la época colonial, efectuóse la gran y postrera reforma de esa capilla, de lo que hablaré en otro lugar.

Los chantres.

No obstante las precisiones contenidas en las disposiciones promulgadas por el obispo *Gerónimo de Loayza* al principiar su gobierno espiritual, no tardó mucho, en Lima, como sucedía en Europa, en convertirse la función de chantre en una mera —aunque importante— dignidad eclesiástica, cuyo titular encargaba —a expensas suyas durante algún tiempo— a un sochantre, o al maestro de capilla o al organista, el cuidado de las obligaciones musicales técnicas que le eran nominalmente encomendadas, pero que no estaba en condiciones de satisfacer.

No siempre fue del agrado de los prelados esa delegación que hacían los chantres de sus incumbencias, por lo menos en lo referente al canto sagrado, cual lo manifiesta claramente el futuro *Santo Toribio* en su *Auto de Visita*, promulgado el 15 de abril de 1599, en el cual comunica que “*en quanto al cargo que se hace al Doctor esteuan herández bozmediano, chantre de la dha. sta. yglesia, de no enseñar el canto llano a los clérigos moços de coro, le rremito (dice) assi mismo al pleito que sobre esto pende*”. En este caso particular, no era por incompetencia que don Esteban no cumplía con sus obligaciones, sino

por natural desidia, pues cuando por enfermedad hubo de nombrarle un sucesor, fue voto unánime de los señores del Cabildo tratar de hallar a otro chantre de igual pericia.

Hubo de esperar hasta 1675, y luego hasta 1808, para encontrar chantres que intervinieran decisivamente en la vida musical de la Catedral de Lima; son ellos *Andrés Flor de la Parra* y *José de Silva*.

La capilla de música.

Es obvio que los primeros coros de música vocal e instrumental de la Catedral no podían ser cuantiosos, ni lo permitía ni lo exigía la escasa población de la Capital, hasta los albores del siglo xvii. Los servicios religiosos ordinarios estaban acompañados por un órgano chico, que sostenía la voz del oficiante y de unos pocos cantores, dirigidos por el chantre o el organista. Para las funciones de primera clase y las fiestas solemnes, contratábanse los servicios de algunos trompetas, chirimías y clarineros, militares a menudo, los mismos que, según las necesidades, ejecutaban desde las torres de la iglesia o en el coro de música de la misma. En cuanto a las partes corales, estaban a cargo de algunos cantores, clérigos de estado, aumentados con algunos aficionados ocupados habitualmente en otras labores. Desde principio del siglo xvii, empezó a tomar cuerpo la capilla de música de la Catedral, pues ya disponía de algunos cantores titulares, de algunos seises y, además de dos órganos, de un bajonista y de un cornetista. En 1611, ingresó un sacabuche, que no permaneció mucho tiempo. Todos obtenían un salario anual fijo.

El 2 de noviembre de 1612, promulgó el arzobispo *Bartolomé Lobo Guerrero* las primeras "Constituciones", cuyas generales habían de regir los destinos de la capilla de música, hasta el siglo xix. Habiendo sido aquel documento de suma importancia para el futuro de la vida musical en la Catedral, transcribo a continuación algunos de sus párrafos.

El arzobispo y el cabildo de la Catedral "*Habiendo considerado que la capilla de canto de organo¹ de la dicha sancta Yglesia se ba poblando de musicos y cantores, los mejores deste Reyno, y que con tanta costa de la dha sancta Yglesia les da a todos competentes salarios, conforme a lo que cada uno mereze por su buena voz y destreza. Acordaron de hacer para... que mejor se celebren los officios diuinos, unas ordenanzas o constituciones, para que cada uno, así el mestre de capi-*

¹Canto mesurado, en oposición al canto llano.

lla como los cantores (y los instrumentistas) sepa acudir a lo que esta obligado y se escusen las deiferencias que suele auer entre ellos, por no estar aduertidos de lo que an de hacer, en la forma que sigue:

"1. Primeramente se ordena que el Maestre de Capilla a de ordenar la dicha capilla y el atril de canto de órgano, sin que ninguno de los otros músicos le vaya a la mano, dando el tono a las voces y llevando el compás, como a él le fuere visto ser mejor".

Y sigue la relación de las obligaciones de los cantores: "de echar contrapunto² los que le supieren"; de cantar "el Te Deum Laudamus en canto de organo y el antiphona del Benedictus en contrapunto, y el Benedictus en fauordon³, y al músico⁴ que faltare, se le llevará la pena de un patacon...".

El artículo 7º prescribe que "El Maestro de capilla compondrá cada año de nuevo, como son motetes y algunas cosas peregrinas, que salgan de lo ordinario, y las chançonetas necesarias... y para pasar las chançonetas, llamará a los musicos quinze días antes y los hará juntar al exercicio donde más comodamente se puedan pasar y tener bien sauidos, y si alguno por negligencia no viniere a pasarlas, no teniendo escusa legitima, les penará en un patacon...".

Agrega el artículo 10, que "Tendrá cuydado el dho maestro (de capilla) de hacer exercicio todos los más días que pudiere, dando lición de canto de organo y contrapunto a todos los músicos u a los seyses que lo ovieren menester, el cual los reprehenderá y castigará los descuydos que tubieren, y todos tendran el reconocimiento y reuerencia deuida al dho maestro, obedeciéndole en todo lo tocante y concerniente a la música...". (Qué fácil le fue al Ilmo. señor Bartolomé Lobo Guerrero y a los señores Dean y capitulares ordenar lo que ningún maestro de capilla —ni el enérgico e irascible Andrés Bolognesi— había de lograr, ni bajo pena de un patacón, ni aun de perder el puesto).

En 1624, la capilla de la Catedral de Lima estaba conformada por nueve cantores, seis seises, dos organistas, dos bajonistas, dos cornetistas y un sacabuche, esto es, sin mencionar a los suplementarios que eran contratados, circunstancialmente, para las fiestas principales o cualquier evento religioso de importancia.

Aquel sacabuche, que desapareció de la orquesta metropolitana después de 1626, fue reemplazado definitivamente por el arpa, a partir de 1633. Este instrumento (del que habrá casi siempre dos o tres ejem-

²Contrapunto improvisado sobre o debajo de un "cantus firmus".

⁴Hasta mediados del siglo XVIII, "músico" era sinónimo de "cantor".

³Contrapunto "nota contra nota".

plares en la capilla) seguirá desempeñando un papel aparentemente fundamental en el coro de música, pues figurará en éste hasta bien afianzado el régimen republicano en el Perú. También por aquellos años fueron substituidas las chirimías por las dulzainas, reservándose a las primeras, con los clarines, los atabales y los repiques de campanas, para las ejecuciones festivas, desde las torres de la Catedral.

Un siglo más tarde, bajo la dirección del maestro italiano *Roque Ceruti*, comprendía la capilla de música de la Primada: 2 organistas, 2 arpistas, 2 violinistas, 2 dulzainas, 2 bajones, 13 cantores (a los que habría que agregar algunos "supernumerarios", instrumentistas y cantores que esperaban, haciendo méritos, llenar las posibles vacantes) y 6 seises.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, puede notarse la paulatina transformación que en su arreglo experimenta el conjunto instrumental de la Catedral. Poco a poco, cual era de esperar, fueron desapareciendo los instrumentos antiguos, dulzainas y cornetas, tomando sus lugares los oboes, a los que vendrán a juntarse, desde 1783, las flautas. El violín, que se había introducido tímidamente en la Capilla con el maestro *Ceruti*, ascendía muy lentamente hacia el rango privilegiado que le era destinado. Mas, su triunfo no fue fácil, pues hasta la llegada del cellista *Andrés Bolognesi* (futuro director de la capilla metropolitana), cuya —para entonces— novísima teoría consideraba al "violín concertino" como siendo la persona más importante del conjunto orquestal, seguirá ese instrumento menos cotizado, por el cabildo eclesiástico, que las flautas y los oboes, pues así lo confirman los salarios pagados.

En 1799, dirigidos por *Juan Beltrán*, constaba el coro de música de los inevitables 2 organistas, y de 2 arpistas, 3 violinistas, 1 contrabajo, 2 flautistas, 2 oboístas, 2 bajones, 8 cantores y 4 seises, además de algunos meritorios. Se advertirá que si bien había disminuido el número de cantores, más venía acercándose la conformación instrumental a lo que calificaríamos actualmente de "pequeña orquesta".

Por otra parte, pese a la mejora numérica de que iba beneficiándose la Capilla, justo es decir que las sucesivas mermas que venían sufriendo los salarios de sus miembros, mucha y nefasta influencia tuvieron sobre el comportamiento y el reclutamiento de éstos, y aumentaron las dificultades para atraer a talentos verdaderos en las filas del coro y de la orquesta catedralicias. No obstante la tradicional pero inconcebible —y hasta cierto punto culpable— tolerancia de los prelados y de los cabildos, no pudieron ya el arzobispo Don *Juan Domingo de la Reguera* y las demás autoridades eclesiásticas seguir aguantando los

desaciertos, musicales y otros, que venía cometiendo la mayoría del personal de la Capilla de Música. Con tal motivo, ordenaron al maestro de capilla, *Juan Beltrán*, informar sobre el particular y proponer reformas oportunas. La respuesta fue inmediata, nítida pero contundente; la redacción del escrito es apasionada y hasta agresiva, pero los conceptos son dignos, y las medidas recomendadas innegablemente acertadas, menos una, que era obvio no iban a tomar en cuenta ni el prelado ni los señores capitulares: el prejuicio de raza, prevención que en ninguna época profesaron esas dichas autoridades.

En su informe, firmado el 16 de mayo de 1804, propone *Beltrán* se aumente los salarios, pues "*las asignaciones que tienen las plazas, son tan pequeñas que no pueden bastar, aunque se consideren las mayores, para alimentarse con lo más ordinario*". (Lo que obliga a los músicos a aceptar y buscar "cachuelitos", y les hace descuidar sus obligaciones para con la Catedral). Hablando de los cantores, agrega *Beltrán* que "*la escasez de voces que se siente en esta Ciudad (Lima), es difícil remediarla; por que viendo las familias de mediana decencia, introducidos en el Cuerpo Músico un crecido número de zambos, y negros, que sin reparo admiten (el prelado y el cabildo) en los estrados*" (y cuyo comportamiento en el coro califica *Beltrán* con palabras tajantes e inequívocas) "*quisá las personas más nobles reserven sus niños y los aplican a otros egercicios menos útiles a la religión y al culto*". Propuso, además, don *Juan*, que todas las capillas de la diócesis actuasen bajo las órdenes inmediatas del maestro de capilla de la Catedral; eso lo iba a pedir también *Bolognesi*, pero no lo consiguieron. En fin, fuéle preguntado a *Beltrán* precisiones y sugerencias con respecto a la conformación de la capilla de música y el presupuesto ad hoc. Contestó el maestro que serían necesarios: 6 voces, 4 violines, 2 flautas, 2 oboes, 2 fagotes, 2 cornos, 1 cello, 1 contrabajo y 1 arpa, amén de los 2 inevitables organistas, y apuntó los estipendios. Debe haberse quedado sofocado, por lo muy menos enmudecido el cabildo, y luego el arzobispo, al tomar conocimiento de la planilla de salarios propuestos por su maestro de capilla, para asegurar la eficacia y la permanencia del personal de su conveniencia, pues él que menos vería su sueldo elevado en un 50%; en cuanto al tercer violín, le asignaba *Beltrán* una renta casi cuádruple de la que obtenía antes de la reforma propuesta. ¡Todo quedó en nada!

Más suerte tuvo el maestro *Andrés Bolognesi*, responsable de la última reorganización de la capilla de música de la Catedral, durante el virreinato. El coro de voces, así como la orquesta, fueron aumentados

en número, y así también, en una pequeña proporción, los salarios. En 1815, constaba el coro de 11 voces y 6 seises; la orquesta comprendía a los organistas, 6 violinistas, 1 contrabajo, 1 arpa, 2 flautas, 2 oboes, 1 fagot, 2 cornos y algunos supernumerarios cantores o instrumentistas. Nótese que no incluyó *Bolognesi* al violoncello, siendo él mismo cellista; tampoco pudo conseguir se eliminara al arpa.

Los cantores.

Ya antes de 1569, había adoptado el cabildo de la Catedral de Lima la nueva organización coral innovada y desarrollada a mediados del siglo xvi por la escuela veneciana de música religiosa, bajo la eminentísima dirección del gran compositor flamenco *Adriano Willaert*. Y debió ser motivo de legítimo orgullo para la escasa población limana, el saber que a los poquísimos años de haberse iniciado (hacia 1555), en San Marcos, de Venecia, los servicios divinos con la participación de dos coros, cada uno con su órgano, celebrábanse, con el mismo aparato musical, las funciones religiosas en su todavía poco lujosa Iglesia Metropolitana.

Los primeros coristas, así como los primeros instrumentistas de la capilla de música catedralicia, fueron, en su mayoría, músicos militares o individuos de tropa, a los que venían a juntarse sacerdotes y, de vez en cuando, algunos paisanos aficionados a la música, obteniendo cada uno una retribución monetaria proporcionada a los servicios que prestaba circunstancialmente. Aparece por primera vez el nombre de los coristas de la Catedral —clérigos en su mayoría— y el salario fijo y anual con que se les tenía contratados, recién en planillas correspondientes a los años de 1612. Huelga decir que su número y su paga variaron constantemente, de acuerdo con la situación financiera de la fábrica metropolitana. Epocas brillantes hubieron en que llegaron los cantores a ser doce, y otras en que no quedaron más que seis, hasta no quedar ninguno.

Las voces que más hicieron falta fueron los tenores y, sobre todo, los tiple. Sin embargo, buenas y celebradas gargantas se dejaron escuchar en la capilla de música de la Catedral de Lima, y fue menester, más de una vez, reprender a algunos cantores, no todos seglares ni laicos, quienes, olvidándose de la naturaleza del recinto en que actuaban, dejaban guiar sus excelentes cualidades vocales por intenciones o por un estilo más a propósito en los salones palaciegos o aristocráticos —donde también se lucían— que no en la Casa de Dios. Pero, seamos tolerantes, como lo fueron tantos prelados y tantos cabildos eclesiásticos, pues, pen-

sándolo bien, hemos de admitir que, a partir de fines del siglo xvii, no había ya tanta diferencia de estilo y de concepto entre los villancicos religiosos y las "chansonetas" profanas.

Los Instrumentos y sus ejecutantes.

Apenas construida la primera Catedral limana, tocaron en ella instrumentistas peruanos, muchos de ellos de raza india o mestizos primero, luego negros y mulatos. Hubo familias que, a veces durante varias generaciones dieron al ya organizado coro de música de la Primada, músicos de una misma especialidad: así los cantores *Cervantes del Aguila*; los arpistas indios, *Esparza*; los organistas, *Dávalos* y otros.

Para mayor ilustración y comodidad, me referiré en seguida, y por separado, a cada uno de los instrumentos que se escucharon en la Catedral de Lima, así como a algunos de sus mejores ejecutantes.

El órgano.

Siendo este el instrumento músico religioso por excelencia y quien lo toca en el templo el ejecutante principal del que depende el acompañamiento musical de la liturgia católica, y a cuya intervención se encomiendan los oídos no siempre alertas de los señores oficiantes y de las capellanes, era natural que Su Santidad Paulo iii mencionara expresamente a ese músico indispensable entre el personal de oficiales que habían de servir en la futura Catedral de los Reyes. En la bula que expidió con tal oportunidad, en 1541, fija asimismo el Santo Padre el salario del organista: 16 libras de 485 maravedíes cada una.

Antes de haber sido creado el destino de maestro de capilla de la Iglesia Mayor de Lima, era el organista quien tenía a su cargo la dirección del coro de música de la misma, y siendo sus ocupaciones las más numerosas en la capilla de música, es lógico haya sido aquél el músico siempre mejor retribuido. Si bien era censurable costumbre de parte de los señores del cabildo metropolitano —haciendo a menudo caso omiso de lo insinuado por el maestro de capilla— el no ser lo suficientemente exigente para la admisión de instrumentistas y cantores en la capilla de música, no estilaban tal mansa tolerancia (por razones obvias) cuando se trataba de proveer las plazas de organistas, que, en verdad, fueron siempre ocupadas por ejecutantes capaces, y algunas veces, por virtuosos de renombre. El puesto era conferido siempre por oposición, pero eran muy pocos los que se presentaban, lo que harta confirma cuanto exigente era el jurado, en que figuraban siempre, a más de otros miembros, el

chantre y el maestro de capilla de la Catedral, y no pocas veces, el cabildo en pleno. El concurso menos esperado (y más inoportuno, a mi modo de pensar) para la obtención del cargo de organista mayor, tuvo lugar en la Catedral, el 24 de mayo de 1765, cuando se disputaron la primera plaza *Juan Chrisóstomo Dávalos* y su hijo *Manuel*, quien (no solamente por ser presbítero, supongo) salió vencedor.

Ese talento de los instrumentistas mayores de la capilla catedralicia, peruanos en su mayoría, no debió ser poco, pues mucho fueron alabados en papeles eclesiásticos y en crónicas profanas los *Aguilar* y los *Dávalos*, familias de organistas, así como *José Orejón* y *Aparicio*, excelente compositor, y *Manuel Ericourt*, de ascendencia francesa.

Compañero inseparable del organista en función, era el "fuellero", colaborador menor, pero imprescindible de la capilla de música. Puede decirse que, a partir del siglo xvii, fueron los morenos quienes con exclusividad, gozaron del privilegio (supongo que envidiado) de ser "fuellistas". Y tan reconocida era la importancia de este servicio, que el salario pagado a su encargado jamás sufrió el menor descuento (fue aumentado algunas veces), favor del que no siempre gozaron los maestros y los demás miembros más notables de la capilla. Llegó el fuellero a ganar 80 pesos de a ocho reales, al año. En 1808, ganaba nuestro moreno amigo 6 pesos al mes; ignoro si la República, que tanto anhelaba este colega menor, le habrá sido más favorable.

La chirimía.

Fueron los chirimiistas, trompetas y atabaleros, a más de los pífonos y clarineros, los primeros músicos profesionales en llegar a estos reinos, acompañando a los conquistadores. Con ellos llegaron también la vihuela, la guitarra, el arpa y, luego, el clavecín, que eran los instrumentos "distinguidos". La corneta (la "muda" o el "cornet á bouquin" de los franceses) y el bajón, antepasado del fagot, fueron traídos más tarde.

No tardaron las chirimías en ingresar en la capilla de música de la Catedral de Lima, esto es a los muy primeros años de edificada ésta, permanecieron en ella hasta mediados del siglo xvii, a partir de cuyos años fueron reemplazadas por las dulzainas. Ninguno de los pocos chirimiistas cuyos nombres aparecen en los archivos de la Catedral, está señalado en éstos únicamente en su calidad de tal sino en primer lugar como bajonistas o cornetista. Sin duda eran el bajón y la corneta instrumentos más nobles, pero fuera de esta particularidad, eran muy útiles

las chirimías para "sostener" los coros, y para colaborar en las procesiones, los entierros y otras funciones eclesiásticas fuera del templo, para cuyos eventos solíase contratar especialmente (por cuenta de los organizadores) a cuatro chirimiistas indios de los pueblos de Surco y de la Magdalena, vecinos de Lima, donde, aparece moraban la mayoría de los músicos profesionales, naturales de estas provincias, antes de establecerse en el Cercado.

La dulzaina y el oboe.

Aunque no exenta de defectos, reemplazó ventajosamente la dulzaina a la chirimía a partir de la segunda mitad del siglo xvii, y después de intermitentes apariciones, tomó el oboe, al mediar el siglo xviii, carta de ciudadanía definitiva en la capilla de la Catedral, donde desplazó poco a poco a su predecesora.

Fue siempre la dulzaina el instrumento profano más considerado en la capilla, y el salario señalado para quien la tocaba, el más elevado. Algó heredó de este prestigio el oboe, cosa que no ha de extrañar sucediera en Lima, pues consta que la familia de los oboes fue predilecta de J. S. Bach y de todos los oídos filarmónicos de esa época. Aun el maestro *Juan Beltrán*, de noble conciencia, pero dotado de un espíritu conservador lleno de prejuicios, propuso en el plan de reforma de la capilla, que presentó por los años de 1804, se retribuyera a los oboístas dos veces más que a los flautistas, y tanto como a los violinistas concertinos. Esta igualdad de salario con los oboístas, representaba de todos modos una ventaja para los violinistas, pues hasta el siglo xix, fueron los instrumentos con embocadura siempre mejor remunerados que los de cuerdas, a excepción de las arpas.

La flauta.

Bajo habilísimos dedos empezó a sonar la flauta en la capilla de música de la iglesia mayor de Lima, en 1783, y quien ejecutaba en ella obtuvo de inmediato el salario más elevado que se pagaba entonces a los miembros de la orquesta catedralicia, pues ni el primer violín concertino obtenía tanto como el maestro *Juan Daniel Ericourt*, artista de origen francés, que durante más de treinta años tocó en la Primada del Perú y en lugares profanos de categoría, rodeado del respeto de todos, eclesiásticos, público y colegas. Fue *Ericourt* el profesor de no pocos flautistas, y el que más contribuyó a dirigir la atención de los aficiona-

dos a la música hacia un instrumento que, en su forma moderna, era apenas conocido diez años antes de su lucida entrada en la Catedral, y que tanto debía gustar luego a los limeños, hasta bien entrado el siglo xx. Era don *Juan Daniel*, padre del experto organista limeño *Manuel Ericourt*.

El clarinete.

Es natural que el clarinete, que en Europa ingresó con cierto atraso a la orquesta sinfónica, y cuyo mecanismo es asaz complicado, no haya penetrado sino tardíamente en la capilla de música de la Catedral, donde no tuvo éxito. Por otra parte, es evidente que en un conjunto reducido, pero que cuenta con un órgano (o dos), no era urgente la presencia de ese instrumento.

El primer clarinetista nombrado en la capilla lo fue en 1810, pero en calidad de meritorio solamente, y no permaneció mucho tiempo en ella. *Andrés Bolognesi*, para reforzar su pequeña orquesta, con motivo de la consagración del obispo de Cuenca, el 27 de diciembre de 1816, incluyó entre los músicos suplementarios que había contratado al efecto, a dos clarinetistas. Luego obtuvo una plaza en propiedad un último postulante, que tampoco hizo carrera en la orquesta de la Catedral. El porvenir del clarinete brillaba en otra parte: fueron las bandas militares que acogieron ávidamente a ese "su" violín.

El bajón y el fagot.

Introdujose al bajón en la capilla de música de la Catedral, antes del siglo xvii, pues ya en 1602 aparece como gasto ordinario el pago de 8 pesos de a 8 reales, con que retribuía anualmente (y lo hará durante muchos años) la Cofradía de las Animas del Purgatorio "*al baxon y al corneta que tañeron cuando se hizo la fiesta aniversaria*".

Fue el bajón un instrumento siempre muy cotizado por los cabildos metropolitanos, y esto hasta que feneciera la capilla de música, por los años de 1840, pues a menudo se discutirá en las juntas capitulares la conveniencia de "recibir" o no a tal o cual cantor o instrumentista, más nunca se permitirá que la orquesta carezca de sus dos bajones (a veces tres), que obtendrán siempre los salarios más elevados.

Por otra parte, es curioso observar que fueron los indios y los mestizos quienes más e inmediata afición tuvieron para el bajón o el fagot. Entre esos, hubo una familia de "capitanes de naturales" los *Guarido* y

Córdoba, quienes, a partir de 1638, y durante un siglo, dieron a la capilla su mejores bajonistas.

La corneta.

Con el bajón ingresó la corneta en la capilla de la Catedral, a fines del siglo xvi. Aunque ningún documento lo venga a confirmar, es muy probable que las cornetas que se tocaban en la capilla eran los sopranos de la familia, la corneta "recta" o "blanca" (de marfil), cuya sonoridad suave, muy distinta de la de nuestras cornetas actuales, se acomodaba perfectamente con la del bajón. Ese instrumento gustaba mucho, tanto en Europa como en América, y quien lo ejecutaba era a menudo mejor retribuido que los otros instrumentistas. Prueba de esto último, queda consignado en el contrato que celebró el virrey *García Hurtado de Mendoza* con los músicos de la capilla que trajo consigo al Perú, entre los cuales había un cornetista. *Diego Núñez de Luna*, que había de ingresar luego en la pequeña orquesta de la Catedral, y a quien era asignado el sueldo de 400 ducados al año, que venía a ser exactamente el doble de lo que pagaría ese marqués a cada uno de los demás músicos de su capilla.

Desapareció la corneta de la capilla de la Catedral al fenecer el siglo xvii, y fue reemplazada por el violín desde los comienzos de la centuria siguiente. Curioso cambio en la aficiones auditivas.

El sacabuche.

El nombre de este instrumento, antepasado de nuestro trombón de vara, aparece por primera vez en los archivos de la Catedral en junio de 1576, mes en que el ecónomo de la fábrica pagó 7 pesos y 2 tomines a los tromperos, chirimeros y sacabuches que tocaron las danzas el día de Corpus Christi.

Este instrumento no tuvo buena acogida; desapareció de la capilla por los años de 1630, y fue reemplazado (doy el dato a Ripley) por el arpa. Esta substitución, por estrambótica que nos parezca, era bastante normal en aquella época, pues lo que entonces más importaba en la orquestación, era el registro del instrumento y no su timbre.

El serpentón.

Ateniéndome a los archivos consultados, este horrendo instrumento cuyo "timbre esencialmente bárbaro" era más apropiado para "las cere-

monias del culto sangriento de los Druidas que para los «de la religión católica», cual dice Berlioz, no se habría asomado más que una sola vez en la orquesta de la Catedral, traído por el maestro de capilla *Andrés Bolognesi*, para integrar el gran conjunto sinfónico que ejecutó el día (27-12-1816) de la consagración del obispo de Cuenca, monseñor Ignacio Cortázar. Pero si el serpentón era por entonces muy empleado en las orquestas eclesiásticas de cierta importancia, donde convenía muy particularmente —siempre según Berlioz— para doblar el terrible canto llano del *Dies Irae*, en las misas de difuntos, no tenía lugar ese instrumento en los conjuntos reducidos, cual era la capilla de música de la Catedral limeña. En fin, más necesitaban las voces inseguras de los señores chantres, sochantres, capellanes y clérigos de instrumentos bien afinados que las guiara, que no de un artefacto tortuoso cuyo invento fue un evidente atropello a la decencia musical.

La trompa.

No apareció ese instrumento en la Catedral antes de principiar el siglo XIX. Esta tardanza en admitir a la trompa en la capilla llama tanto más la atención, cuanto que muchas de las obras (misas, villancicos, etc.) ejecutadas en la Metropolitana, desde mucho antes de 1800, exigían dos partes de ese instrumento. Es probable que esas partes fueran ejecutadas entonces por uno de los órganos o por los bajones, que eran los instrumentos más apropiados para substituir al dúo de trompas.

El clarín.

Este instrumento (al igual que el atabal) que debía participar indefectiblemente en todas las procesiones y otras funciones religiosas callejeras, nunca formó parte efectiva de la capilla de música de la Catedral, pues los servicios que prestaban quienes los ejecutaban eran contratados y retribuidos circunstancialmente.

La vihuela.

No he leído el nombre de ningún vihuelista en la lista o en los nombramientos de instrumentistas de la capilla de música. Sin embargo, aparece en un libro de cuentas una planilla establecida el 11 de enero de 1570, en que están apuntados los gastos motivados por la entrada del Virrey *Francisco de Toledo* en Lima, el 30 de noviembre de 1569. Entre los dichos gastos van mencionados los siguientes:

"a los yds. (indios) que truxeró las vihuelas darco . . . 1 p. (peso)
"de cuerdas para esta Vihuelas 1 p. 4 tomines"

Es la única noticia que de esos instrumentos he encontrado en los archivos de la Catedral.

El arpa.

Difficil es determinar con toda exactitud cual era, en la capilla de música de la Catedral, el papel "íntegro" —sí así puedo expresarme— encomendado al arpa, instrumento admitido ininterrumpidamente en la Primada, en lugar del sacabuche, desde los años de 1633 hasta 1832, o sea, durante tres siglos. Las partes (conservadas en el archivo arzobispal) de ese instrumento que intervenía en el acompañamiento musical de las misas, de los villancicos y de cualquier otra música religiosa ejecutada en la Metropolitana, son copias textuales de los bajos del órgano, mas sin cifración alguna, y llevan a menudo la indicación: "acompañamiento", en lugar del nombre del instrumento al que estaban destinadas. Que las arpas (eran siempre dos o tres, hasta principiar el siglo XIX) reforzaban los bajos del conjunto musical, es un hecho, ¿pero que hacía la mano derecha, no guiada ni ligada por precisión armónica alguna? No llegan a convencer —esa parte de bajo continuo no cifrada— que un instrumento capaz de ejecutar acordes diatónicos propios de los modos eclesiásticos —y aun de ciertos modos profanos— no fueran utilizados en la capilla más que para triplicar o cuadruplicar un bajo, ya repetido por los bajones. Desgraciadamente no he encontrado en los archivos religiosos consultados ninguna parte "realizada" de arpa ni de órgano; en cuanto a los cronistas, hablan a veces de las ejecuciones brillantes de los arpistas, pero se quedan mudos respecto a lo que ejecutaban esos virtuosos.

Fue el arpa uno de los instrumentos predilectos de los "naturales" piruleros, quienes monopolizaron prácticamente su ejecución en lo religioso como en lo profano. Algunos arpistas, músicos de la capilla de la Catedral de Lima, fueron afamados, y entre estos muy particularmente los miembros de la familia india *Esparza*, uno de los cuales mereció los honores de ser recordado y alabado en las páginas del "Mercurio Peruano" (del 16-2-1792), aplauso que no es de pocos quilates, tomando en cuenta la importancia histórica y el prestigio de que gozaba esa importante revista limeña.

El violín.

En Lima, al igual que en Europa, mucho trabajo le costó al violín abrirse paso entre las cornetas, los oboes y las flautas, y llegar victoriosa y definitivamente al primer rango de los instrumentos solistas y orquestales; mas aquí como allá, una vez aceptado y consagrado en calidad de instrumento noble, no tardó este benjamín de la familia de los arcos en ascender al trono de los instrumentos músicos. Como lógica consecuencia de los cambios introducidos en la orquestación de las obras religiosas, bajo la influencia del arte musical profano, fue adquiriendo prontamente el violín una creciente importancia en la capilla de música de la Catedral limeña, desde los albores del siglo xviii. Mas no anduvo este novel prestigio acompañado con un aumento proporcional de los salarios conferidos a las distintas plazas reservadas para ese instrumento. En 1809, no obtendrá el maestro *Andrés Bolognesi* se le asigne al celebrado violinista cuzqueño *Baltazar Gómez de León*, concertino de la orquesta metropolitana y de la del Coliseo, un sueldo aventajado, pues tanto la primera flauta como el primer corno fueron mejor retribuidos que el virtuoso indio, y la renta de éste no era superior a la del primer arpista y de la segunda flauta. Y con todo, fue el leve aumento de su sueldo (conseguido por *Bolognesi*) una mejora notable de esa renta, pues por los años de 1770, ganaba el primer violín menos que el tercer arpista.

Como es sabido, fueron los grandes sonatistas preclásicos italianos y alemanes —entre los cuales habían muchos violinistas— quienes más contribuyeron, al expirar el siglo xvii, a destronar a la viola y colocar al violín a la cabeza de los instrumentos de la orquesta, tanto en España como en Francia. No eran aquellos maestros italianos (los alemanes sí lo eran) desconocidos en Lima, al iniciarse el siglo xviii, y es probablemente a la gran y militante afición que tuvieron los virreyes *Moncloya* y *Castell-do-Rius* por la música, que se deba la venida a Lima de los primeros violinistas italianos, entre quienes descollaba el futuro maestro de capilla de la Catedral, *Roque Ceruti*, antes de atraer el peruano *Juan Marcos López Correlli* la atención del mundo filarmónico limeño de entonces. Lo que sí he tratado de averiguar, pero sin suerte desgraciadamente, es si el segundo apellido de *Juan Marcos* fuera en un principio un apodo con que se honró, o si era el de su madre.

No he encontrado en los archivos de la Catedral huellas de la viola clásica ni de la moderna, ni apareció ese instrumento en ningún momento en la capilla de música. Sin embargo, entre las partituras de misas menos antiguas que posee la biblioteca musical del arzobispado de

Lima, existen existiendo ese instrumento, algunas obras de distintos compositores; hay entre éstas una misa del peruano *Melchor Tapia*, compuesta en 1796. Por otra parte, y en particular, cómo explicar que este autor, organista de la Catedral, y por consiguiente conocedor de la conformación de la orquesta metropolitana, haya elaborado una orquestación cuya ejecución no podía ser cumplida por la capilla a que pertenecía, cuanto más que la mayoría de sus obras orquestadas fueron escritas expresamente —así lo menciona él mismo sobre algunas de sus partituras— para los servicios religiosos de la misma Catedral. En fin, ha de ser notado igualmente, que tampoco introdujo *Andrés Bolognesi* a la viola en la orquesta reforzada (que incluía a catorce violines) que él organizó para actuar durante la consagración del ya citado obispo de Cuenca, en 1816. ¿No habría violistas en Lima?

El violoncello.

Si bien aparecieron fugazmente, en 1569, algunas vihuelas de arco, nunca obtuvo plaza rentada en la Metropolitana de Lima el tan preciado bajo de viola, ni aun él mismo en su forma actual. Y esto puede llamar la atención, si se recuerda que aun el propio maestro de capilla *Andrés Bolognesi* (nombrado en 1807), quien tocaba ese instrumento, no lo juzgó necesario cuando efectuó la gran y última reforma de la orquesta catedralicia a su cargo. Las poquísimas veces que ingresaron cellistas en la capilla, no dejaron de ser completamente circunstanciales. Aparte de un meritorio, el teniente *José Cantón*, graduado de un "Regimiento de Pardos", que esperó vanamente durante nueve años se le recompensara su larga espera y sus numerosos servicios prestados gratuitamente con algún nombramiento remunerado, y un alumno del propio *Bolognesi*, *Mariano Guapaya* (competidor de *J. B. Alzedo* en el concurso promovido por San Martín, para la composición de una "Marcha Nacional" peruana), no hubo cellista que insistiera en ingresar en la capilla de música de la Catedral.

El contrabajo.

El violón, padre de nuestro contrabajo, no autorizado en los beateríos limeños por los años de 1702, fue recibido en la capilla de música de la Catedral en 1709; más sus servicios no fueron considerados tan indispensables como para mantener su plaza, después de haber renunciado a ella *Lázaro Patricio Fernández*, quien la desempeñaba en

1720, y fueron las arpas las encargadas de afirmar los bajos continuos que ejecutaban los órganos y los bajones.

Pero con la introducción en la orquesta metropolitana de un mayor número de registros agudos (violines y flautas) fue menester incluir en ella a un instrumento cuyas voces graves fueran más robustas que las del arpa y del bajón. Así fue como al cerrarse el siglo XVIII, volvió a ingresar en la capilla el bajo de los instrumentos de arco, que anduvo substituyendo poco a poco a las cuerdas punteadas. Y mucho debieron venir gustando a los señores capitulares los acentos austeros de aquel cimiento del edificio sonoro, así como luego, y conjuntamente, las empinadas resonancia, pues por los años de 1837, limitaban la tesitura del pequeño conjunto musical (8 cantores y 13 instrumentistas, más todavía, los dos órganos) de la Primada del Perú: tres contrabajos... y un flautín.

Los maestros de capilla.

Habiendo aumentado el prestigio de la capilla de música, conforme iba creciendo en importancia la Catedral de los Reyes, que de iglesia metropolitana —sujetada al arzobispo de Sevilla— había ascendido a Primada del Perú, hizose necesario entregar a una autoridad más competente la dirección técnica de los asuntos musicales del culto, antes al cuidado de un chantre, primeramente músico profesional, luego dignatario eclesiástico.

El primero en dirigir la incipiente capilla metropolitana fue el presbítero *Miguel de Bobadilla*, organista y cantor. Mas habiendo sido aumentado el número de cantores y de músicos, y organizado un conjunto de seises, no pudo ya postergarse el nombramiento de un legítimo maestro de capilla que vigilara el desempeño de la pequeña orquesta y del coro que acompañaba los servicios religiosos. Así lo acordó el cabildo metropolitano en su junta del 20 de marzo de 1612, y fue recibido este mismo día, en calidad de maestro de capilla, el organista y compositor español *Estacio de la Serna*, presbítero, habiéndosele asignado un salario anual de 800 pesos de a 8 reales.

Ya hice notar en otra parte, que no eran pocas las obligaciones del maestro, muy detalladamente señaladas en unas "Constituciones" que con respecto a los asuntos musicales de la Catedral, acordaron el prelado y el cabildo metropolitano el 2 de noviembre de 1612. Se exigía del maestro, conocimientos técnicos generales, mas no someros, ya que debía ser compositor, director de orquesta y de coro, profesor de "canto de órgano y de contrapunto" de los cantores y de los seises, y administrador

financiero del cuerpo a su mando, pues al maestro correspondía reparar, según proporciones establecidas por las dichas "Constituciones", las propinas (no escasas) que pudiese ganar la capilla en actuaciones extraordinarias, dentro y fuera de la Catedral, siempre que fueran éstas debidamente autorizadas por el cabildo eclesiástico.

Como se ha podido notar, el trabajo que habían de satisfacer los maestros de capilla era absorbente y de mucha responsabilidad, y se comprende sin esfuerzo que muchas veces dejaron ellos de cumplir con esmero tantas obligaciones, muy particularmente por cuanto se relacionaba con la enseñanza a los seises, chicuelos (presuntos angelitos de Dios, pero despiadados mataperros en realidad) que se las entendían unánimemente para molestar a todos y en todo. Y por lo demás, muy psicólogos y dúctiles habían de ser esos maestros, que por sus cargos se encontraban colocados, muy a menudo, entre las espadas (el arzobispo y el cabildo) y las paredes (los coristas y los instrumentistas).

Uno de los mayores tropiezos con que tenían que lidiar los maestros de capilla, era la falta de cumplimiento en sus obligaciones por parte de los miembros (clérigos y laicos) del personal a su cargo. Son innumerables las amonestaciones que, a solicitud de los maestros, propinaron los cabildos a sus cantores e instrumentistas, mas no estando estas reprimendas respaldadas por sanciones lo suficientemente severas (muchas veces ni siquiera aplicadas) no eran tomadas en cuenta por los culpables.

Las facultades concedidas a los maestros de capilla de la Catedral de Lima les dieron en algunas oportunidades autoridad para intervenir en las capillas de las demás iglesias limeñas, en calidad de inspectores técnicos. Así fue cuando el bien intencionado y tan censurado arzobispo Don *Pedro Antonio de Barroeto*, queriendo reformar los programas musicales, demasiado profanos, que se daban a escuchar en los templos capitalinos, promulgó, en 1754, un Edicto, por medio del cual castigaba con pena "*de excomunión ipso facto incurranda, á todos los Músicos, é Instrumentarios, que en las Iglesias, en cualesquiera Funciones, que se ofrecan*" tocasen músicas "*del uso de la Tierra*" o "*propias de los Theatros, y festines profanos, y del Siglo*", quedando encomendado "*al Maestro de Capilla de Nra. Sta. Iglesia el cuydado, de que no se falte á tan recomendable mandato, y que vele sobre ello en todas las Iglesias Parrchiales (sic) Regulares, y de Religiosas, y demás Capillas*". Dudo se haya valido el Maestro *Roque Ceruti* durante mucho tiempo (o aun alguna vez) de la autoridad que le confiara terminantemente el Ilmo. Sr. *de Barroeto*, pues no he vuelto a leer nada sobre el particular.

Quiso el maestro *Juan Beltrán*, se reafirmara, por los años de 1804, ese derecho de intervención, pretendiendo (en un informe que le fuera pedido) que sería ésta la medida más apropiada para vigilar las actuaciones de los conjuntos musicales eclesiásticos, para impedir la ejecución de obras indebidas, y "*purificar el Cuerpo Músico de una porción de miembro asquerosos que lo infestan, con su ignorancia, y sus vicios*". Al leer tan atrevidas cuán enérgicas y muy probablemente justificadas) filípicas, debieron quedar atemorizados los señores capitulares, y se comprende no hayan permitido se llevara a cabo semejante cruzada. *Andrés Bolognesi*, usando palabras más ponderadas, y con la venia y el apoyo del chantre don *José Silva*, solicitó los mismos poderes, en 1809, mas no los obtuvo.

La decisiva importancia del papel desempeñado en Lima por algunos maestros de capilla de la Catedral, no solamente fue manifiesta en el ejercicio de sus funciones en esta iglesia, sino también principalísima por su intervención directa en la vida musical profana de la Capital. Huelga decir que me refiero sobre todo a la actuación de los maestros laicos (a partir de *Tomás de Torrejón y Velasco*), pues es obvio que el campo de acción de sus colegas eclesiásticos —músicos a menudo tan capacitados como ellos— era mucho más limitado. Sin embargo, no significa, en modo alguno, que el aporte de esos clérigos en el desarrollo de la cultura musical del público limeño fuera nula o de poca importancia. Consta que más de una vez, bajo la dirección de maestros presbíteros o laicos, fueron las funciones religiosas pretextos para la organización de verdaderos conciertos espirituales y aun (con menoscabo de las ordenanzas prohibitorias promulgadas por los prelados) de apreciados certámenes musicales, durante los cuales (no disponiendo de otras ni de más propicias oportunidades) daban los maestros a conocer obras suyas, cuyas intenciones podían ser espirituales y religiosas (misas, pasiones, villancicos, etc.) pero cuyo estilo —a veces no obstante la condición de sacerdote del autor— no era distinto del profano propio de la época. Y, por qué no confesarlo, es precisamente por no haber habido diferencia específica y esencial entre la música religiosa y la profana durante la segunda mitad del virreinato que los clérigos muy bien se avinieron con el arte mundano, y que los autores de música para las comedias acertaron (a su modo y de acuerdo con el gusto de los oyentes) en la composición de salmos y de motetes. Y no están Mozart, Beethoven, Berlioz y Strawinsky en condiciones de demostrarnos lo contrario, ni tampoco Lorenzo Perosi.

Por otra parte, podían los maestros de capilla, presbíteros o legos, al

dirigir obras profanas o pseudorreligiosas durante los servicios religiosos, cometer un acto de lesa santidad, pero al mismo tiempo contribuían ampliamente a la educación musical de los feligreses, que más preciaban los minuets de Lulli, las sonatas de Corelli y los villancicos del presbítero español Antonio Ripa, que el canto-llano o la música calificada de "sagrada" pésimamente entonada por los oficiantes, y prácticamente ignorada por los coristas y los músicos.

En fin, fuera de sus actividades en la Catedral, cumplían los maestros de capilla civiles, desde el palacio de los virreyes y los salones de las familias pudientes, hasta el Coliseo, un gran trabajo de divulgación musical, sea en calidad de ejecutantes, directores o instrumentistas, o como compositores pues consta que hasta la Emancipación, siempre contrató la Metropolitana, para dirigir su capilla de música, a los más prestigiosos instrumentistas españoles o criollos, residentes en Lima, y aun fuera de la Capital. A *Tomas de Torrejón* y *Velasco* débese la revelación, en Lima, del estilo lírico francés creado por Lully; a Roque Ceruti ha de agradecerse las primeras ejecuciones, en los Reyes, de las obras de los grandes maestros italianos de la primera mitad del siglo XVIII, a Andrés Bolognesi corresponde el mérito de haber organizado y desarrollado sistemáticamente las actividades líricas que dominaron la vida musical limeña hasta los albores de nuestra centuria. Y a todos los maestros de capilla de la Primada del Perú (y, sin duda, también a los de otras iglesias capitales) ha de haber quedado agradecida la Lima virreynal, por todo cuanto hicieron esos artistas —en una época en que la gente era generalmente más culta que ahora, si bien menos ilustrada— para dar a sus habitantes una educación musical, que en aquel entonces, era muy elogiosamente pregonada por los viajeros, muchos de los cuales dejaron apuntada expresamente su circunstanciada opinión en textos conocidos.

El repertorio de la capilla de música.

La lectura del escaso número de documentos que al respecto cúpome la suerte conocer, me autoriza a conjeturar, sin embargo, y con viso de seguridad, que la biblioteca musical de la Catedral limeña debió poseer, hasta principio del siglo XIX, las obras religiosas más diversas y más preciadas en España, amén de las composiciones originales con que, por obligación específica, habían los maestros de capilla de la metropolitana de proveer su coro de música.

Primer y valiosísimo testimonio en pro de lo que acabo de señalar, puede inferirse de un caso singular. En marzo de 1598, recibió el insigne

maestro castellano *Tomás Luis de Victoria*, cien pesos de a nueve reales, que le fueron obsequiados (vía "*Juan López de Mendoza, que vino en la flota que ha llegado de las Indias*") por uno de sus admiradores, el Dr. *Solís*, abogado residente en Lima. Último indicio de aquello, no menos convincente, es la transcripción que mandó hacer el maestro de capilla *Andrés Bolognesi*, en 1809, de todos los "*papeles inservibles*" (gastado por lo mucho que habían sido utilizados; por el hambre insaciable de la polilla; y por otros factores) que formaban la casi totalidad del repertorio de música de la capilla a sus órdenes, entre los dichos papeles habían obras de los más prestigiosos autores de composiciones religiosas de la Madre Patria. Es obvio que la medida tomada por *Bolognesi* fue irreprochablemente oportuna, pero ella arrastró consigo una desgracia: la pérdida de los manuscritos originales, pues los papeles inservibles no fueron conservados.

Por otra parte, justo es advertir que ninguna de las obras maestras italianas, germanas y francesas figuran en los varios inventarios de la biblioteca de música de la Catedral.

A partir de 1612, fue obligación reglamentaria para el coro de voces cantar regularmente durante las misas y otras funciones religiosas, obras a 3, 4, 5 y seis voces¹, en "canto de órgano" o "en contrapunto", con o sin acompañamiento, lo que exigía para la capilla un repertorio considerable que no podían abastecer solamente los compositores residentes en la Capital.

Con el último tercio del siglo xvii, empezó el rito a rezarse al son de un arte religioso-profano cuyas palabras —latinas o castellanas— invocaban al Señor y a su Familia, a los santos y a los bienaventurados, pero cuya música recordaba las tonadas oídas en reuniones palaciegas o de menor cuantía. Ya hablé en otra parte de los esfuerzos que hicieron la mayoría de los prelados para vedar esas prácticas. Pero he de agregar aquí que no todos los directores espirituales de la diócesis creyeron oportuno mantener rígidamente las restricciones ordenadas por sus predecesores, y esto es en circunstancias menos esperadas. Así, *Echave* y *Assú*, testigo presencial, en la Catedral de Lima, de las esplendorosas ceremonias celebradas con motivo de la beatificación de Santo Toribio, en 1680, más que de la música sagrada, nos habla largo y con delicias de las "*regaladas voces, ayrosa composición de Villancicos, suaves con-*

¹Compositores como *Tomás de Torrejón* y *José de Orejón*, escribieron para varios coros, los que necesitaban en su conjunto más de diez, y hasta más de veinte voces distintas.

sonancias, y acordes armonías, que parecía competirse el concerto de las esferas". Y años más tarde, nos cuenta el no menos culterano, pero humanista, *Pedro de Peralta*, refiriéndose a una ceremonia religiosa celebrada en la Catedral, en 1739, que "se reconoció el ayre nuevo de las composiciones", y que "jamás se admiró tan noblemente unida la Religiosa seriedad de la Música eclesiástica con el florido agrado de la dramática". Tal vale decir: la eufórica concordia, en el templo, entre lo espiritual y lo temporal. O sea, una forma apetecible del ideal. ¿Por qué no?

A las composiciones profanas de *Arcangelo Corelli*, de *Juan Bautista Bononcini* (el rival de *Haendel*, en Londres), de *Nicolás Fago* y de *Leonardo Leo*, vinieron a juntarse (no obstante las categóricas amenazas del arzobispo *Barroeto*) las de *Buranello Galuppi* y de *Juan José de Mondonville*, lo que demuestra que el culto e ilustrado maestro *Roque Ceruti* había conservado durante su estada en la Catedral de Lima (1728-1760) útiles contactos con los ambientes profesionales europeos, y mantenía a los filarmónicos de Lima al corriente de la producción musical contemporánea.

Aunque no relacionado directamente con los programas musicales que se ejecutaban en la iglesia metropolitana de Lima, creo oportuno reproducir aquí un "Comunicado" publicado el domingo, 10 de abril de 1814, en "*El Investigador del Perú*". Este sueltecito, explícito en cuanto se refiere a los asuntos que nos ocupan, dice así:

"Señor editor. Tengo noticia que en la Iglesia de recoletos Beletmitas se van á cantar varias guaraguas por un músico que fué discípulo del insigne *Cecilio*¹; mas por ser estas indignas de que se canten en un lugar tan respetable como el templo, estimaré á U. como católico, me ponga en su periódico el artículo que le comuniqué sobre el particular, con solo el objeto de atacar, impedir, y abolir tan horrenda profanación. Es de U. su mas atento y seguro servidor. Q. S. M. B. (firmado:) J. L. A."

No he dado con el artículo a que alude J. L. A. (que tampoco he podido personalizar); es una lástima, pues nos habría ilustrado mayormente, si esto fuera necesario, sobre la clase de música que se toleraba

¹*Andrés Cecilio*. Entró a cantar en la Catedral en 1783. No tengo más datos sobre la procedencia y el talento de ese cantor.

en las iglesias limeñas (y en las de otras partes seguramente) durante el virreynato.

Por los años de 1809 o 10, compuso *Andrés Bolognesi* una "Nómina de los Papeles de Música servibles que tiene esta Santa Yglesia Metropolitana de Lima". En este inventario figuran los apellidos de los compositores siguientes, con el número de su obras (misas, pasiones, motetes, villancicos, etc.) que existían entonces en la biblioteca musical de la Catedral. He agregado, cada vez que me ha sido posible hacerlo, los años de nacimiento y de muerte, o la época en que vivieron esos autores.

FABIÁN GARCÍA PACHECO (1725? - 1808?); español; 9 obras.

GIUSEPPE NIC(C)OLINI (1763 - 1842); italiano; 1 obra.

GIOVANNI-BATISTA PERGOLESÍ (1710 - 1736); italiano; 1 obra.

CASTEL ??? (siglo XVIII); español; 3 obras.

JOSÉ DE OREGÓN Y APARICIO (169? - 1765); peruano; 37 obras.

MELCHOR TAPIA Y ZEGARRA (2ª mitad del XVIII - 1818/19); peruano; 27 obras.

ANTONIO RIPA (1720? - 1795); español; 69 obras.

ESTEBAN ZAPATA Y ESPINA (2ª mitad del XVII - 1740?); peruano (?); 4 obras.

MANUEL DÁVALOS (2ª mitad del XVIII - 1811); peruano; 2 obras.

TORIBIO DEL CAMPO Y PANDO (174? - 1818); peruano; 1 obra.

PEDRO DE MONTES DE OCA Y GRIMALDO (2ª mitad del XVII - 1726); español; 1 obra.

LUSTRINI (o ILUSTRINI; siglo XVIII); italiano (?); 1 obra.

FRANCISCO DELGADO (siglo XVIII); español (?); 3 obras.

OCHANDO ??? (siglo XVIII); español (?); 1 obra.

ECHAVARRÍA ??? (siglo XVIII); español (?); 1 obra.

PEDRO DURÁN (siglo XVIII); español (?); 5 obras. ¿Sería el mismo o pariente de José Durán, el celebrado compositor catalán de música religiosa?

FRANCISCO JAVIER GARCÍA ("il Spagnoletto"; 1731 - 1809); español; 4 obras.

JERÓNIMO ROMERO DE AVILA (siglo XVIII); español; 1 obra.

JOSÉ SAN JUAN (1ª mitad del XVIII); español; 2 obras.

JOAQUÍN DE AMPUERO (siglo XVIII); peruano; 1 obra.

MANUEL GAYTÁN Y ARTEAGA (siglo XVIII); español; 17 obras.

MANUEL DE MORALES PEDROSO (siglo XVIII); español; 1 obra.

FRANCISCO BARRIOS (siglo XVIII); español; 2 obras.

SALADO ??? (siglo XVIII); español (?); 1 obra.

ROQUE CERUTI (169?-1760); italiano; 22 obras.

4 obras sin nombre de autor.

Lo que forma el respetable total de 221 obras "servibles".

Y conste además que en este inventario no aparecen los nombres de los autores italianos célebres a quienes he aludido anteriormente, ni podían figurar en él, pues la gran mayoría de esas obras (sobre todo las para instrumentos solamente, que no compraba el cabildo metropolitano) eran prestadas por los maestros de capilla o por uno u otro músico de su orquesta; muchas también desaparecieron por causas o conductos desconocidos¹.

Los compositores miembros de la capilla de música de la Catedral.

Ya dije en otra parte que de acuerdo con lo mandado por las "Constituciones" de la capilla de música de la Catedral de Lima, promulgadas en 1612 por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, era obligación de los maestros de capilla componer cada año un cierto número de obras nuevas destinadas a los servicios religiosos de su iglesia. Esta obligación fue generalmente cumplida por todos los maestros, en concordancia con el talento y la buena voluntad de cada uno de ellos.

A más del director, hubo en el personal de la capilla catedralicia algunos músicos cultos, también compositores a sus horas, parte de cuyas obras existen todavía en el archivo de música del arzobispado. De otros miembros de la capilla se sabe que compusieron para ella solamente por la mención que se hace de sus nombres y apellidos en los Libros de Cuentas, por haber recibido alguna subvención por trabajos de composición que les habían sido pedidos.

Si se ha de dar crédito a los numerosos relatos de fiestas religiosas que tuvieron por escenario la Primada del Perú, narraciones escritas por cronistas que presenciaron los hechos que describen, y alaban unánimemente las intervenciones en aquellas fiestas de la capilla metropolitana, tanto "*por lo bien que tocó*", como por la excelencia de la música escrita especialmente para aquellos eventos, hemos de admitir que

¹La mayoría de las obras citadas en arriba, pueden ser consultadas todavía en el inventario de Bolognesi transcrito más en el archivo del arzobispado de Lima.

muchos de los compositores que nos ocupan tuvieron un innegable talento. Pero a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, mucho disminuyen las habilidades de los autores de música religiosa que prestan sus servicios en la capilla de la Catedral; les hace falta una inspiración pulida (fuese ésta de origen religioso o profano) y conocimientos técnicos más seguros. Es que desde hace algún tiempo, cual lo hará notar uno de ellos, no tenían ya los compositores peruanos más maestros que sus buenas intenciones, y, en verdad, bastante bien se desempeñaron todavía algunos de ellos, bajo tan laudables aunque poco eruditos auspicios.



He aquí a continuación una lista cronológica de los compositores que, en plazas diversas, formaron parte de la capilla de música de la Catedral de Lima durante el virreynato. En esta lista podría haber incluido a todos los maestros que dirigieron la capilla, pues todos, por obligación de su cargo, debieron de componer algunas obras de carácter o intencionalmente religioso, para su ejecución en la Catedral. Sin embargo me he limitado a mencionar solamente a aquellos autores cuyas obras pueden ser consultadas todavía en los archivos del arzobispado de Lima, y a algunos otros principales de quienes hablan los cronistas del virreynato, o cuyas obras se nombran en los libros del cabildo metropolitano, pero cuyas composiciones (si todavía existen) no han sido encontradas aún.

JUAN BENÍTEZ (principio del siglo XVI - 1572); español.

Fray PEDRO JIMÉNEZ O. S. M. (España; principio del siglo XVII - Lima; 1674); español.

TOMÁS DE TORREJÓN Y VELASCO (España; 1644 - Lima; 1728); español.

Presbítero PEDRO DE MONTES DE OCA Y GRIMALDO (España; 2ª mitad del siglo XVII - Lima; 1726); español.

Presbítero ESTEBAN ZAPATA Y ESPINA (fines del siglo XVII - Lima; 1736?); español.

ROQUE CERUTI (Milán; 1682 - Lima; 1760); italiano.

- Presbítero JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO (Huacho; 169? - Lima; 1765); peruano.
 JOAQUÍN DE AMPUERO (siglo XVIII); peruano (?).
- Presbítero MANUEL DÁVALOS (174? - Lima; 1811); peruano.
 TORIBIO DEL CAMPO Y PANDO (Lima; 174? - Lima; 1818); peruano.
- Presbítero MELCHOR TAPIA Y ZEGARRA (176? - Lima; 1818/19); peruano.
 JUAN BELTRÁN (segunda mitad del siglo XVIII - Lima; 1807); peruano.
 BONIFACIO LLAQUE (Lima (?); fines del siglo XVIII - Lima; 1845); peruano.
 BARTOLOMÉ FILOMENO CUEVA (Lima; 1784 - Lima; 185?); peruano.
 JOSÉ MARÍA FILOMENO (Lima; fines del siglo XVIII - Lima; 185?); peruano.

A modo de ilustraciones, doy a continuación unos pocos compases tomados de obras escritas por algunos de los compositores que acabo de mencionar.

PEDRO DE MONTES DE OCA Y GRIMALDO.

Es el autor más antiguo del archivo de música del arzobispado de Lima, que no posee de él más que una sola obra, un "*Beatus Vir*", para siete voces repartidas en dos coros (Tiple I, Alto I, Tenor I = Tiple II, Alto II, Tenor II y Bajo) y el Bajo Continuo. No he hallado la parte del Bajo (que, me temo, debe haber desaparecido definitivamente), pero, ayudado por el B. C. y el contexto, fue fácil reconstituir la parte de dicha voz. Creo que la versión que propongo, y que agrego en los ejemplos 2 y 3 siguientes, muy poco debe diferir del original de Montes de Oca.

Es una verdadera lástima que no existan en la biblioteca arzobispal más obras de este excelente autor, pues la única que podemos consultar (ese *Beatus Vir*), distingue de inmediato al fino armonista, prerromántico a veces (ej. 1), y al hábil polifonista que maneja los artificios del contrapunto de un modo casi descriptivo, cual lo confirma el ejemplo 2 (imitación por movimiento contrario), intenso y convincente, y el ejemplo 3 (imitaciones sucesivas —"rosalias"— a la quinta), vehemente, como puede serlo una imprecación.

Ej. 1

Tpt. I
e - noc - tum est in te - - - ne - bris.

Aco. I
e - noc - tum est in te - - - ne - bris.

Trn. I
e - noc - tum est in te - - - ne - bris

B. C.

Ej. 2

Tpt. II
con - firma - tu est cor e - lus

Aco. II
con - firma - tu est cor e - lus.

Trn. II
con - firma - tu est cor e - lus, cor e - lus.

B.
con - firma - tu est cor e - lus, cor e - lus

B. C.

Ej. 3.

Tpt. II
Et irasce - tur, et irasce - tur

Aco. II
Et irasce - tur, et irasce - tur.

Trn. II
Et irasce - tur, et irasce - tur, et irasce - tur.

B.
Et irasce tur, et irasce - tur, et irasce - tur.

B. C. (4)♯3

ROQUE CERUTI.

A la venida de ese maestro italiano, en el séquito del virrey *Castell-dos-Rius*, debióse seguramente el cambio radical que experimentaron en sus tendencias estéticas los conciertos —eclesiásticos y profanos—

y la afición de los filarmónicos limeños, a poco de haber nacido el siglo XVIII. La influencia decisiva de ese ilustrado músico no se manifestó solamente en la elaboración de los programas, en que prevalecerían las obras italianas, pero, por lo mismo, en una ruptura definitiva del ambiente y de los compositores criollos con el arte español postrenacentista. A eso ha de agregarse el afianzamiento terminante del violín, y, para los compositores, la adopción de formas y de fórmulas melódicas cuyo origen ha de buscarse en Nápoles, más que en Roma o en Florencia. Ceruti, celebrado más allá de las fronteras peruanas, escribió una gran cantidad de música religiosa, y muy probablemente algunas obras profanas. Pero lo curioso, y tal vez sintomático, es que no compusiera ni misas ni pasiones (por de pronto, no he encontrado huellas de unas ni de otras en el archivo arzobispal, ni en otras referencias).

Don Roque sabría mucho de música, pero su inspiración fue superficial, "violínstica", pero sin la vena de Corelli, con quien le comparó un atrevido culterano limeño. Sus partituras de música religiosa, que no ostentan complicación alguna, dan casi siempre la impresión de que el autor (por decencia seguramente, ya que no por olvido) omitió la parte de pandereta (ej. 4). Fue Ceruti el primer compositor en practicar, en Lima, el "recitativo accompagnato" (ej. 5).

Ej. 4.

The musical score for Example 4 is a vocal and instrumental setting. It consists of several systems of staves. The first system includes parts for Trumpet (Tpt.), Alto (Alt.), and Tenor (Ten.), with lyrics: "Ma-ras, vien-tos, sel-vas, hom-bres, cie-lo, tie-rra". The second system includes parts for Violin I (Vs I), Violin II (Vs II), and Bass/Contrabass (B.C.), with the word "(idem)" written below the vocal lines. The third system includes parts for Trumpet (Tpt.), Alto (A.), and Tenor (T.), with lyrics: "a - la - bad, ben - d - cid, ce - le - brad de Dios las ex - ce - lencias las ex - ce - len - cias." The fourth system includes parts for Violin I (Vs I), Violin II (Vs II), and Bass/Contrabass (B.C.). The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature.

Ej. 5. "Recitado"

Se a bendito ya labado se a quies per fa va re car las humil

da des en la pa ren te os ten la sus gran de zas

JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO.

Fue el primer gran músico peruano, tan alabado como compositor de gran talento, como por sus excepcionales habilidades de organista. Respecto a esto último, habla de él en términos algo zalameros quien fue su alumno, Toribio del Campo.

Escribió éste de su profesor que era "el huachano Nebra, trasladado en el Licenciado D. José Orejón de Aparicio, bajo cuyos dedos era animado el órgano; al que prestaba articulación en el séquito de la salmodia, y en el que con la variación de sus registros hacia por sus órdenes la imitación de instrumentos, animales y elementos". Es de suponer que no solamente por esos ingenios circenses fue tan ponderado el virtuosismo instrumental de Orejón.

Fue don José un alumno "modernizado" de Torrejón y Velasco, de quien conservó, sin embargo, algunos rasgos característicos. Consagró Orejón toda su vida de músico a la Catedral de Lima, y escribió para ella una enorme cantidad de obras de todos los géneros religiosos, algunas de las cuales (después del fallecimiento del autor) fueron transcritas, o mejor dicho: reducidas por su sucesor en el órgano de la metropolitana, el compositor *Melchor Tapia*, su probable discípulo. Las com-

posiciones de Orejón fueron creadas bajo los signos de dos grandes cualidades: una serena y distinguida inspiración, ingeniosa a menudo, servida por una esmerada técnica, y del maridaje de esa espiritualidad con este saber nacieron obras de innegable valor.

Una de las particularidades de Orejón, es su gran afición al cromatismo y, consecuentemente, a las modulaciones aceleradas. Doy a continuación algunos ejemplos de la manera del compositor huachano: los numerados con 6 y 7 pertenecen a una cantata para tiple solo, acompañado por dos violines y el bajo continuo; se notará (ej. 6) que el autor no desprecia el bel canto. El ejemplo 8, más aún, afirma la inclinación de Orejón hacia los cromatismos, dándonos aquí un anticipo de una de las coplas que un Escamillo francés cantará en la ópera *Carmen*, de Bizet, siglo y medio más tarde.

De su ciencia escolástica y de su ingenua originalidad, da buena prueba Orejón en su "*Contra punto á 4º a lá Concepcion de ñra Sª*" (ej. 9); obra no exclusivamente académica, con que regala don José a la Virgen, y hace recordar a Gesualdo. Ha de ser notado, en toda la obra, que si bien respeta el compositor la pureza del hexacordo de

Ej. 6. "Aria moderato"

The image shows a musical score for 'Ej. 6. "Aria moderato"'. It consists of three systems of staves. The top system includes a vocal line (T) and three instrumental lines (V I, V II, BC). The lyrics are: 'Con las a las, fer vo ro sa, con las'. The second system continues the instrumental accompaniment. The third system includes the vocal line with the lyrics 'las de la fe.' and the instrumental accompaniment.

Ej. 7

1 y - ba - jar pa - ra su - bir y - ba - jar.

II y - ba - jar pa - ra su - jar y ba - jar.

Alt. y - ba - jar.

Ten. y - ba - jar.

Figured bass notation: ♯3 5 ♯6 8 b6 5 b6 5 3

Ej. 8

Tpt. I a tu do - sei - el.

Vn.

B.C.

Figured bass notation: 3 ♯4 b b3 b6 ♯3

Guido de Arezzo, cuando está entonado por las voces, se deja vencer por el "diabolus in musica" cuando hace avanzar el bajo continuo.

JUAN BELTRÁN.

La concepción y la realización de las obras que de ese compositor quedan en el archivo arzobispal de Lima, restan todo carácter de absoluto al aforismo galo que pretende que "le style c'est l'homme". Ya hice notar en otra parte del presente compendio lo violento que había sido Beltrán en la redacción de sus informes enviados al cabildo catedralicio, cuando fue preguntado respecto a la proyectada reforma de la capilla de música que dirigía. Pues nada de esa impetuosidad se ha traslucido en su música, bastante apacible y sin la menor gana de perturbar la quietud de la feligresía; arte que se satisface con la "nota contra nota"

Ej. 9

I
Tps. es el ut. re.

II
y ba - jar para subir, para subir

Alto
para subir, para su - bir y ba -

Ten.
es el ut. re. mi,

B.C.

//

I
Tps. mi, la. sol. la.

II
para subir, para su - bir y ba - jar,

Alto
- jar y ba - jar y ba - jar es el ut.

Ten.
la. sol. la.

B.C.

y con giros melódicos nacidos de acordes arpegiados. Y sin embargo, no deja este estilo afable de ser expresivo, no obstante su ingenua sencillez, o, tal vez, merced a ésta. Doy, a propósito, dos trozos tomados de su "Passion para el Viernes Sto. / á Tres y á Seis, con Violines, / Flautas, Tromp. y Bajo". El primero (ej. 10) es la introducción orquestal de dicha Pasión; entrada pomposa que anuncia el "levé du rideau", que Beltrán (probablemente asustado por su osadía) no volverá a repetir. El otro ejemplo (11) muestra los últimos compases de la obra; lo poco

Ej. 10

Fls. "Desp." "sosi" (a 2)

Cors.

Vis. "sosi"

Bajo

Ej. 11 dolce

Fls. (a 2)
Coro (a 2)
I Tpis. Ex in - cli - na - to ca - pi - se, ca - pi - se
II Tpis. Ex in - cli - na - to ca - pi - se, ca - pi - se
Ten. (idem)
Tp. (idem)
Ato. (idem)
B. (idem)
Vs. I Pizz. (sic)
Vs. II Pian. (sic)
B.

Ej. 11 "Sost."

Fls. "Sost."
Coro (a 2)
I Tpis. - te. p. Tra - di - dit Spi - ri - tum spi - ri - tum. (sic)
II Tpis. - te. p. (idem)
Ten. p. (idem)
Tp. p. (idem)
Ato. p. (idem)
B. p. (idem)
Vs. I "arco" p. (sic)
Vs. II p. (sic)
B.

de substancia musical que sostienen esas pocas notas es tan desmenuzado, que al escucharla se tiene la impresión de oír una música de fondo, que no debe violentar las postreras y lastimeras palabras de un relato trágico. Y, tal vez, haya logrado Beltrán lo oportuno.

MELCHOR TAPIA Y ZEGARRA.

Este presbítero artista, organista y compositor muypreciado en su tiempo, fue un músico de incontestable talento. Débese a él la conservación de algunas obras de *Orejón y Aparicio* (su maestro probablemente), a las que agregó o quitó voces, y amplió la orquestación, para "modernizarla". Las obras originales de Tapia, escritas en el estilo profano propio de la época en que vivía, muestran aciertos evidentes, rodeados por trivialidades e impericias. Trabajador incansable, su obra copiosa lo atestigua —y sus dilatadas ocupaciones de organista de la Catedral lo afirman—, Melchor Tapia es un exponente patente de las generaciones de compositores y de ejecutantes peruanos que vivieron y actuaron en Lima, desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nacido el XX, quienes, cual lo dice acertadamente *Toribio del Campo* en su ya citada "Carta sobre la Música": "*sin el auxilio de los maestros, y sin él de los colegios de Milán, Nápoles, etc., sin la continuación de oír los excelentes virtuosos en las grandes óperas, producen unas ideas agradables, capaces de discernir el músico por naturaleza, y arreglo por el arte*". Mutatis mutandis, don Toribio está en lo cierto. Transcribo en seguida (ej. 12) los primeros compases de un motete que escribió Tapia en 1807.

BONIFACIO LLAQUE.

Debe haber sido este músico uno de los compositores más jocosos que hayan actuado en la capilla de la Catedral, donde sirvió en calidad de contralto y de organista. Las obras religiosas que compuso (en su mayoría villancicos, cantatas en una sola parte, y coplas) son prototipos vergonzosos, pero divertidos, del repertorio religioso de la época, y corolarios de la culpable tolerancia de las autoridades capitulares de la época, quienes tuvieron sobre la conciencia el paulatino y, finalmente, total desmoronamiento del prestigio musical de su otrora celebrado coro de música. Pero, por otra parte, mirando las cosas con menos rigidez de conceptos, reflexionando y haciendo muestra de tolerancia —a su vez— tendrá el purista que admitir que los gustos estéticos de

Ej. 12.

Desp. 4

Tpt. Ad - ju - va -

Alto. Ad - ju - va - nos De - us sa - lu -

Ten. Ad - ju - va - nos De - us

Bajo

B.C.

Tpt. - nos De - us sa - lu - ta - ris nos - ter.

Alto. - ta - ris, sa - lu - ta - ris nos - ter

Ten. sa - lu - ta - ris, sa - lu - ta - ris nos - ter.

Bajo Ad - ju - va - nos De - us sa - lu - ta - ris nos - ter.

B.C.

los propios capitulares y prebendados debían inevitablemente haber sufrido también los estragos causados por las nuevas tendencias musicales de la Capital limeña, donde la caprichosa y colérica Perricholi, apoyada del brazo del virrey Amat, se burlaba de la “sociedad” capitalina, y donde petimetres piroperos enamoraban, sin romanticismo, a las guapas cupletistas del Coliseo, y se las disputaban con el dinero paterno, las armas o las epigramas y otros papeles mandados a los periódicos, para que los publiquen en lugar reservado y siempre muy nutrido. Sea lo que fuera, pero lo cierto es que Bonifacio Llaque tuvo mucho éxito con su musiquita “religiosa”. Y no podía ser de otro modo, ya que los feligreses escuchaban por la mañana el mismo tipo de música que habían saboreado la noche anterior en el teatro, y que iban a ejecutar o volver a oír, por la tarde, en su propia casa.

Dos muestras italianísimas de ese arte ofrezco a continuación. El ejemplo 13 es tomado de un “Villancico á 3 voces / con Orquesta / El Papagallo”, que, habiendo bajado de la sierra, canta su adoración al Niño Jesús. Los cuatro compases que transcribo son muy ilustrativos del estilo popular que prevalecía en aquella época. En cuanto al ejem-

Ej. 13

Oba.

Cor.

I
Tpt. Co-mo es-tás Ni-ño de o-ro?

II
Co-mo es-tás Ni-ño de o-ro?

Ten.
tu ru ru ru ru, tu ru ru ru ru, tu ru ru ru ru,

I
vs. II

B.C.

plo 14, es una especie de "tirana", muy bien venida, inspirada por las palabras de las Santas Escrituras: "nigra sum, sed formosa filia Jerusalem". ¿Qué opinar de esa música, sino reprocharle la falta —muy disculpable, en vista de las circunstancias— de una percusión adecuada?



No he encontrado en los archivos de la Catedral ni en los del arzobispado documento alguno que se refiriese a Andrés Bolognesi, el último maestro de capilla de la metropolitana de Lima, en calidad de compositor, ni he sabido que se haya tocado alguna vez una obra suya. En realidad, fue Andrés Bolognesi, sobre todo, un magnífico empresario y organizador de funciones religiosas y profanas. Por otra parte, a él debe el archivo arzobispal de poseer todavía una muy importante biblioteca musical, con numerosas obras del pasado virreinal.

Un musicógrafo en la capilla de música de la Catedral de Lima.

Tuvo la capilla de música metropolitana a coristas e instrumentistas de singular cultura. Entre éstos merece ser recordado una vez más el ya conocido *Toribio del Campo y Pando*, experto organero y organista,

cionando sus méritos, alude asimismo a su "rasgo sobre la Música, contra Cicramio". Con ese encuentro casual despejóse una incógnita que venía inquietando a quienes se interesen por la Historia de la Música en el Perú.

Entre los demás escritos de Toribio del Campo, de los que da cuenta él mismo en aquella solicitud, pero de los que no he visto ningún ejemplar, cabe mencionar un "Tratado de Acompañamiento, de que se valen muchos maestros"; una "Explicación teórica-práctica de los caracteres Músicos", y un "Compendio de Canto Llano". Ha escrito además algunas composiciones religiosas de modestísimo valor.

Coda.

Resistió la capilla de música de la Catedral de Lima hasta todavía mediados del siglo XIX; luego desapareció prácticamente, vencida por las circunstancias, plural que bien podría resumirse en una sola, sencilla, pero rotunda sentencia: no había dinero... para ella! Y en un lamentable y estirado disminuyendo, apenas perturbado por el piteo de un flautín, fue esfumándose la celebrada capilla limana, cuya destreza era conocida más allá de los límites del virreinato peruano, y cuya fama había llegado hasta las capillas de música de la Madre Patria.

Testifica aquello una carta fechada en León, el 2 de agosto de 1807, y escrita por el excelente compositor tortosano Juan Bros y Bertomeu (1777-1852), maestro de capilla de la Catedral de León, y más tarde de Málaga. En esa carta dirigida al "arzobispo, dean, y cabildo de la Sta. Yglesia Catedral de Lima" (a quienes pedía ser discreto), solicitaba el firmante, de 30 años de edad, se le concediesen las plazas de maestro de capilla y de organista principal de la Primada peruana, las que eran vacantes según se le había noticiado. Mal noticiado, pues no había tales vacantes, pero esto carece de importancia para el caso. Lo principal es que en los años postreros de la era colonial, en que la capilla de música de la Catedral de Lima estaba en quiebra, había en España un gran maestro que todavía creía en ella.

REFERENCIAS: Los archivos de la Catedral y del arzobispado de Lima. Las crónicas y otros documentos referentes al Perú, publicados durante la era colonial.

Para quienes quisieran saber algo más de la vida musical religiosa y profana en el Perú virreinal, recomiendo la lectura del muy documentado estudio escrito por

Robert Stevenson: "The Music of Peru" (Peer International Corporation; New York: 1959).

NOTA: El presente compendio es un resumen muy reducido de los 3 tomos inéditos de mi *Historia de la Música en la Catedral de Lima, durante la Colonia* (1944/50).

UN CODICE PERUANO COLONIAL DEL SIGLO XVII

LA MUSICA EN EL PERU COLONIAL

p o r

Carlos Vega

La Edad Media tardía elaboró una notación mensural sin medir los grandes esfuerzos que exigía al notador y a los lectores, y esto explica por qué en Europa y en todas partes el uso de la escritura fue proporcionalmente insignificante en relación con la cantidad de música que demandaron los círculos artísticos y sociales. Sin duda alguna el empleo de música escrita y el uso de la notación fueron menores en las colonias americanas que en los densos centros europeos cultos, pero por rara que haya sido aquí la notación debemos tener por cierto que a lo largo de esos siglos sin historia clérigos y laicos escribieron música en cantidad muy superior a la que se supone comúnmente. Ayer, como hoy, cada chantre, cada profesor, cada corista, cada estudiante, cada instrumentista de conjunto tuvo su archivo de música escrita; un edificio entero habría requerido hoy la colección si el azar hubiera conservado tales obras. Buena parte de las sombras que padece nuestra historia colonial se debe a la destrucción casi total de esa música escrita. Podríamos decir de improviso que son muchas las páginas coloniales que han llegado hasta nuestros días, pero si se considera el número de las que se perdieron, es evidente que sólo disponemos de restos inconexos —glorias de la casualidad— insuficientes para la más rudimentaria concatenación histórica. Parece claro que el pasado musical de la colonia deberá imaginarse ahora como resonancia de las actividades europeas coetáneas; parece claro que los movimientos artísticos superiores —si los hubo—, los intermedios, los suburbanos y los rurales quedarán para siempre en cuadros de *subhistoria*; parece claro que los documentos salvados —ahora incalculablemente valiosos— tendrán que examinarse con ahinco para que toda su luz alumbre aquí y allá a fin de rectificar o respaldar inferencias pacíficas.

En el año 1916 el caballero peruano Jorge M. Corbacho obsequió al doctor Ricardo Rojas un voluminoso "Libro de varias curiosidades", "Tesoro de diversas materias" —como dice en tapa y lomo—; uno de esos códices antiguos en que se anotaban desde poesías y recetas medicinales hasta calendarios y aranceles. El señor Corbacho recibió el

infolio de J. Arturo Velazco, y antes lo tuvo algún desconocido. Hacia el año 1840 cae el códice en manos de un singular personaje, un joven militar, poeta y mujeriego, que se retrata mediante notas manuscritas en los blancos de las páginas. Nos interesa la antigua función de estos infolios, clara en un apunte del militar cuando se va a la guerra: "Hoy 3 de diciembre de 1841 hago esta apuntación que tal vez será la última..." "el 4 que es mañana salgo a Bolivia —a Dios libro y consuelo mío, si Dios me diese bolberé a gozar de tus luces...". Para satisfacción del lector sensible añadiremos que el subteniente volvió, pues a poco transcribe en el códice una lista de sus conquistas amorosas que tiene ciento veintinueve "números". Para abreviar recordaremos que un sobrino heredero recibió el códice a la muerte de su autor, y que su autor fue Fray Gregoro Dezuola.

Fray Gregorio, padre predicador de la orden de los Franciscanos, nació seguramente en España hacia 1640-1645 e inició su labor colonial en Cochabamba en 1666. Pasó luego al Convento de la Observancia de San Francisco, en el Cuzco, Perú, y al cabo de cuarenta y tres años de actividad falleció a 28 días de noviembre de 1709. En el mismo códice anotaron la circunstancia sus camaradas: "Murió el muy Reverendo Padre Fray Gregorio de Zuola hecho un apóstol y Predicando desde la cama..." "fue Religioso de mui loables Costumbres, gran Plumario y Gran diestro en la música y hombre Docto y Paso grandes trabajos y Persecuciones...".

El códice atesora las preferencias del dueño. El contenido pertenece al ambiente de las ciudades españolas durante el reinado de Felipe iv: poesías o menciones de Lope de Vega, romances coetáneos, bailes —como el de Marizápalos— son de aquel momento. El monje aprendió las cosas que le gustaban durante sus tiempos de estudiante.

Lo importante ahora es que se encuentran en el códice diez y siete composiciones musicales con su texto. Hay doce melodías sin acompañamiento; una para dos voces; una para tres voces; dos para cuatro voces y un "credo romano" a tres voces. Las doce melodías se anotaron sin indicación de autor; serían canciones conocidas en aquel tiempo. Una para tres voces trae la nota escueta "De Tomás de Herrera", autor desconocido, y en las dos para cuatro voces dice "Correa", seguramente Francisco Correa de Araujo, compositor activo en la primera mitad del siglo xvii.

Rítmica. Las canciones se nos presentan escritas en dos sistemas o, mejor, en dos variantes de notación de aspecto no común pero, en general, sujetas a las prescripciones de su tiempo y con algunas resonancias

de tiempos anteriores. El examen pone en claro que trece de las diez y seis obritas se refieren a la variante A y tres (las números 5, 9 y 16) a la variante B. Los silencios son comunes a ambas:

1650	=	breve (sin o)	semibreve redonda	mínima blanca	Semimínima negra	corchea corchea
A						
Silencios						
B		—	=	=		—
Transcrip.						—

La variante B nos muestra una anomalía: las cabezas triangulares de la semibreve y de la mínima se escriben ya vacías, ya ennegrecidas. Es inútil pensar en que la diferencia se refiera a las duraciones. Frases idénticas aparecen escritas una vez con notas blancas y otra con notas negras en circunstancias que no parecen indicar un propósito de variación. Los musicólogos europeos modernos especializados en esta época concuerdan en que la explicación es difícil por la inconstancia, pero que, en este caso, las ennegrecidas valen tanto como las blancas. Nosotros recordamos que, por lo menos en tiempos anteriores, el cambio de unidad significaba "grupo rítmico", agrupación en un pie.

En cuanto a las formas y constelaciones de los pies, sólo se hallan algunas de las universales más comunes de entonces y de ahora, ya con la mínima, ya con la semimínima por unidad:

En casi todas las canciones se pone el círculo O abierto —como letra C—, signo de tiempo imperfecto, medida binaria; en las canciones 5, 9 y 16, la C seguida de la cifra 3, indica agrupaciones ternarias, y en la nº 10 parece darse, no la C, sino el círculo antiguo y el 3 a continuación, también para el orden trino, pero, acaso, específicamente, para los dos pies ternarios por compás, y probablemente también para tres pies binarios.

Y con respecto a las ideas y frases que se construyen por yuxtaposición de esos pies, hallamos en el códice algunas canciones de formación simétrica occidental, algunas ex simétricas deformadas por la liberalidad polifónica y varias desprendidas de la antigua corriente polifónica e influidas por los principios de la simetría. Comentaremos esto en cada caso. El *finis punctorum* (fin de las notas), notable signo del siglo xii que adquirió misión más restricta, presta aquí sus últimos, insustituibles, servicios. Es el único signo que la teoría concibió para la graffia del pensamiento, esto es, para la limitación de las ideas musicales, y se perdió en el siglo xviii eliminado por la intromisión cuantitativa de las líneas divisorias. En el códice, el *finis* aparece, cabal y pleno, casi exactamente con la forma de una línea divisoria, en las canciones 7, 10 y 14, y omiso o incompleto, en las números 1, 4, 11, 13, 15. Nosotros adoptamos a veces para la función del *finis* un pequeño trazo que corta una línea.

Algunas viejas “costumbres de notación” nos distancian del códice: la prolongación expresiva de los finales de frase, es decir, que en lugar de las de las voces rall., ritard., etcétera —aún no usadas— el amanuense pone notas más largas, generalmente de doble valor; la persistencia de la ternariedad medieval, al parecer evidente aquí en las notas finales que aparentan dos y valen tres; la duplicación o la reducción de los valores en una frase entera, la primera vez o cuando se repite, para obtener lentitud o velocidad expresivas. No mucho, como vemos, pero lo suficiente para perturbar a veces una justa colocación de las líneas divisorias o desdibujar una articulación simétrica, si es caso de simetría. Siempre debe entenderse que, como los compositores conciben y escriben pies de dos o tres unidades, generalmente pueden colocarse sin violencia las líneas divisorias que faltan por estos y anteriores tiempos. Sobre todo si reconocemos las prolongaciones y las reemplazamos por voces.

Liberada esta notación de las ligaduras medievales por contacto —el error gráfico más grande de la historia—, sueltas las figuras, no aparecen sin embargo en el códice las ligaduras modernas de arco; y esta es la etapa en que se sobreentienden con respecto a las sílabas del texto.

Rítmicamente, en fin, el código peruano —que se escribió entre 1670 y 1700— padeció el período de incertidumbre gráfica de la época. Arcaicas normas de escritura y prácticas del siglo XVII presidieron estas notaciones y ahora, perdido el recuerdo de tales maneras, se extravía un poco el lector inadvertido. De todos modos la rítmica del código no es cosa de otro mundo, pues en última instancia pertenece al siglo de los grandes compositores occidentales que a cada paso oímos en los conciertos.

Tonalidad. Se han establecido ya las pautas de cinco líneas, y las claves tienen línea fija en el pentagrama con relación a la primera. En las melodías se usan las claves de do en tercera y do en cuarta; en las canciones a tres o cuatro voces (5, 12 y 16), el tenor va en la clave de do en tercera, el alto en la de do en segunda, el alto primero en la de do en primera y las tiple en la de sol en segunda. En una canción a dos voces (la nº 4) el canto se escribe en la clave de do en tercera y el bajo en la de do en cuarta. Sólo se usan las tonalidades de Do y Fa para los mayores, y las de Re, Sol y La para los menores, exactamente igual que cinco siglos antes. Se emplean los bemoles de Si y Mi, y el sostenido doble-ve para la sensible. El Fa y el Re menor tienen el bemol de Si en la clave, salvo en la nº 13; también el Sol menor, pero con el bemol de Mi en las pautas, como los sostenidos. Están vivas las antiguas prácticas que presuponen modos eclesiásticos alterados, como diremos. La colocación de las voces no se hace “en partitura” o correspondencia vertical de los valores, pero tampoco se nos presenta con el anterior desdén por cualquier orden. En el código los pentagramas contienen cada uno la misma sección de música que el otro, en escritura por momentos casi vertical, excepto en la canción nº 12. Aun cuando los signos de repetición en forma de barra puntuada se usaban desde mucho antes, aquí tenemos figuras como la de una S al revés con puntos laterales sobre o arriba y debajo de las líneas primera y quinta. Curiosamente en la canción nº 16 convive la barra moderna con la S antigua. El guión empieza en el lugar de la nota siguiente y después traza un par de curvas generalmente ascendiendo.

En la fecha del código la antigua práctica de la *tonalidad sobreentendida* para la determinación de los intervalos conservaba parte de su antigua vigencia. El problema de las *alteraciones ausentes* es capital para la lectura o transcripción desde los comienzos de la escritura hasta 1800, y le vamos a dedicar aquí todo el espacio posible. Ha preocupado al autor de estas líneas durante varios lustros; pero no ocasionalmente y como de paso, sino en consagración casi diaria sobre los documentos antiguos. (A este empeño se deben las aportaciones originales que, con

el auspicio de la UNESCO, expuso el autor en 1957 ante los musicólogos de Europa.) Con la oscuridad propia de una síntesis demasiado severa el complejo problema puede plantearse y entenderse así:

1) En el siglo XIII grandes repertorios de música occidental profana, completamente maduros en sus formas y estilos, ascienden socialmente (como las lenguas vulgares) y son acogidos y cultivados por la nobleza. Por orden de los príncipes compositores reciben los beneficios de la notación. La existencia de esa música urbana en el siglo XIII, fue sensacionalmente reconocida y descrita hacia 1300 por un notable observador, Johannes de Grocheo. En París, en Francia, en Europa, había entonces lo que hoy: una música culta superior (la polifónica), una música media (la urbana) y una música eclesiástica. Además, la música rural, que también es mencionada por Grocheo. Nos dice que la música de París, es de tres órdenes: una es "la música simple o ciudadana, que llamamos música vulgar"; otra es "la música compuesta o regulada o canónica, que llaman "música medida" (la polifónica), y el tercer género "es el que se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del Creador". (En el original: "simplici musica vel civili, quam vulgarem musicam appellamus"... "musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam"... y "eclesiasticum dicitur".) Y en páginas diversas, según la música de que se trata, Grocheo aclara característica. Oíase lo que dice sobre la tonalidad: "...los modernos se valen de cuatro reglas que llaman *tonos*". "Los tonos son ocho". "El tono es una regla, por la cual se puede conocer todo canto eclesiástico y juzgar sobre él mirando al comienzo, al medio o al fin". Y aquí las palabras definitivas del teórico medieval: "Por el tono se conoce todo canto eclesiástico. Digo canto eclesiástico para que se excluya el canto popular y el precisamente medido [polifónico], que a tonos no se subordina". Con respecto al canto mundano, es decir, a la música de los trovadores —primer gran movimiento histórico de la música occidental—, escribe el tratadista: "Este canto justamente no va por reglas del tono ni por ellas se mide". Y todavía más claro: "El canto civil [o burgués o mundano] en cuanto a los tonos, se excluye de la música eclesiástica". En fin, todavía dice Grocheo que, para la polifonía y para la música mundana, los modernos recurrieron a las alteraciones del *si* y las extendieron a todos los otros tonos. Confirmando la observación de Grocheo, otro teórico, muerto en 1473, Johannes Gallicus, escribe que las melodías profanas no pueden ser referidas a los tonos del canto llano. Tenemos, pues, ya en el siglo XIII, una música profana cuyo

sistema tonal incomprendido *no es*, por lo pronto, el de la música greco-romana-medieval.

2) La notación fue elaborada para la música gregoriana, y la música seglar o profana debió escribirse con esa notación. No había otra. La música profana se anota, entonces, con una escritura ajena que no resuelve sus necesidades gráficas ni en el orden rítmico ni en el orden tonal. El ajuste de la notación gregoriana a las exigencias profanas tarda seiscientos años. Digamos de paso, en cuanto al orden rítmico, que las figuras gregorianas evolucionaron pronto y adquirieron los valores que no tenían.

3) Con respecto al orden tonal, el proceso es muy complicado y sus peripecias hacen difícil la explicación, sobre todo si se carece de espacio.

Las líneas de la pauta, creación gregoriana, cumplen su fin cabalmente en su medio originario. Todos saben que la música gregoriana se funda en secciones de una escala-tipo antigua, cuyos intervalos son los mismos de nuestra escala mayor. Tales secciones —que se dividen en dos modos cada una, cuatro auténticos y cuatro plagales— coinciden en que tienen dos semitonos, esto es, en que al ascender (gráficamente) desde las líneas que corresponden a *mi* y a *si* suben por sólo medio tono. Pero las líneas antiguas, como las modernas, son todas iguales, es decir, que no presentan diferencia alguna como para indicar que cargan tono o semitono, de manera que las notas que marchan por intervalos de medio tono están colocadas tal como las que marchan por intervalos de tono entero, ya en línea y espacio, ya en espacio y línea. En una palabra: *los semitonos no están escritos*; no están diferenciados de los tonos.

La escala está en la mente del que lee; el que lee lleva en la mente los intervalos de la escala invisible que aprendió cuando se la cantó su maestro. *La grafía, pues, se complementa con ese molde oral* que, en este sentido, hemos llamado el *patrón mental*. Como el patrón mental está funcionando hasta nuestros días, considero innecesario traer pruebas viejas de lo que cada cual puede controlar mediante su propia experiencia actual.

4) El lector gregoriano lee música gregoriana aplicando a la grafía el patrón mental gregoriano; cuando la escritura eclesiástica se emplea para notar melodías profanas a base del *Ut* y de sus modos menores, el lector antiguo aplica a esa notación los patrones mentales de la música profana. Las notas de las líneas y espacios que “acostumbran” a dar semitonos y las que hoy requieren alteraciones son leídas patronalmente.

5) Ya no se cree en que la música profana del Ut y sus menores aparece hacia el Renacimiento o después, y muchísimo menos en que es un desprendimiento o modificación del canto gregoriano. La música profana —la música occidental— es una antiquísima corriente ya sensible gráficamente hacia el siglo x, indispensable en la vida de castillos, imperios y ciudades como instrumento de expresión lírica y complemento de la coreografía. Muchos documentos mencionan esta otra música no eclesiástica, los instrumentos y las fiestas. Aun sin ningún documento, sería necesario hoy admitir la existencia de torrenciales corrientes de música en todos los tiempos y en todos los grupos humanos. La música occidental trae diversos órdenes modales y la *tonalidad* misma, los pies binarios y ternarios universales en la articulación de estructuras de cláusulas y de períodos caracterizados por un riguroso juego de simetrías, diversas maneras de acompañamiento para respaldo de la melodía, diferentes estilos, variedad de funciones, distintos sentidos y, complementariamente, un grupo de idiomas para sus textos. Además, rudimentos o latencia de la armonía y la polifonía que Europa desarrolló a lo largo de nueve siglos. La música occidental es antigua. Antes de su ascenso, conocida y sentida por todos, era la música que amenizó por igual la infancia del futuro clérigo y del futuro trovador. Ascende cuando y porque decae el mundo sensorial de la alta Edad Media y de la Antigüedad. No es un fenómeno aislado el suyo, ni se trata de un humilde brote local. Por eso el lector antiguo, formado en su ambiente, posee el patrón mental de sus intervalos y puede leerla cuando la ve escrita, aun sin alteraciones.

6) La música gregoriana —bello y glorioso movimiento— se abate a partir del siglo xi y su decadencia se precipita en los siglos siguientes. Muere la música gregoriana característica, pero no muere su función litúrgica. Esa música eclesiástica antigua desaparece hendida, atravesada, descaracterizada por la influencia rítmico-melódica del Ut y sus menores, y por el desarrollo a que da lugar la noción profana de la *tonalidad*. La monodía diatónica gregoriana de las notas iguales —salvo tal cual prolongación— se inserta en la polifonía naciente, se expresa, en seguida, por semitonos profanos y adquiere una rítmica académica. Todos pueden llamar gregoriana a esta nueva música, si les place —cuestión de gusto—, pero de la noble música, cuyos rasgos describen los teóricos, no quedó ni el estilo. Ni los estilos; porque, en la realidad, la música gregoriana fue un complejo oriental-occidental en el que no faltó ni la pentatonía.

7) El lugar, la ocasión, las circunstancias y el texto permiten al

lector antiguo distinguir una página gregoriana de una página profana. Pero cuando el Ut invade el campo eclesiástico, el músico medieval se ve en el trance de afrontar la lectura con dos patrones mentales, por ejemplo, el del *tritus*, 5º modo (Fa gregoriano), y el del Ut sobre la tónica Fa (Fa mayor). La diferencia está en la nota *si*, que es alta en uno y baja en el otro. Mejor dicho —y esto debe entenderse en definitiva—, no hay una nota de diferencia; se trata de dos escalas distintas, de dos mundos musicales. Las escalas, en general, se diferencian en eso, en algún semitono. El choque de esos dos patrones mentales se manifiesta gráficamente en la aparición del primer bemol. El bemol documenta desde el siglo X la presencia y la influencia de la música occidental, cuyo símbolo, el *si* bajo, es ya entonces rechazado por Guido. La lectura patronal es inequívoca donde no hay interferencias; donde las hay, pueden aparecer las alteraciones aclaratorias.

8) En el orden de la notación, la música del Ut y sus menores se escribe sobre un supuesto gráfico gregoriano, es decir, sobre una convención anterior y extraña que subsiste como fondo, como si se sobretejería sobre malla ajena. Las líneas que determinan los intervalos *mi-fa* y *si-do* (semitonos que no están escritos, porque todas las otras líneas de la pauta son iguales), significan la vigencia póstuma del patrón mental gregoriano; es decir, que no es la escritura sino el pensamiento lo que impone el semitono. La alteración, el bemol, no baja el sonido escrito; baja la nota *si* alta del patrón mental gregoriano. Y el becuadro o el sostenido, elevan el sonido del patrón mental occidental. No se trata de dos notas —repito—; se trata de dos escalas, de dos sistemas. Se trata de un gigantesco conflicto tonal que, a fuerza de producir semitonos, desemboca en la dodecafonía mil años después.

Siempre en el orden gráfico, se produce, a partir del momento inicial, un complicado desconcierto de simultáneas o alternantes ideas directrices que dura ocho siglos. Esas ideas principales sobre la escritura del orden tonal, que damos aquí por vez primera, son las siguientes:

- a) Una aplicación general de patrones orales sobre notaciones incompletas como base permanente de cualquier otra operación, y suficiente por sí sola;
- b) Una comprensión directa de las gamas profanas como secciones del *gran sistema perfecto* o *escala tipo*, por lo menos en cuanto a las gamas básicas, fuera del orden gregoriano. Las gamas de *Do* y *la* están vivas en el siglo XIII, y es evidente que los expertos heterodoxos tenían plena conciencia de tales tonalidades,

bien que no dejaran de recurrir a los patrones mentales en el caso de los menores;

- c) Una asimilación por analogía de los modos profanos a los modos gregorianos. En el caso de la identificación 6^o/Ut y 2^o/la, se aceptaba la dominante en el quinto grado, mientras que en las parejas 5^o/Fa, 1^o/re y 7^o/sol, la diferencia de semitonos se resolvía con o sin alteraciones. Se ponían menos alteraciones propias, y
- d) Un empleo racional, aunque defectivo, del moderno criterio de las alteraciones.

Estas aportaciones sobre los caminos de la notación antigua son producto de nuestros estudios —repetimos—, y en extensos capítulos les dedicaremos la glosa que no es posible aquí. Ahora nos interesa la evidencia de que la música occidental comporta un nuevo y distinto “sistema tonal” —el del Ut y sus menores—, y la consecuencia lógica de que *el nuevo conjunto de tonalidades no es reconocido ni comprendido* por los teóricos medievales ni por los posteriores hasta 1800 y, en buena parte, hasta hoy. Esto es cosa corriente en todas partes: los teóricos y los músicos de Perú y Bolivia, por ejemplo, no cayeron en cuenta hasta 1897 de que el 90% de la música que sonaba en torno desde cuatrocientos años atrás era pentatónica.

Las ideas conductoras de la notación antigua no pudieron eludir la práctica de las notaciones incompletas. La escritura requería el complemento de los patrones mentales —como hasta hoy—, pero *hubo, además, un segundo complemento, constituido por un claro “corpus” de prescripciones escritas* que justifican y documentan en muy buena parte el comportamiento de los patrones mentales. Las alteraciones no están escritas, pero los teóricos nos darán rudimentarias reglas de lectura que equivalen a ellas.

Un breve tratado de discanto del siglo XIII, dice que en “la-sol-la ou sol-fa-sol; la note moyenne est soutenue”... Esto es, las notas del medio, *sol* en la tonalidad de *la* menor, y *fa* en la tonalidad de *sol* menor, son sostenidas “de demie ton”, sensibles. Más explícito es un tratado de 1320-1330, atribuido a J. de Muris. Nos dice cuáles son las “tónicas” que requieren la sensibilización del séptimo grado: “Quando-cumque in simplici cantu est *la sol la*, hoc sol debet sustineri et cantari sicut *fa mi fa*”... Sobre la tónica *la*, en la fórmula *la-sol-la*, se debe sostener el *sol* cantando *fa-mi-fa*, esto es, las sílabas de solmisación que indican un semitono hacia abajo (*fa-mi*) y su ascenso posterior. J. de

Muris, repite lo dicho con respecto a las fórmulas sol-fa-sol (hoc *fa* sustineri debet), y re-ut-re, en que se eleva el Ut (do); entonces las tres tónicas en que se escriben los menores (*la, sol y re*) tienen su sensible prescripta y se anotan sin ningún accidente.

Parecerán demasiado lejanos estos antecedentes, pero es el caso que tales prescripciones sobre alteraciones se reproducen en muchas teorías posteriores, incluso hasta en el siglo xvii, siglo del códice peruano. Bourgeois, famoso teórico del siglo xvi, repite la prescripción de las tres sensibles menores y añade las "rompues" (semi-cadencias) la-sol, sol-fa, re-ut. Otros dan algunas referentes al sexto grado: "Cuando la melodía sube sólo un grado sobre la, última nota del hexacorde (,) para descender en seguida, se debe decir *fa*". Este *fa* es sílaba de solmisación que con su inseparable *mi* (*mi-fa*) indica medio tono, es decir, que sobre el *la* de la tónica *re* debe entonarse si bemol. Una prescripción complementaria aclara que se solmizará *mi* (= *si*) sólo cuando haya un becuadro, y añade que si la melodía continúa su ascenso sobre el *la*, se leerá si natural, aun cuando no esté el becuadro. Nuestro teórico, al fin, sintetiza sabrosamente en su francés antiguo: "Tutes fois et quantes que par dessus ces six voix s'en trouverá une seule n'exedante que d'une seconde, elle s'appellera *fa*, sans faire muance, laquelle faudra profférer mollement, mesmement sans aucun signe de *b* mol, pourveu que celuy de dur n'y soit mis". Es decir, abreviando: siempre que una segunda (no más) supere la sexta voz (*la*), se llamará *fa* (= *si* bemol) y se entonará blandamente, aun sin ningún signo de bemol, siempre que el becuadro no haya sido colocado ahí (M. Guillaud, *Rudiments de Musique pratique*, Paris, 1554).

Estas prescripciones y muchas otras que omito ahora, enteramente difundidas y de aplicación generalizada, rigen en los tiempos del códice peruano, como hemos dicho, y explican —para acercarnos más a su ambiente español originario— el notable pasaje del Padre Nassarre, que vamos a comentar. Como es sabido, Fray Pablo Nassarre publicó su *Escuela de música, según la práctica moderna*, en Zaragoza, en 1724, con un anticipo parcial de la misma en 1693. El párrafo que vamos a reproducir se refiere concretamente a la melodía del canto llano —bien que de hecho se extiende a toda la música— y, en particular, a la "cuarta del tritono". "Es esta especie de cuarta tan áspera —dice—, que ofende al oído"... Y añade Fray Pablo:

"En todos estos casos se debe hazer bemol en *befabemi*, y porque "algunos cantollanistas, poco prácticos, sino lo ven señalado, les parece

"que no se ha de hazer; advierto, que en el Canto llano, por maravilla "se señala el *bemol*, assi natural, como accidental"...

Esto dice el gran teórico hacia 1700. Era para maravillarse eso de ver un bemol escrito en la clave o en la pauta... Si se entonaba bemol, sin el signo, en el canto llano —que es la música eclesiástica cuyo sistema impone el si natural—, ¿qué se haría en el canto seglar, cuyo sistema impuso el si bemol? Hay poco que añadir. Nuestro Ut occidental y sus menores venían dominando mentes y espíritus desde los siglos xii y xiii; por eso, la cuarta gregoriana es "cuarta tan áspera, que ofende al oído", como dice Fray Pablo.

Las opiniones de los musicólogos modernos, manifiestas en los últimos treinta años, coinciden en reconocer la presencia de los modos profanos occidentales ya en la Edad Media tardía. Es obligatorio que por los tiempos del códice y en el códice se hallaran las gamas "modernas" con o sin accidentes. Sin embargo, nadie debe poner en duda que algún clérigo libresco y conservador, apegado a tradiciones eruditas extintas, haya podido exhumar individualmente pasajes teóricos con intervalos modales eclesiásticos. Pudo ser, sobre todo durante la recaída helénica del siglo xvi. El problema se resuelve entonces (o no se resuelve), teniendo en cuenta "la circunstancia" en que se manifiesta la obra, su carácter y las alteraciones que expresamente coloca el autor para determinar los intervalos. Pero el hecho de proclamar la influencia de la música grecorromana nada más que porque falta algún bemol o sostenido en la escritura, significa desconocer un proceso gráfico de setecientos años, enteramente aclarado por numerosos teóricos de todos los tiempos e imaginable a simple base de sentido común.

Mucho más allá del modesto episodio del códice peruano se yerguen problemas generales de interpretación histórica que son lo importante ahora. Es necesario insistir en definitiva en que *los teóricos musicales de 1200-1700 jamás alcanzaron a descubrir o comprender el nuevo sistema o grupo de sistemas tonales y rítmicos que ascendieron al plano superior de la notación en la Edad Media tardía*. Recuerdese, por lo pronto, que recién en 1547 Glareanus reconoció teóricamente la existencia del *do mayor* y del *la menor* (¡sin sensible!), varios siglos después de su general predominio en Europa. Una escala es lo que es; y cuando alguno de sus sonidos se sube o se baja un medio tono deja de ser la que era y es otra escala distinta. El *colio* de Glareanus no es el *la menor* simplemente, porque nuestro *la* tiene el séptimo grado ascendido (sensible). Con éste y muchos otros errores llega la teoría hasta nuestros días. El "sistema" occidental del Ut (que incluye varios plagales pro-

fanos ya perdidos) no tiene ningún "modo" (modo es pluralidad, hermandad, sección de una escala-tipo), pues ni el mayor (o los dos mayores) ni los cuatro menores vigentes pueden hermanarse sobre una gama progenitora. Estos modos nuestros son escalas sueltas, asociadas por azares históricos. Algo semejante pasó con los *modos rítmicos* (series de breve-longa, longa-breve, etc.): carecieron de existencia real, ya en la música profana del siglo XIII, salvo construcciones académicas de círculos pedantes o indolentes. Toda la teoría es tarda, incompleta y falsa frente a la música viva. Por eso, debemos insistir en que transcribir es comprender.

Con esto nos enfrentamos con las tonalidades del código peruano. Se trata de páginas de su tiempo, es decir, del tiempo de Couperin, Lully, Purcell, etc., que son en todo sentido músicos occidentales ya en pleno goce del Ut y sus menores, libres de las complicaciones que trajo el Renacimiento. Así tenemos en el código, como era de esperar, canciones en modo mayor sobre las tónicas de Do y Fa; en modo menor, sobre las tónicas de *re*, *sol* y *la*, algún plagal profano (Nº 10), varias en la doble tonalidad mayor-menor (que nunca nos ha explicado la teoría), casi todas con francas y llanas modulaciones en el sentido moderno. Debemos recordar que hay entre estas páginas cuatro canciones a dos o tres o cuatro voces, con su armonía —la armonía occidental— bien indicada por las alteraciones. Notable es el arcaísmo gráfico de las tonalidades. En el campo medieval profano nosotros descubrimos —creemos que por vez primera— la norma de escribir los mayores en Do y Fa y los menores en *re*, *sol* y *la*, clave importantísima para la lectura de los manuscritos profanos de los siglos XII al XIV, que se funda en el tercer grado de los modos gregorianos. Esta sencilla comprobación explica la práctica de no poner alteraciones en las séptimas subtónicas y en las sextas de los menores (cuando es el caso). Tales alteraciones eran y son *alteraciones de las alturas gregorianas*; enmiendas, "adulteraciones", accidentes que habrían sufrido las gamas clásicas, en opinión de los engeguedidos teóricos de la época, y no las simples y llanas gamas "modernas" del conjunto del Ut, que era viejo ya entonces. Hacemos extensivas a las obras del código las páginas anteriores sobre la tonalidad antigua, en general, y si hay algo que añadir, lo haremos en cada caso particular.

Nº 1. Entre los álamos

Entre dos álamos veidas que forman juntos brazos
 como si puestas las a vez para bñ callando el tajo
 y araba callando el tajo.

The musical score consists of several staves. The first three staves are vocal lines with lyrics written below them. The fourth staff is a guitar accompaniment line, marked with a treble clef, a 2x4 time signature, and a 'rit.' (ritardando) marking. The following five staves continue the guitar accompaniment, featuring various rhythmic patterns and dynamics like 'd.' (diminuendo) and 'rit.'.

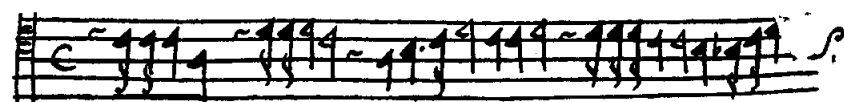
Canción Nº 1. Do mayor. En la segunda frase añadimos el sostenido que reclama la inflexión a Sol. La idea rectora nos presenta una terminación prolongada por la interjección musical fa-sol-la. Donde ese final falta, la idea es más corta, pero no está en el ánimo del compositor un sometimiento a la regularidad. Nuestras pocas modificaciones de valores se deben a que el monje escribe la duración expresiva de los finales; ponemos en su lugar voces o signos.

Nº 2. En el potro de un peñasco

The image shows a musical score for a song. It consists of five staves. The first two staves are vocal lines with lyrics in Spanish. The lyrics are: "En el potro del peñasco confuso que me mazaaba. Un azco yo y estou claso claso como el agua como el agua." The third staff is a piano accompaniment starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). It includes a first ending marked "(2x4)" and two instances of "rit." (ritardando). The fourth and fifth staves continue the piano accompaniment.

Canción Nº 2. Fa mayor. La tonalidad ha sido bien establecida por el monje con el bemol de *si*. La canción se nos presenta liberada de los rigores del régimen clausular simétrico. El monje adopta la medida del tiempo imperfecto; los compases modernos del orden binario pueden abrazar los valores del amanuense sin la menor modificación, a condición de no fijarse en los acentos que crean las líneas y en las prolongaciones de expresión. Pero un moderno régimen de transcripción —en cuanto está obligado a usar los actuales criterios de notación— debe eliminarlas e indicar de otros modos la mayor duración requerida. La libertad de la marcha melódica se manifiesta en frases desiguales en todo sentido. Aquí parece que las frases finales se apoyan mejor en el compás de 3 x 4, pero es inútil introducir enmiendas parciales en páginas que no prevén un fraseo regular. Muchas de las melodías del códice son desprendimientos de la polifonía, y por momentos parece que algunas pertenecieron a obras polifónicas. Estas melodías de círculos eruditos son muy interesantes, porque documentan un movimiento que se coloca rítmicamente entre los *ordos* y las *frases*, es decir, entre los esquemas rítmicos que urdió la teoría medieval para la polifonía y el sistema profano de las ideas simétricas. El arte de las grandes formas sustituye tales melodías por las simétricas y las acoge generalmente

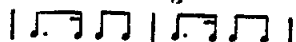
Nº 3. Dime, Pedro



Dime Pedro posturada fueris ingo maderemad no ay yo muy lindazo



sa no aygo buengado, he he =



como episodio, en tanto corre el discurso por los comunes compases cuantitativos.

Canción Nº 3. Fa mayor, terminación en su relativo re menor. En el manuscrito falta el bemol de si, pero en un si del tercer pentagrama el monje pone el bemol, porque considera necesaria la aclaración. No era indispensable. Todos los si son bemoles. Esta cancioncita de rítmica tan familiar como la de sus congéneres modernas, presenta en las pautas primera, tercera y cuarta dos pequeñas frases o células (cf. *Fraseología*, p. 321) equivalentes a las frases dobles de las pautas segunda y quinta. Algunas prolongaciones o descuidos del monje se reducen aquí por comparación de unas frases con otras. El cambio de los valores en los

Nº 4. No sé a qué sombras funestas

*Nice a que funestas funestas medosami de Vnas trancosy como se
 Suelen se peñe Jaydam ay aydemi quome dalomuste aqui en la vida di
 Da se lomuste ede Vngame. oji Vnate vnate quonofuete mo: 10*

*Nice a que son las funestas medosami de Vnas trancosy como se suelen repen.
 aydemi ay aydemi quome dalomuste a quien la vida di = 16*

No sé a qué sombras funestas quonofuete mo: 22

Bajo

compases tercero y noveno es exigido por las normas estructurales de este género de melodías populares. Sin duda está en su espíritu la fórmula fija de acompañamiento que añadimos al final.

Canción Nº 4 (Véase en la página precedente). Fa mayor. El bemol está en todas las claves. Si el monje no hubiera puesto el sostenido del do (compases tercero y cuarto), pocos habrían supuesto que el retorno a la tónica (aunque sea pasajera) pide sensible. Aquí la confirma el *la* del bajo y la repetición inmediata del caso con becuadro para el si sensible de do. Cuando vuelve análogo giro, el monje omite el sostenido, lo cual significa que podía omitirlo. No es extraña nuestra vacilación en casos como el de las canciones N.os 10 y 14, donde antes consideramos mejor añadir tales sostenidos frente a un aparente retorno a la tónica. Pero es difícil la solución de éstos y análogos casos, porque no es un problema de notas aisladas, sino de órbitas de influencia. Si domina la tónica, hay sensible; si domina la final del plagal profano, la séptima es natural. Sobre esto volveremos. Hay un grupo de constelaciones rítmicas muy deturpadas, pero de neta filiación simétrica occidental. En el bajo está clara por tres veces la fórmula rítmica que le corresponde; es la que añadimos al pie de la canción número 3. La última frase debe leerse como sus análogas anteriores.

Canción Nº 5. Fa mayor, con modulaciones. Para cuatro voces sobre el mismo texto de la canción Nº 3. Su autor es Correa. Se nos guía mediante la anotación original de varias alteraciones; nosotros añadimos las demás, de acuerdo con los preceptos de la época y con la marcha armónica. Aquí nos encontramos por vez primera con las notas ennegrecidas que aparecen en tres canciones del códice. Hemos anticipado que, en opinión de las autoridades modernas, esas notas negras no representan diferencias de valor. Por lo menos, eso parece después de una simple comparación. El pie del tercer compás tiene notas negras en todas las voces, excepto en una de las dos del tenor; excepción inadmisibles si se tratara de duraciones; en el sexto compás todas las notas son ennegrecidas, pero en el compás catorceno sólo la tiple segunda tiene sus dos notas negras. La nota final es negra en todas las voces. Es claro que en regímenes de notación en que las omisiones son la regla la inconsecuencia puede significar muy poco, pero nadie sabe qué hacer ante el hecho de que las notas negras completan las medidas del pie como si fueran blancas. Al verlas aquí, sobre los finales, parecería que indican prolongación expresiva, incluso donde hay calderón, pero en

Nº 5. Dime, Pedro por tu vida

Soprano

Dime Pedro por tu vida que si me casara me casara linda como a nora que yo quisiera, he he he

Alto

Dime Pedro por tu vida que si me casara me casara linda como a nora que yo quisiera, he he he

Tenor

Dime Pedro por tu vida que si me casara me casara linda como a nora que yo quisiera, he he he

Bass

Dime Pedro por tu vida que si me casara me casara linda como a nora que yo quisiera, he he he

Nº 5. Dime Pedro por tu vida.

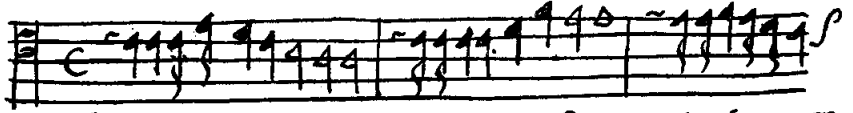
N6 6. Paxarillo fugitivo

Handwritten musical score for "Paxarillo fugitivo". The score is written on six staves. The first three staves contain the vocal line with lyrics: "Paxarillo fugitivo queben", "supritelozas apesca dome cuy da do Lapzezialifest", and "Lapzezialifest". The tempo is marked "And =". The fourth staff is a guitar accompaniment starting with a (2x4) time signature and a "rit." marking. The fifth and sixth staves continue the guitar accompaniment.

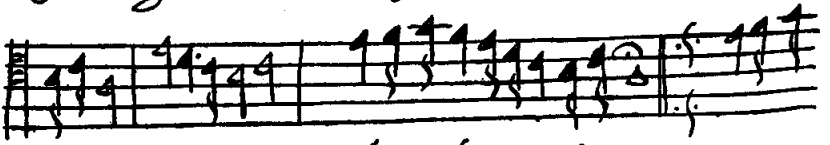
otras canciones no est6n al final. Cosa definitiva, al parecer, es que, cuando el c6rculo partido aparece seguido por las cifras de la proporci6n 3/2, el valor de las ennegrecidas es exactamente el de las blancas. En cuanto a la r6tmica, los valores est6n justos, siempre que en el s6ptimo comp6s entendamos que la semibreve vale tres por s6 misma.

Canci6n N6 6. La menor; flexiones a Fa, Do y Sol. En 1931 nos afirmamos en la tesis de que estaba en La mayor inducidos por asesores de la editorial que fueron luego los m6s encarnizados negadores de nuestra versi6n, como diremos. Las frases impares son m6s cortas y hay libertad en la concepci6n de los dise1os r6tmicos, que son todos desiguales. Una vez m6s se nota la influencia de la clausulaci6n polif6nica. Varias de estas canciones oponen sus f6rmulas irregulares a las del ciclo sim6trico que desarrollaron los trovadores. Siempre debemos recordar que las grandes corrientes hist6ricas son tres: la gregoriana —que es a

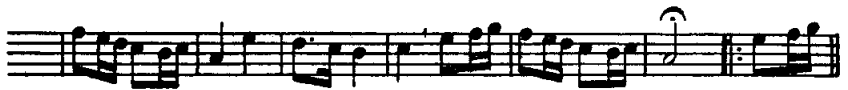
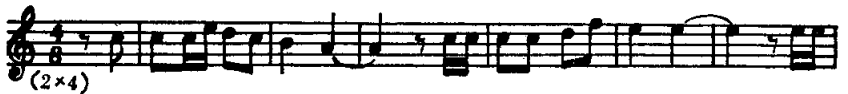
Nº 7. A cierto galán, su dama



A cierto galán su Dama pido va armendencap y la embio garacón



praxlar, esta letra, está Le Ma =



esta altura un corpus teórico—, la polifónico-acórdica y la simétrica del Ut con sus menores. Estas dos últimas intercambian influencias hasta hoy. Con respecto a los valores de esta canción, hemos acertado un pie del monje en el tercer compás. Se trata de notas *tenidas* por razones de expresión, como en muchos casos, y las hemos reducido siguiendo la constelación del sexto compás, que parece reproducir el mismo esquema sin tales prolongaciones. Los compases nos obligan a insertar en seguida un silencio de negra, y al final tenemos nueva reducción de valores de dicción.

Canción Nº 7. La menor.
En los compases 9-10 flexiona a su relativo mayor Do. Estructuralmente, esta canción pertenece al orden antiguo de las formaciones simétricas regulares. Nosotros damos arriba versión exacta de la notación del monje sin quitar ni poner valor alguno, pero basta con eliminar los valores excedentes finales de dos



frases (en los *la* de la primera frase debe suponerse la ligadura) y reajustar las terminaciones, para que se vea claro el régimen clausular simétrico:

En esta canción aparece plenamente el *finis punctorum*, único signo medieval y posterior ahora, destinado a indicar la terminación de cada idea musical.

Nº 8. Poco a poco, pensamiento

The image shows a handwritten musical score on five staves. The first two staves contain the vocal line with lyrics: "Poco a poco pensa mien to ma adabj gorus porque ama am espiza a empresa difícil or". The lyrics are written in a cursive hand. The first staff begins with a treble clef, a common time signature 'C.', and a key signature of one flat. The music is written in a medieval style with various note values and rests. The second staff continues the melody. The third staff is a lute tablature, indicated by the number '(2x4)' in parentheses. The fourth and fifth staves are also lute tablatures, continuing the piece. The score ends with a double bar line and a fermata-like flourish.

Canción Nº 8. Fa mayor, con flexión final a la dominante. En 1931 creímos que era modal; ahora, mejor afirmados en nuestra idea de siempre, pensamos que es Fa mayor/Do mayor con un pasaje a la dominante de *la*, como en la Nº 12; y aquí tenemos el caso pregonado por los teóricos de cuatro siglos: ningún bemol; sólo "por maravilla" ponían alguno. En rigor, sólo hay un si bemol. En cuanto a la rítmica, bien que los esquemas se correspondan, hay libertad de medida y de alternancia dentro de límites discretos. Prolongaciones expresivas en los finales.

Nº 9. Yo sé que no ha de ganar

Handwritten musical score for 'Yo sé que no ha de ganar'. It consists of three staves. The first staff is the vocal line with lyrics: *Yo se que no a de ganar y se que me de perdoz por que a tta se*. The second staff continues the lyrics: *me que se yo tan po co y tan po lo que se.* The third staff is a guitar accompaniment line with lyrics: *A ritimo aguerza silaminto // silaminto y ameh*. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Nº 9. Yo sé que no ha de ganar

Printed musical score for 'Yo sé que no ha de ganar'. It consists of ten staves of guitar accompaniment. Above the notes are rhythmic markings: triangles (▲) for accents and numbers (4, 4, Δ) for rhythmic values. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals.

Nº 10. Marizápalos baja una tarde

The image shows a musical score for a piece titled 'Marizápalos baja una tarde'. It consists of five staves. The first three staves are vocal lines in a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes: 'Marizápalos baja una tarde al V. ex de sotillo de V. a Madrid', 'Porque entonces cuando le ella. no V. ueramos flander', and 'que Marizápalos = he he'. The fourth and fifth staves are instrumental accompaniment in a 3/4 time signature, featuring a piano (p) dynamic marking.

internacional, escribe con respecto a *tiempos con cifras*: “aparecen con frecuencia las notas breve y semibreve de color negro. Su valor es el mismo que si fueran blancas”. Esto confirma nuestra opinión de 1931. Falta saber si, en razón del 3 que presenta el original, rige para esta canción la antigua y a la sazón vigente regla de que “dos breves entre dos longas, la primera es *recta* y la segunda *alterada*” (la segunda duplica su valor), aplicable también a las figuras menores. Entonces tendríamos constelaciones ternarias como las de la canción Nº 10, por el mecanismo de nuestro ejemplo b). En fin, ¿creerá alguien que un maestro ha escrito que esta canción es una zamba?

Canción Nº 10. Re menor, plagal profano. En un próximo libro explicaremos esta desconocida especie medieval que no prosperó en los ambientes superiores y que aún conserva la tradición folklórica española. Su característica es el uso condicional de la sensible. Si la melodía se mueve dentro de la órbita de influencia de la tónica, la séptima es sensible; si domina la final plagal, la séptima es natural. Aquí, la final la domina desde el segundo compás —detalle que no comprendí antes—, pues lo que sigue es la clásica marcha descendente re-do-sib-la, y el

ascenso del segundo compás es episódico; en cambio, la flexión del quinto compás pertenece a la órbita de la tónica principal y por eso le añadimos el sostenido. Es cuestión sutil. El descenso de fa-mi-re-do con retorno a re pide el do sostenido. Es aproximadamente el caso de la

Nº 11. Pardos ojos de mis ojos

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Pardos ojos de mis ojos". The score is written on six staves. The first two staves are vocal lines with lyrics in Spanish. The lyrics are: "Pardos ojos de mis ojos de mis ojos hazme mirar siempre", "siempre mirando", "que el vino del", "mozo quezo del mozo quezo =". The music is written in a simple, rhythmic style with a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and a fermata. The handwriting is in a historical style, characteristic of the 17th century.

Nº 12. Hijos de Eva tributarios

The image displays a musical score for a piece titled "Hijos de Eva tributarios". It consists of four systems of music, each with a vocal line on a treble clef staff and a lute accompaniment on a bass clef staff. The music is written in a style characteristic of 17th-century colonial manuscripts, featuring a mix of rhythmic values and accidentals. The first system is marked with a (1) below the bass staff. The second system is marked with a (2) below the bass staff. The score concludes with a final cadence in the fourth system.

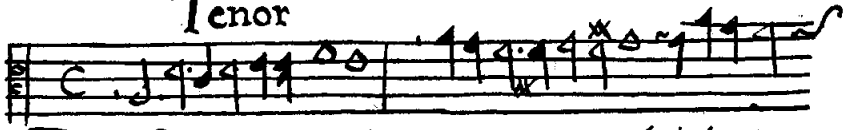
cionamos el paso del acorde de dominante de *la* menor al de tónica de Do; aquí está de nuevo, esta vez con el sostenido que acabamos de recordar. Todos saben con cuánta soltura modulaban los polifonistas y cómo los aspectos verticales relegaban a último término la estructura melódica. Yo he añadido o sugerido un par de sensibles a riesgo de contrariar los oídos de los eruditos europeos, que han acabado por sentir un estilo gráficamente creado por la omisión de las alteraciones. La cláusula final es familiar sin el sostenido, pero falta saber si el autor quería o no esa cláusula con sensible. Es lamentable que la ausencia del sostenido no signifique en estos casos la séptima natural. Aclaraciones: 1) y 2), *mi* en el original. La partitura de esta página, tan clara en nuestra versión, ha sido laboriosa. El monje reservó para la frase

final varias erratas muy serias, como puede verse. Ninguna de las voces resultaba guía segura: mientras la segunda voz terminaba dos tiempos antes, la tercera se prolongaba cuatro sobre ambas. La ausencia de las líneas divisorias del Ms. dificultó la solución todo lo posible. Este hecho nos alecciona sobre uno de los aspectos más ingratos de la notación antigua: la escritura independiente de las voces; no la clara superposición de nuestros días, es decir, la partitura. No obstante aislados antecedentes de antaño, se necesitaron siglos para que se adoptara la ordenación de las voces en partitura. La escritura de esta canción fue planeada en el tiempo imperfecto *cum prolatione imperfecta*, es decir, en binario, cuyo signo era C, y que, seguramente, se pensaba en dos semibreves, dos mínimas (negras) y cuatro semínimas (corcheas, de mis transcripciones). Aquí le damos a la C sobreviviente la valoración moderna de cuatro negras y comprobamos que en sus líneas se apoyan muy bien las notas grávidas de la canción. No es el caso de la N^o 4, cuya conducta fraseológica (4 x 8 ó 2 x 4 y 4 x 4) es fluctuante.

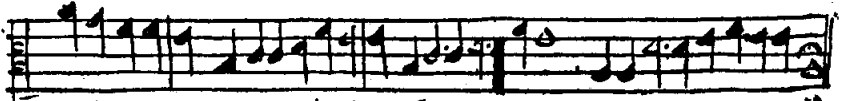
N^o 13. Don Pedro, a quien los crueles

Romances Varios.

Tenor



Don Pedro a quien los crueles sin razón llamancuel desde corin



bra Alcobaza, cien mil tachajimadas //

Canción N^o 13. Re menor, sin bemol en clave y casi completa falta de si bemolizables. Ascenso por sexta mayor y sensible; terminación a la dominante; flexión a sol con los sostenidos de sensible escritos por el monje. Esta flexión se extiende por toda la tercera frase. No es un plagal profano. Sin duda, la tónica re debe llevar su sensible, aunque falte el

Nº 13. Don Pedro, a quien los crueles

The image shows a musical score for a piece titled "Don Pedro, a quien los crueles". The score is written on six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings "accelerando" and "a tempo" are present on the fourth and fifth staves.

signo, porque el monje la exige con dos sostenidos (bastaba con uno) cuando modula a sol. No podemos pensar que un mismo espíritu sienta la sensible en un tono y no cuando esa misma escala cambia de altura.

Se afirma que no debemos pretender el sometimiento de esta música a las líneas divisorias. Sin embargo, la pretensión se justifica en parte. La escritura de la música anterior a las líneas divisorias no era una escritura libre; todo lo contrario. Si hoy tenemos que ajustarnos al compás, los antiguos tuvieron sujeción más estrecha aún, porque debían escribir perfecciones (pies ternarios) o imperfecciones (pies binarios) en moldes de *ordos* o, más tarde, dipodias o tripodias. Al adoptar, por ejemplo, el tiempo imperfecto, C, el músico tenía que escribir series de dos mínimas o cuatro semínimas, etc., dentro de una unidad superior imaginaria que era la semibreve; si adoptaba el C 3, por ejemplo, series de tres, etc. Aquí el monje anota pares de mínimas (hoy blancas, en nuestra versión negras) y es fácil seguir sus peripecias. En el cuarto compás se comprueba que el monje no completó las cuatro semibreves obligatorias (negras). Nótese que en análogo caso (compás 10) el monje puso el antes ausente silencio de mínima. El compás quinto es como el primero. En los compases séptimo y octavo se reduce la idea a la

mitad, a juzgar por la frase siguiente, que es idéntica, y cabal en todo sentido. No creemos imposible que se trate del artificio de la *disminución*, aunque acaso no sea sino una contracción expresiva o un simple error. En el sexto compás el monje comprime el reposo, justo lo contrario que en el segundo compás, en que lo dobla. Nosotros le restituimos su valor, pero tal vez se inicie ahí el pasaje de disminución intencional de que hemos hablado. El planteo estructural es simétrico, sin rigor. La velocidad es lo interesante. Una vez más se comprueba que el carácter y el sentido de una página pueden depender de la velocidad. En tiempo pausado este romance es una página noble y altamente expresiva; en tiempo vivo, nos presenta las frases típicas de la habanera, la milonga o el tango, escarnecidos por innobles. Por razones de espacio suprimimos las otras estrofas de la poesía.

Nº 14. Qué importa que yo la calle

Qué importa que yo la calle si lo dicen mis sus pasos
si lo dicen mis pasos que importa que ellos lo digan,
si más o menos entiendo

I

II

rit.

rit.

Canción N° 14. Re menor; cadencias media y final a la dominante con sensible señalada por el monje la segunda vez. Aquí sí flexiona a Do (tercer compás) dominante del mayor, Fa, porque no asciende formalmente a la tónica re (detalle que no vi antes). Pero en la canción N° 4 no va al quinto del mayor (Do), sino a la sensible del menor con sostenido del monje, camino de su tónica, re menor. El tema de esta canción es el mismo de la anterior y, por las razones que antes dimos, debe también ésta requerir sensible, aun sin el sostenido escrito. No se

N° 15. Malograda fuentecilla

Malograda fuentecilla detor el cuern y aduente que no vaudale p'rumeg

precipitadate p'rosides, = que no vaudale p'rumeg, precipitadate p'rosides =

The musical score consists of a vocal line and six instrumental staves. The vocal line is written in a single system with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written in a cursive hand below the notes. The instrumental staves are arranged vertically below the vocal line, each with its own clef and time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

trata de un plagal profano, y ese sostenido para el sol debe explicarse como una vieja costumbre. La base baja del plagal no tiene sensible. El monje adoptó el compás C (binario) y esto produce contrariedades; porque la canción asienta cómodamente en tres. En rigor, sólo en la tercera frase hay un desborde que se repite al final, porque el monje se copia a sí mismo. Después, una prolongación expresiva, como siempre, y pequeños reajustes.

Canción Nº 15. Sol menor. El bemol de mi no se ha colocado en la armadura, de acuerdo con la práctica general de los polifonistas. No se pone nada más que una alteración en la clave, con raras excepciones. El único mi de la melodía se presenta en la primera frase y tiene el necesario bemol original caracterizador del menor, sobre la tónica sol. El monje pone, además, el sostenido de la sensible nada menos que cuatro veces. Hay una expresiva flexión al mayor de la tónica homónima, y el monje indica la cuerda alta (si natural) mediante dos sostenidos que, de hecho, funcionan como becuadros. En fin: un perfecto sol menor con todas las alteraciones escritas. Una musicología retrasada dice que se trata de un Primer Modo gregoriano (XI transpuesto), Dórico. De cualquier canción moderna en sol menor podríamos decir eso y peores cosas. Si valiera la pena, se podría preguntar: entonces, ¿cuándo el sol menor es un sol menor? En la fecha del código hacía cientos de años que había caducado la *modalidad*. Ya dijimos en 1931, que el amanuense concibió la escritura de esta página en medida binaria y que transcripta así no hay que modificar un solo valor. Pero el completo trastrueque de los acentos está indicando a las claras que se trata de una melodía "en tres", y con esta división caen todos los acentos en su lugar sin más que reducir las prolongaciones.

Canción Nº 16. Sol menor, con bemol de si en la clave y de mi en las pautas; sostenidos de fa. Añadimos algunas alteraciones de acuerdo con la marcha armónica. Llamadas (1) y (2), los mi bemol son re y re sostenido en el original; (3), este si es sol en el manuscrito; (4), el original añade otro do, sin duda por error; (5), sol sostenido en el original; (6), fa en el original. Rítmicamente, ésta es la tercera de las páginas que responde a la segunda variante, pero no se emplean aquí las notas negras. En el compás séptimo, tiple segunda: dos negras que son dos corcheas como las otras de su acorde. Breves ternarizadas en los finales.

En conclusión, esto es lo que ahora vemos en el código a treinta años del primer examen. Nos place haber mejorado, casi siempre en

Nº 16. Por qué tan firme os adoro

Genor. A.4.

Corica

Por qué tan firme os adoro In me pregunta amor. ¿Por qué lo que tenéis y tenéis el que soy, el que soy

Alto

Por qué tan firme os adoro In me pregunta amor. ¿Por qué lo que tenéis y tenéis el que soy, el que soy

Figle. 1.

Por qué tan firme os adoro In me pregunta amor. ¿Por qué lo que tenéis y tenéis el que soy, el que soy

Figle. 2.

Por qué tan firme os adoro In me pregunta amor. ¿Por qué lo que tenéis y tenéis el que soy, el que soy

El que queda de las liadas, en mucho genor. que lo con en el caso. y lo y no se ha escrito. lo que se
 fidelidad a más a más en me pregunta amor. ¿Por qué lo que tenéis y tenéis el que soy, el que soy
 Nada vio el monje en torno. Sus dotes y preferencias pudieron haber
 dejado a la historia de la música de América documentos de valor

detalles, la lectura anterior. Queda en pie la noción general del proceso histórico de la música y de la notación, y se confirma el eterno desacuerdo entre la realidad sonora y su grafía. Conocidas las prescripciones de los teóricos en materia de semitonos, la fidelidad al manuscrito es una traición al pensamiento de la época.

En cuanto a la significación del contenido, confirmamos ahora nuestras conclusiones de 1931: "Fray Gregorio Dezuola, clérigo español, vivió en América apegado al culto de los recuerdos del solar nativo. / Nada vio el monje en torno. Sus dotes y preferencias pudieron haber dejado a la historia de la música de América documentos de valor

Nº 16. Por qué tan firme os adoro

The image shows a musical score for a piece titled 'Por qué tan firme os adoro'. The score is written for two staves, likely representing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is in a major mode with a key signature of one flat. The score consists of three systems of two staves each. The first system has measures 1 through 4, with measure numbers (1), (2), (3), and (4) written below the notes. The second system has measures 5 through 8, with measure number (5) written below the notes. The third system has measures 9 through 12, with measure number (6) written below the notes. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

incalculables; pero no quiso oír, no quiso ver. Sonaban al alcance de su alma cantares de proverbial belleza, y él seguía sordo a cuanto no viniera de su mundo interior"... "No formulará nuestra pluma sombra de reproche al amanuense franciscano; muy al contrario, le debemos gratitud por el paciente esfuerzo con que aprisionó en el códice las páginas que nuestra dedicación develaría cerca de tres siglos después de sus andanzas coloniales". En fin, añadimos, el monje documentó la previsible presencia del movimiento superior europeo en Sudamérica.

APENDICE

Nosotros deseamos que en esta excursión al pasado que en tan buen momento auspicia la REVISTA MUSICAL CHILENA, se aproveche la ocasión para un examen breve de las intimidades de la notación antigua y de las discrepancias a que da origen su lectura en todas partes.

Las canciones del infolio peruano fue-

ron transcritas por mí en 1929-1930 y publicadas en un tomo con el título *La música de un códice colonial del siglo XVII*, por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en 1931. Contiene este libro un capítulo en que se identifica al autor o primer

propietario del códice y se aclaran las posteriores andanzas del folio mismo a través de sus propias notas; otro, con el estudio de los textos y dos con el examen de la rítmica y la tonalidad. Frente a la lectura de los manuscritos, entendí que *transcribir* no era *reescribir* la notación antigua con tinta fresca, sino entender lo escrito e interpretarlo de acuerdo con su verdadero proceso histórico y en el marco de su época para anotarlo después *con nuestro actual lenguaje gráfico*.

Lo que puedo decir de aquel trabajo a los treinta años de su aparición, es que hoy reeditaría los estudios sobre el códice y sobre los textos sin cambiar una sola palabra. En cuanto a la rítmica, yo habría reproducido ahora los clisés de entonces —como lo hago en algún caso— si no fuera porque me ha parecido mejor adoptar más claras *formas de presentación* (escritura vertical analítica) que implican nuevas ideas sobre el proceso de las estructuras. Apenas merecen mención las pocas modificaciones que he introducido, inesenciales todas, excepto las de la canción N° 9. En cuanto al orden tonal, confirmo mi orientación de 1931 y en tal sentido ajusto detalles, reducidos a tal o cual semitono; además, hago pequeñas correcciones y reconozco un error no pequeño, del cual hablaré más adelante¹.

Ni en 1931 ni ahora pude ni puedo ignorar la intervención de un maestro de música de Buenos Aires, el señor Josué T. Wilkes, que hizo dos transcripciones

de la colección peruana, una anterior a la mía, la otra posterior. La primera fue entregada por el transcriptor al doctor Ricardo Rojas. El ilustre historiador anunció su publicación y hasta escribió que había publicado dos melodías; pero la verdad es que, a última hora, el doctor Rojas no se animó a insertar las versiones del maestro Wilkes. Yo las he examinado y fotografiado y, en realidad, son engendros que revelan el desconocimiento del maestro en la materia. Casi todas las notas eran gigantescas, redondas, que ocupaban un compás cada una... En mi reseña de antecedentes, me vi obligado a incluir este episodio público, y lo hice con palabras urbanas. Dije, en suma, "que hubiera tenido particular complacencia en concordar", pero que no concordaba con el maestro; y añadí palabras en su elogio. Esa necesaria, inocente y jactanciosa información —pude haber callado el desacuerdo— originó la segunda transcripción: el maestro se creyó obligado a demostrar al mundo que su fracaso primero no se debió a su general ignorancia sino a su exceso de sabiduría, y dedicó unos tres o cuatro años a elaborar espesas páginas de fácil erudición helénica como fundamento de la transcripción de páginas escritas hacia 1650.

El extensísimo examen que el maestro dedicó a las melodías del códice en el *Boletín latinoamericano de música*, tomos I, II y III y suplementos, se titula *Doce canciones coloniales del siglo XVII / ... / Seguidas de un estudio demostrativo de sus relaciones con la morfología grecorromana y el canto gregoriano*.

Nadie conoce la música de Grecia y de Roma; nadie ha leído la decena de piezas o trozos que se han conservado. Insignes teóricos e historiadores griegos y romanos dejaron abundantes noticias sobre su música y sus músicos, pero nada de eso ilumina o instruye lo que hubiera podido una humilde melodía indiscutible.

¹La crítica europea dedicó a nuestra obrita observaciones negativas diversas casi todas fundadas en que nosotros incurriamos en "maneras demasiado modernas de interpretar lo antiguo". Esto justifica esas negaciones, porque nosotros reaccionamos contra las maneras demasiado antiguas de interpretar lo moderno.

Nadie puede creer que tales elementos sean óptimos para el mejor conocimiento de la "música grecorromana"; y, sin embargo, hemos tenido que asistir al caso de un maestro que compara una música desconocida con otra que no puede leer, y que establece vínculos entre ambas suposiciones.

Los esquemas tonales y rítmicos que nos enseña la teoría griega sirven muy bien para comprobar que ninguna página del códice peruano responde ni rítmica ni tonalmente a la teoría grecorromana; cualquier analogía se debe a remotos y extendidos estratos comunes. Como si todos los pueblos del mundo —incluso los primitivos— se expresan por pies rítmicos y cantan por tonos y semitonos. Llamar yambos, troqueos, etcétera, a tales pies, es apenas utilizar nombres helénicos y de ninguna manera probar influencias u orígenes inadmisibles; porque, contra lo que se pretende, los griegos no inventaron las fórmulas de los pies, sino que fueron simples usuarios —como cualesquiera de las mil tribus coetáneas— y les dieron nombres útiles, como grandes teóricos que fueron. Con todo, no vieron en total sino doce esquemas sobre los doscientos cincuenta y seis que usa comúnmente la música superior de Occidente. La idea de una relación grecoperuana tenía que padecer dificultades.

"Inicié mi trabajo —escribe el maestro— adoptando como patrón rítmico no el *kronos-protos* —tiempo primero— de Aristóxenes, por ser unidad de tiempo indivisible, sino el *Asinhetos* de Psellus, que admitía accidentalmente una mayor duración: la del *espóndeo* o sílaba larga... (Revista *Nosotros*, Nº 273, página 135).

Para transcribir notaciones de 1700 hay que acudir, por lo visto, a un erudito bizantino del año 1000, cuyas enseñanzas, también helenizantes, carecen total-

mente de nexos históricos con el proceso de la notación occidental del siglo XVII. Pero esto no es más que un simple alarde erudito. El maestro hizo esto: "La figura correspondiente a esta sílaba larga —dice— fue la *minima*, ennegrecida, a la cual asigné el valor de una negra". (Ibid., página 136). Eso es. De espaldas al *kronos-protos* de Aristóxenes, vuelve las espaldas a Psellus y —músico práctico— cuando ve una mínima en el códice pone una negra en su papel. Pero también vuelve las espaldas a las notas del códice; porque las transcripciones del maestro, rítmicamente, son por completo diferentes de las suyas anteriores y casi por completo idénticas a las mías. Un simple plagio, disimulado por cambios de unidad: donde yo adopté la negra él adoptó la corchea y viceversa; donde me equivoqué yo se equivocó él. Tal ha sido el aporte rítmico del señor Wilkes.

En cuanto al orden tonal, la discrepancia del maestro, con mis transcripciones, queda enunciada así, de manera general, por él mismo:

"Partiendo de una base falsa, cual era la de juzgar con criterio moderno la constitución de las melopeas escritas en modos eclesiásticos para aplicarles la etiqueta tonal actual, se tenía, necesariamente, que caer en la confusión y en el error". (Ibid., página 145).

Empezaré por transcribir la conclusión que una gran autoridad moderna, el ya citado especialista español P. Samuel Rubio, O. S. A., formula, en 1956: "...las composiciones de los polifonistas del Renacimiento sólo obedecen en apariencia a las teorías medievales del *octoechos*. En la práctica, están muy distantes de las modalidades gregorianas, aunque lleven al frente la etiqueta de las mismas, debiendo decirse, por el contrario, que se hallan en el dintel de los modos mayor y menor modernos". (*La Polifonía clásica*, página 56).

El Padre Rubio se está refiriendo, principalmente, a la polifonía eclesiástica de 1500; ¿qué diría de estas cancioncitas de amor que conserva el códice de 1650-1700? Lo menos es... que franquearon el dintel. Esto es, que sucedió todo lo contrario de lo que afirma el maestro.

Añade el Padre Rubio que, si bien es cierto que el diatonismo gregoriano influyó en la modalidad del *Ars nova* (hacia 1300), "no lo es menos que en el siglo xvi sucedió todo lo contrario, es decir: fueron aplicadas al canto gregoriano, entonces en plena decadencia, las nuevas conquistas de la polifonía en el terreno modal"... Estas conquistas fueron las sensibles y el cromatismo. (Ibid., páginas 87-88). Léase todavía: "Las composiciones de los polifonistas del siglo xvi —con mayor razón las anteriores— fueron elaboradas —más en apariencia que en verdad— a base de los modos gregorianos"... (Ibid., página 49). Recordemos que estas afirmaciones alcanzan plenamente a la música del códice.

No puedo seguir reproduciendo testimonios modernos. Estas son las opiniones generalizadas. Debo repetir que todo lo antedicho se refiere especialmente a los modos eclesiásticos en el ambiente que mejor sostuvo sus tradiciones y a los siglos xv y xvi. En los círculos mundanos, el Do mayor y sus menores estaba dominando desde el siglo xiii, y en la fecha del códice había penetrado en todas partes. Los teóricos conservadores siguen aplicando la etiqueta de los modos a escalas que no tienen los intervalos eclesiásticos, es decir, a nuestros modos mayor y menor, y el maestro sigue haciéndolo hasta hoy.

Como se ve, el maestro estaba equivocado. No sabía que los modos eclesiásticos caducaron dos o tres siglos antes; no sabía u olvidó que desde el siglo xiii existe un *corpus* de reglas que, complementando la escritura, prescriben la entona-

ción de semitonos (sostenidos o bemoles), donde no están anotados. No sabía que el Ut y sus menores son medievales; permanece fiel a la pasada y enterrada etapa de la grecolatría francesa y a la ingenuidad paleográfica y desconoce los modernos estudios que coinciden con mi orientación de 1931.

En este punto deseo reconocer y comentar un error mío. Vacilé al atribuirle el modo a la canción N° 6; por ignorancia me inclinaba a creer que era el *mayor*, y... léase aquí lo que pasó. El asesor de la editorial me invitó a su estudio con mis originales; cuando llegué me presentó a un anciano que, a su tiempo, tomó mi canción N° 6, se sentó al piano, miró, leyó, probó, y luego, concluyendo, dijo: "—Sí; está en el modo mayor". El compositor Vicente Forte presenció la escena. El anciano, que era, precisamente, el maestro Wilkes, se asoció a mi error por obra de la misma ignorancia. Después reaccionamos los dos: para él, la canción estaba en el ix modo eclesiástico; para mí, en el menor "moderno". Pero yo tuve que sufrir las andanadas de mi ex socio, porque mi versión estaba publicada y él no se acordaba de la sociedad. De todos modos, yo soy el responsable del error, y ahora lo corrijo.

Asistamos un instante ahora a lo que el maestro llama sus "transcripciones", en rigor, sus "imposiciones" de gamas antiguas a los romancillos del siglo xvii. Se enfrenta con una canción, le atribuye un modo eclesiástico o una remotísima variante, y hace de los tales una historia antigua y medieval en que vuelca los manuales de la materia y las opiniones de todos los musicólogos ilustres y superados. Es imposible seguir ni comentar ese inmenso fárrago inoportuno y gratuito. Baste un breve comentario sobre cualquiera de las canciones; por ejemplo, sobre la número 15. El maestro dictamina:

"I Modo (ix transpuesto). Dorio". Y vienen las demostraciones. En realidad, se trata de un cristalino Sol menor "moder-

no" con todas sus alteraciones anotadas por el propio monje. Examine el lector el fragmento inicial:



Además de esto, hay una modulación al relativo mayor y otra al mayor de su tónica (también con alteraciones del monje), como puede verse en su lugar; y en la página siguiente del mismo código una canción polifónico-acórdica a cuatro voces (que el maestro no transcribió ni mencionó, porque no le convenía, como no le convino publicar las otras polifónicas de la colección), también en Sol menor con todas las alteraciones presentes —algunas sobrentendidas por expresas prescripciones— y una compleja marcha armónica enteramente moderna... En fin: un texto profano, pies rítmicos occidentales comunes, frases simétricas con la alternancia también occidental de movimiento-reposo, equivalentes (incluso pares de células), un período simétrico usual de Occidente... no las series de pies griegos ni romanos, no el *kólon*, no la ordenación de breves iguales (excepto en cinco casos, según Moravia), caracterizadora del canto gregoriano, por lo menos en la Edad Media tardía, no el *neuma*, no las *distinciones*; y, en cuanto al orden de las altitudes, la tonalidad de Sol menor —repetimos— con las más lógicas e inmediatas modulaciones, melodía apta para un vulgar acompañamiento acórdico de bandolas, arpas, etc.,... no gama alguna griega o eclesiástica, sino la pura negación de ellas, viva en las alteraciones... Y entonces, ¿dónde está la influencia o la relación grecorromana y gregoriana que pregona el maestro? Ya se supondrá que rechazamos, en absoluto, todo eso y todo lo suyo, incluso las inaudibles armonizaciones.

Las páginas del maestro implican deliberada oposición a la evidencia. Pocas o ninguna explicación sobre rítmica o textura; superabundancia sobre los modos. Para el maestro, el sistema del Do y sus menores no ha llegado todavía. Al hablar de las tonalidades que tienen en la clave algunos bemoles o sostenidos, dice: "Este número de *alteraciones* no significa que nuevas *tonalidades* surjan a la vida; representan sencillas transposiciones de los *modos* eclesiásticos". No hay mayores ni menores; siguen los modos gregorianos.

¿Qué nos dice el maestro sobre el Sol menor de la canción Nº 15? Muchas cosas. Ya vimos que es un Dorio... "Las *alteraciones* que presenta la canción Nº 15 dificultan la precisa clasificación modal de la Cantilena" —escribe el maestro. "Una doble transposición a la cuarta inferior destruye el efecto del bemol que afecta a las *notas Si* y *Mi*. Ella nos enfrenta con la gama que podríamos llamar *tipo*, si no fuese obstaculizada por"... etcétera, ¡Si no fuese obstaculizada por el hecho de que se trata de un Sol menor, en cuya armadura la teoría no ponía aún el segundo bemol! ¿Cómo enseñar al maestro que la música es arte oral y que la canción Nº 15, una vez lanzada al aire, es un Sol menor, sin bemoles ni sostenidos ni Grecia ni Roma, ni Sol menor? En vano trata el maestro de explicar la supuesta modalidad de las otras canciones; sus salidas son igualmente forzadas: la Nº 4 es eolia, pero hay una "suspensión" y, además, la dificulta el Sol sostenido; la Nº 13 tiene la gama del I mo-

do, dorio eclesiástico, pero "irregular", "debido al bemol"; la Nº 11 es jónica, pero tiene "un comienzo de manifiesta imprecisión modal" y se excede dando lugar "a una conjunción de modalidades distintas"; la Nº 4 es eólica, pero sufre una "metábola de modo", como la Nº 9, que es frigia, hipofrigia, etcétera, no se ajusta estrictamente en todo al mecanismo modal, porque termina en el jonio, y, además, es una zamba; la Nº 8 pertenecería al sistema lidio, pero continúa como hipolocria, sin su final obligado; la Nº 10 es eólica, pero su comienzo es hipodorio... y correspondería "asignarlos al modo Locrio"...; la Nº 2 es lidia, pero desviada, pues de "lidia irregular" "se trasmuta" en "mixolidia", y su bemol es un error. Y así, unas por los bemoles, otras por los sostenidos, las terceras por esto, las demás por aquello, ninguna de las canciones presenta un solo modo ecle-

siástico o grecorromano recto, limpio y claro. Cualquiera comprende que todo esto ocurre, simplemente, porque las canciones no son eclesiásticas ni griegas ni por sus gamas ni por ninguno de sus caracteres estilísticos, rítmicos, morfológicos, etc. ¿Cómo enseñar al maestro que hay que empezar por distinguir la *música* de la *notación*, y que todas sus dificultades estriban en que no puede reconocer un retardo del proceso *gráfico* con respecto al proceso *sonoro*? Siento gran devoción por Grecia; creo que es inmortal... pero no tanto. El maestro Wilkes ha extendido sus "influencias" también a la música folklórica americana; no sé si será preciso recomendar a los estudiantes la mayor cautela con respecto a sus conclusiones; y acaso sea mejor que prescindan de todos sus escritos.

CARLOS VEGA

DOMENICO ZIPOLI Y EL BARROCO MUSICAL SUDAMERICANO

p o r

Lauro Ayestarán

“Las tinieblas de la Edad Media no son sino las de nuestra ignorancia, decía Gustave Cohen en “La grande clarté du Moyen-Age”. Creo que algo parecido acontece con las tinieblas culturales de la América del Sur durante la dominación hispánica”.

Ciertamente, los hombres de la revolución emancipadora de 1810 —y aun sus abuelos— vivieron tiempos oscuros y oprobiosos, y sus primeros historiadores fueron quienes nos dieron esa visión de la época final del coloniaje, pero cometieron la distorsión de proyectarla por extensión hacia siglos anteriores que cayeron también bajo juicio implacable. Hay en América, evidentemente, una declinación a fines del siglo XVIII, pero a poco que se levante el velo de épocas más pretéritas, la luz comienza a reverberar, y en los últimos cinco años el conocimiento de ese pasado ha desquiciado todos los supuestos históricos y tiende a restaurar una visión más afinada, más consoladora.

En el campo de la música, la aparición y la divulgación hace unos 40 años de un polifonismo incipiente de fines del siglo XVIII, no satisfacía honradamente orgullos nativos. A la medida de un Mozart o de un Haydn, los compositores indios de su época hacían pobre música de sacristía.

Pero he aquí que en el último lustro, la musicología sudamericana ha perforado una época anterior —siglo XVII y primera mitad del XVIII— y de ese primer cateo ha vuelto con muestras de un valor levantado, no meramente “histórico”, que tonifica las más legítimas esperanzas.

Tres hechos han venido a consolidar esta hipótesis: las notables investigaciones y descubrimientos de Robert Stevenson en las cantorías de las iglesias de Bogotá, Lima, Sucre y Potosí, el hallazgo del precioso manuscrito de la primera ópera del Nuevo Mundo, “La púrpura de la rosa”, estrenada en 1701 en Lima, existente en la Biblioteca Nacional de esta ciudad, con letra de Calderón de la Barca y música de Tomás Torrejón y Velasco —honorable réplica con sus triples escenarios y villancicos popularescos a las pomposas óperas corales de un Lully— y, por último, la existencia de las 21 obras policorales de la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional de Montevideo, provenientes del Convento de San Felipe Neri de Sucre, Bolivia, entre las que se halla, por

ejemplo, un Villancico para cuádruple coro y bajo continuo de arpa de Juan de Araújo, una página mayor de la música del Barroco de su época.

En estos momentos, mientras se prepararan sus transcripciones para hacerlas viables para los públicos contemporáneos, se hace urgente la publicación de minuciosos inventarios de esas cantorías. Es ley de investigación musical en nuestro continente: "Partitura inventariada, partitura salvada". Los conservadores de esas cantorías en su funesto afán por "modernizar y limpiar" archivos, se detendrán con más cautela ante la destrucción de esas piezas venerables cuyas descripciones fueron estampadas en letras de molde y son ya consideradas como tesoros de una colectividad.

El resultado de esa línea de conducta tuvo ya su primer fruto. Una Misa de Domenico Zipoli hallada en Sucre por Stevenson y su referencia publicada en el libro "The Music of Peru", ha removido todo el problema de este admirable compositor del Barroco italiano, cuyos últimos años transcurrieron en la América del Sur. Al esclarecimiento de su vida y de su obra tiende este estudio ofrecido por la "Revista Musical Chilena" que nos honra con su publicación en el número dedicado a la música colonial de América. Leído originalmente este ensayo en Buenos Aires en la primera de las "Lecturas Musicológicas" de 1961 que organiza la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, cuyo decano el eminente compositor Alberto Ginastera nos distinguió proponiéndonos como profesor extraordinario de la misma, verá luz próximamente como cuerpo independiente editado por dicha Universidad.

1. *El caso Zipoli.*

Hace hoy puntualmente 21 años publicamos en Montevideo un folleto titulado "Domenico Zipoli el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata"¹. En él se demostraba —se pretendía de-

¹*Lauro Ayestarán*: "Doménico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata", Montevideo, Impresora Uruguaya, 1941. (Apartado de la "Revista Histórica", año xxxv, 2ª época, tomo xiii, Nº 37. Montevideo, agosto de 1941). Los aportes fundamentales hechos en estos últimos 21 años fueron los siguientes: *Vittorio de Rubertis*: "Dove e quando nacque e mori Domenico Zipoli", Milano, Bocca, 1951. (Apartado de la

"Rivista Musicale Italiana", año liii, fascículo ii), *Guillermo Furlong S. I.*: "Domenico Zipoli, músico eximio en Europa y América", Romae, Instituto Historicum S. I. (1955). Apartado del "Archivum Historicum Societatis Iese", vol. xxiv). *Luigi Ferdinando Tagliavini*: Prefacio a la reedición de "Domenico Zipoli. Sonate d'Intavolatura per organo e cimbalò", Heidelberg, Willy Müller (1959).

mostrar— que el eminente músico italiano, tocado en Roma por la vocación sacerdotal, había ingresado en la Compañía de Jesús en 1716; había llegado a Buenos Aires en julio de 1717 y después de haber permanecido en Córdoba como maestro de capilla de los jesuitas, la muerte le había encontrado en esa localidad el 2 de enero de 1726. Y lo que era más importante: sus obras más grávidas, presumiblemente, se habrían escrito en la Córdoba del siglo XVIII. A final de cuentas, sus años teóricamente más florecientes —de los 28 a los 38— habían acontecido en Sudamérica y en el ejercicio de su profesión de “maestro di cappella”.

La “hipótesis de trabajo” de esta investigación se hallaba estampada en los dos primeros párrafos del ensayo que decían así:

“Como quien escribe estas líneas leyerá hace unos años en el libro “Los Jesuitas y la Cultura Rioplatense” del P. Guillermo Furlong (S. J.) una referencia sobre cierto Hermano Domingo Zipoli, organista que fuera de la iglesia de los Jesuitas de Córdoba (Argentina) en los albores del siglo XVIII, ocurriósele pensar que podría tal vez tratarse de aquel célebre compositor de idéntico nombre a quien todos los musicólogos conceptuaron sucesor de Frescobaldi y gloria de la música para órgano de todos los tiempos y que desapareciera misteriosamente del plano de la música europea hacia el año 1716, después de haber publicado su colección de obras —que han llegado hasta nosotros— bajo el título de “Sonate d’intavolatura per organo o (sic) cimbalò”. Encontramos luego, gracias a los buenos oficios del distinguido historiador argentino, una serie de documentos —algunos de los cuales se transcriben en el apéndice final— que se relacionaban con la vida y obras del susodicho músico que desaparecía en Europa precisamente al mismo tiempo en que aparecía en América. Compulsando estas referencias nuestras sospechas quedaba entera y afortunadamente develadas. El humilde Hermano Domingo Zipoli no era otro que el magnífico compositor y organista romano Domenico Zipoli.

Y hemos querido en el presente trabajo, al completar y rectificar en algunos casos el itinerario vital del músico italiano, ubicarlo en su tiempo y en su medio e incitar al investigador latinoamericano a la búsqueda de las perdidas partituras que el formidable maestro compusiera en estas regiones, partituras de cuya existencia se demostrará a quien se tome el trabajo de repasar las líneas que a continuación se publican”.

El folleto, temprano y débil, acusaba deficiencias, pero al cabo de 21 años las dos fundamentales proposiciones del mismo, la presencia y muerte del eminente compositor italiano en la Argentina y el presumible hallazgo de sus partituras en América, no sólo quedaron en pie sino que

fueron robustecidas por un extenso aparato documental que aportaron distinguidos investigadores americanos y europeos.

No obstante, el capítulo sobre Zipoli no está clausurado; recién ahora la investigación está dando su frutos más insospechados e impresionantes que habrán, sin embargo, al confrontarse con nuevos esclarecimientos, de ratificarse. Pensemos con humildad que la investigación musical es apenas una ciencia y que muchas veces "La historia de la ciencia es la historia de la eliminación progresiva del error, es decir, de su reemplazo por un error nuevo, pero cada vez menor absurdo".

De entre los aportes —de signo positivo y también de signo negativo (que muchas veces esclarecen aún más el tema)— queremos detenernos en cuatro de ellos:

Primero. En mayo de 1946 Adolfo Salazar publicó en la revista mexicana "Nuestra Música"² un extenso comentario sobre nuestro folleto; llamaba la atención sobre el peligro de confundir el Zipoli europeo con el americano. Posteriormente Isidor Philipp se adhirió a esta hipótesis. Según Salazar, el Zipoli europeo había nacido en Nola, cerca de Nápoles en 1675; los documentos jesuíticos sobre el Zipoli americano, aseguraban que había nacido en Prato, cerca de Florencia, en 1688:

"El musicólogo uruguayo Sr. Lauro Ayestarán, publica en forma de folleto algunos trabajos que habían visto anteriormente la luz en revistas de su país. El que titula *Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata*, tiene especial interés porque se refiere a una figura curiosa, cuya vida, mal conocida y rodeada de cierto misterio, incita a hacer suposiciones que, a pesar de las tentaciones que despiertan, no pueden convertirse en realidad por falta de datos fehacientes..."

"... Como el Zipoli nacido en Prato vino al mundo en 1688, resulta que estaría tocando ya el órgano en aquel templo romano (en 1696) a los ocho años de edad, lo cual es ligeramente dudoso..."

"... Es arriesgado suponer que éste fuera el autor de las Sonate d'intavolatura per organo e cembalo (sic), porque textualmente no se las menciona en ningún documento referente al Zipoli muerto en la Argentina y porque estas sonatas, aparecidas en 1715, en la edición inglesa son de fecha anterior..."

En la página 13 de nuestro folleto se estampa: "De su ciudad natal, Domenico Zipoli pasó a Roma hacia 1696, esto es, a los 8 años de edad".

²Adolfo Salazar: "El caso de Domenico Zipoli", 1, Nº 2, p. 80. México, mayo, 1946.

Zipoli", en revista "Nuestra Música", año

Las palabras ligeramente distorsionadas —yo no diría con malevolencia— por Salazar, fueron castigadas por el linotipista de la revista “Nuestra Música” que le hizo decir que las “Sonate” habían aparecido “en 1715 en la edición inglesa” cuando en realidad databan, como muy bien lo sabía Salazar de 1725. De todas maneras y en homenaje al esclarecido musicólogo español, me es grato recordar que cuando apareció nuestro ensayo “La música indígena en el Uruguay”, Salazar, con una probidad ejemplar, se tomó el trabajo de repasar uno a uno, directamente en las bibliotecas de México, todos los textos históricos que habíamos interpretado para sustentar el estudio etnomusicológico sobre los indígenas para él tan remotos de la lejana Banda Oriental en la época de la Conquista. Su reseña crítica fue excepcionalmente generosa y casi tan extensa como nuestro folleto³.

Pero no era el solo hecho de una afirmación histórica basada sobre una fecha y una localidad lo que nos había llevado a la conclusión de que Zipoli había nacido cerca de Florencia y había trabajado en Roma: era, además, la constatación de que su escritura para órgano reconocía un evidente parentesco con la del gran organista de San Pedro de Roma, Girolamo Frescobaldi. A principios del siglo XVIII todavía los estilos regionales presionaban de una manera férrea sobre el creador italiano, al punto de que la escuela florentino-romana, de gracia y distinción sobrias, con un contrapunto terso y a pocas partes, era fácilmente reconocible con respecto a la veneciana del norte, solemne y pomposa, de una escritura policoral de amplio y desarrollo contrapunto. Zipoli, evidentemente pertenecía a la primera de ellas, a la florentino-romana y esto coincidía muy bien con su presumible nacimiento en Prato. Cierta melancólica distinción, por otro lado, la diferenciaba de la gozosa, libre y calurosa articulación del sonatismo napolitano de su coetáneo Domenico Scarlatti. Por otro lado, la presunción no era originalmente nuestra: Combarieu la había anticipado en la época en que se creía que Zipoli había nacido en Nola, cerca de Nápoles, y se había formado en el benemérito Conservatorio San Pietro a Maiella:

“On peut distinguer trois groupes, parmi les compositeur italiens de musique instrumentales dans la première moitié du XVIII^e siècle: les successeur directs de Frescobaldi et Pasquini; les maîtres de Naples; ceux de Venise. Dans le premier groupe, le nom le plus important est celui de DOMENICO ZIPOLI, organiste (en 1716) de l'église des Jésuites à

³Adolfo Salazar: Nota bibliográfica al libro de Lauro Ayestarán, “La Música indígena en el Uruguay”, en “Revista de Historia de América”, Nº 33, pp. 109-117. México, Instituto Pan Americano de Historia y Geografía, junio de 1952.

Rome, auteur de Sonates pour orgue qui sont des suites de pièces profanes et religieuses avec le sens ancien du mot *Sonate*. *Le Conservatoire de Paris* en possède un exemplaire"⁴.

La primera edición de su "Histoire de la musique" data de 1913 y al parecer Combarieu conocía directamente las Sonatas de Zipoli cuyo maestro Bernardo Pasquini fue tratado por el musicólogo francés en páginas precedentes con una fineza y profundidad técnica realmente sorprendentes.

Segundo. Y he aquí que de pronto se produce el primer aporte positivo de estos 20 años: en el mismo mes de mayo de 1946 en que Salazar publicaba en México su comentario, Víctor de Rubertis publicada en Buenos Aires, por primera vez, la partida de bautismo de Zipoli. Al ver luz el folleto de 1941, de Rubertis había enviado al alcalde de Prato, durante la pasada guerra, una carta solicitándole la partida de bautismo de un tal Domenico Zipoli, cuyo nacimiento podía haberse producido alrededor del mes de octubre de 1688. Terminada la guerra llegó a Buenos Aires una copia autenticada de una partida tomada del "Libro de Bautizados de la Catedral de Prato" que decía así:

"A di 17 (detto) Domenico di Sabatino di Angiola Zipoli della Cura del Duomo e della Eugenia di Sabastiano Varrocchi sua moglie nacque a hore 7 de la notte precedente et il suddetto giorno fu portato alla Cattedrale e da me Curato fu battezzatto. Compare Antonio de Francesco Giullari"⁵.

En resumen, un Domenico Zipoli, hijo de Sabatino Zipoli y de Eugenia Varrocchi había nacido de los suburbios de Prato —según se especifica, además en el Índice de Bautismos de la época— el 16 de octubre de 1688.

Este era, sin lugar a dudas, el organista que había muerto en América puesto que los documentos jesuíticos decían que era oriundo de Prato y que había nacido alrededor de 1688.

Pero ¿el Zipoli pratense era el Zipoli de los historiadores europeos que había nacido en Nola?

Tercero. Y aquí ocurre el tercer hecho, este sí, fundamental: hace apenas tres años, en 1959, el organista Luigi, Ferdinando Tagliavini, publicó en Heidelberg, en dos volúmenes, su espléndida revisión de las "Sonate d' intavolatura per organo e cimbalo"⁶ y en el Prólogo comunicó

⁴J. Combarieu: "Histoire de la musique", Paris, Colin, 1913, t. II, p. 152. en revista "La Silurante musicale", año XIV, Nº 53, p. 6.

⁵Víctor de Rubertis: "La patria y la fecha de nacimiento de Domenico Zipoli", ⁶Luigi Ferdinando Tagliavini: Véase referencia en nota Nº 1.

que se acababa de hallar en el Archivo del Convento de San Francisco de Bolonia, un manuscrito sensacional del Padre Martini, el maestro de Mozart, referente a Zipoli. Cuando Martini publicó en Bolonia el primer tomo de su "Storia della Musica" en 1757 la primera historia general de la música que se escribe en el mundo, luego de los fallidos intentos de Calvisius, Printz, Bontempi, Bonnet-Bourdelot, Malcolm y Prelleur, preparaba paralelamente un diccionario musical biográfico que había de ser un indispensable auxiliar de su historia. Este diccionario inscrito bajo el título "Scrittori di Musica Notizie storiche e loro opere" fue terminado pero no llegó a publicarse en vida de Martini. Hace unos 5 años encontré en el Archivo del Convento de San Francisco de Bolonia el segundo tomo. Afortunadamente era el que correspondía a las letras N a Z. Martini tenía 20 años cuando murió Zipoli; conoció personalmente a todos los músicos de la época de nuestro compositor y, además al producirse años más tarde la expulsión de los jesuitas en 1767 recibió afablemente y ayudó a muchos de ellos, sobre todo a los que ve-

SONATE D' INTAVOLATVRA
PER ORGANO, E CIMBALO
PARTE PRIMA
TOCCATA, VERSI, CANZONE, OFFERTORIO
ELEVAZIONI POST COMVNIO E PASTORALE
DEDICATE
All' Ill.^{ma} et Ecc.^{ma} Sig.^a
Q. Maria Teresa Strozzi
Principessa di Forano
DA
DOMENICO ZIPOLI ORGANISTA DELLA CHIESA
DEL GIESV DI ROMA
OPERA PRIMA

Portada de las "Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo", de DOMENICO ZIPOLI, publicadas en Roma en 1716. Edición prologada y transcrita por Luigi F. Tagliavini, en Heidelberg, Willy Müller [1959]. Vol. I

nían de España o de las posesiones españolas en el Nuevo Mundo. Por esta razón estaba en inmejorables condiciones para realizar la biografía de Zipoli. Pues bien, en la página 577 de su manuscrito se lee:

“Domenico Zipoli da Prato apprese i primi principii sotto il M^o di Cappella del Duomo di Firenze, dal Gran Duca fu mandato a Napoli sotto di Alessandro Sacarlatti, dal quale scapò per acuta differenza e si portò in Bologna l'anno 1709, dove fu accolto dal P. D. Lavinio Vannucci Monaco di S. Barbaziano, poscia dal gran duca suddetto fu mandato in Roma sotto Bernardo Parquini. Nota che quando capitò in Bologna aveva 19. Anni sicche era nato nel 1690. In ultimo si fece Gesuita”.

El Zipoli europeo se había hecho al final de su permanencia en Europa jesuita, y el único Zipoli jesuita que existió en la Compañía llamábase Domenico, músico también. Prueba y contraprueba resolvieron ya definitivamente la incógnita.

Pero todos estos importantes documentos esclarecían la vida de Zipoli y satisfacían una legítima erudición histórica. La “musicología



Acompañam.^{to} p.^a la Misa de Zipoli; à quatro v.^o

Se copió en Potosí, el Año de ... 1784.

Desp^o

Kiries.

La Gloria se sigue à la vuelta

Primera página de la parte de “bajo continuo”, de la Misa de DOMENICO ZIPOLI, existente en el Archivo Capitular del Cabildo Eclesiástico de Sucre, Bolivia

Siles Suazo, obtuvimos una límpida copia fotostática del original, que pusimos en las manos competentes del maestro Lamberto Baldi para su posible interpretación. Hace muchos años, Baldi nos incitó a la publicación de nuestro ensayo de 1941 y transcribió luego para orquesta sinfónica algunas páginas de las Sonatas de Zipoli.

El primer problema que plantean estos manuscritos es el de su curioso título: "a quatro V.s", que se repite en varias partes, cuando en realidad la Misa está escrita solamente para tres voces, de acuerdo con el caro estilo italiano del 1700. Consta de cuatro partes: Kyrie, Gloria, Credo y Sanctus. Fáltale, por lo tanto, el Benedictus y el Agnus Dei del "ordinarium" tradicional. Presumiblemente Zipoli no las escribió: algunas misas de las época se clausuran musicalmente al final del Sanctus.

Un copista colonial ha realizado el trabajo pero, de acuerdo con el estado perfecto de conservación que luce en la fotografía, esta copia al parecer nunca fue interpretada en Potosí y por ende no fue corregida. De todas maneras, hay que agradecer a este copista que haya salvado esta Misa cuyas partes vocales son de una noble riqueza, bien características de las últimas décadas italianas del seiscientos. Corresponde su escritura un estilo dialoguístico tan caro al maestro, ajeno a una tendencia castigada y henchida común en los compositores menores de esa edad. Más pareciera un Pergolesi, libre y temprano, que está anunciando un dorado clasicismo.

De pronto, en el "Cum Sancto Spiritu" del Gloria o en el "Et vitam venturi" del Credo, un Fugato a tres partes —que hace recordar las Canzone del primer libro de las "Sonate d'Int'avolatura"— irrumpe con orgánica solidez contrapuntística. En el resto de la Misa, las voces se mueven ya en equidistante y tersa armonía vertical, ya en tranquilo diálogo contrapuntístico. El "Incarnatus", dentro de una sencillez elemental, no está exento de la contenida emoción que requiere esta sección del Credo. De todas maneras, con respecto a las "Sonate" para órgano y para clave, esta Misa acusa la huella del mismo creador; por momentos parece adaptada a una lectura facilitada, de posible ejecución en una Córdoba indiana en cuyos cuerpos litúrgicos no se contaba con grandes coros ni solistas. Ahora, desde el punto de vista instrumental y de la distribución de las tres partes vocales —soprano, contralto y tenor con algunas notas graves fuera de su cuerda normal— responde a los más perfectos modelos de la música religiosa italiana del filo del 1700.

Desde el punto de vista tonal, las cuatro piezas de la Misa están en el tono de la Fa mayor, pero, como es tradicional, el bemol de la nota Si no aparece en clave; a veces surge como alteración accidental; otras, está

sobrentendido. La armonía se mueve entre los grados tradicionales de I-V-IV, pero acusa pequeñas y refinadas transiciones, a veces insólitas "apoyaturas", que enriquecen su cuadro armónico. El contrapunto, de una libertad extrema, crece sin fricciones ni tortuosos rebuscamientos; es un contrapunto de imitación canónica a tres voces que, si bien nunca se resuelve en una fuga estricta, ostenta una distinción constante y una frescura de invención. Tonalmente el Gloria y el Credo —acaso por sus mayores extensiones— presentan más variedad que las partes restantes. El Gloria, por ejemplo, tiene las más ricas substancias de toda la Misa: comienza en Fa mayor y en el "Gratias agimus" pasa al relativo (Re menor) al que siguen tres "soli" vocales admirables, especialmente el de soprano en tersa y elegante articulación. Continúa un "Qui Tollis" en que se modula hacia el tono de la subdominante (Si-bemol-mayor) retornando al tono inicial desde el "Quoniam" hasta el final.

En el campo de la hipótesis cabe preguntarse si Zipoli trajo esta Misa de Europa o la escribió en América. De todas maneras, es obra de un alto músico, no el simple o inocente ejercicio armónico de los maestros de capilla de la América después del 1750 que uno está acostumbrado a hallar en los viejos archivos de nuestras cantorías, de lo cual podría ser paradigma la "Misa para Día de Difuntos" de Fray Manuel Ubeda fechada en 1802 que hallamos y reconstruimos hace unos diez años⁸.

A este último corresponde repetir que el hallazgo de un Barroco Musical Sudamericano que abarca todo el siglo XVII y primera mitad del XVIII —donde se desenvuelve justamente la vida de Zipoli— es un hecho del cual nos hemos percatado de pocos años a esta parte. Las recientes y memorables investigaciones de Robert Stevenson en Lima, Cuzco, Sucre, Potosí y Bogotá; la aparición de la partitura de la primera ópera que se compone en el Nuevo Mundo, "La púrpura de la rosa" —letra de Calderón de la Barca y música de Tomás de Torrejón— estrenada en Lima en 1701, los manuscritos, en fin, existentes en la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional del Uruguay que provienen de Bolivia, provocarán el asombro de los tiempos venideros en cuanto se den a conocer.

Mientras se cumplen las inexorables etapas del estudio previo, antici-

⁸Lauro Ayestarán: "La Misa para Día de Difuntos de Fray Manuel Ubeda. Montevideo, 1802. Comentario y reconstrucción", Montevideo, 1952 (Apartado de la

"Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias", año VI, N° 9, Montevideo, octubre, 1952).

pamos hoy estas noticias y exhibimos un facsímil del bello manuscrito boliviano.

Entretanto, penetremos en la vida, ya bastante esclarecida hoy, del gran compositor italiano.

2. *Vida y Obras.*

A las 7 de la noche del 16 de octubre de 1688, en los suburbios de la ciudad de Prato, Eugenia Varrochi, esposa de Sabatino Zipoli, daba a luz un niño que fue bautizado en la Catedral al día siguiente, bajo el nombre de Domenico.

Prato, era en ese entonces una plaza fortificada con muralla y ciudadela levantadas en el siglo xiv; pertenecía al Gran Ducado de Toscana y se situaba al noreste de Florencia a unos 17 kilómetros de esta ciudad. El Gran Ducado se hallaba a la sazón gobernado por un Médicis, Cosme III, que había ascendido al trono en 1670 y que falleció después de un largo y tranquilo reinado en 1723.

En la Alta Edad Media, Prato había sido una república independiente. Los españoles la habían saqueado en 1512 y los florentinos la sometieron y absorbieron en 1553. En algunos templos pratenses Della Robia había dejado huellas ponderables de su genio plástico. La industria antigua —y aún actual— era la de los tejidos de lana y la de la manufactura de hierro y cobre. Debía albergar en esa época unos 3.000 habitantes.

Cuando Domenico Zipoli nació, Buxtehude y Pasquini —futuro maestro de Domenico— tenía 51 años, Vitali 44, Correlli y Pachelbel 35, Purcell 30, Alessandro Scarlatti, Kuhnau y Fux 28, François Couperin 20, Germiniani 14, Vivaldi 13, Telemann 7, Rameau 5, Durante 4 y J. S. Bach, Haendel y Domenico Scarlatti cumplían 3 años de edad; Benedetto Marcello, apenas 2.

Su generación era, pues, la de Vivaldi, Germiniani, Telemann, Rameau, Durante, J. S. Bach, Haendel, D. Scarlatti y —desde luego— la de quienes nacieron hasta 10 ó 12 años después, esto es, la de Veracini, Daquin, Hasse, Leclair, Leo, Locatelli, Platti, Quantz y Leonardo da Vinci.

Con todos ellos —nada menos— hay que medir a Zipoli en primera instancia para insertarlo, luego de su circunstancia temporal, en el cuadro de la historia general de la música culta europea y —como se verá luego— americana.

Según Giambattista Martini, de quien acaba de aparecer la breve pero definitiva biografía de Zipoli, que citamos precedentemente, reci-

bió las primeras lecciones de música del maestro de capilla de la Catedral de Florencia hacia el 1700. En ese entonces los maestros de la Catedral florentina habían sido Piero Sammartini desde 1686 hasta 1700 y Giovanni María Pagliardi desde 1701 hasta 1712; Giovanni María Cassini tañía el órgano catedralicio en 1703. De donde se desprende que uno de ellos debió haber aleccionado a Domenico.

El Gran Duque de Florencia lo envió luego a Nápoles bajo la dirección de Alessandro Scarlatti, "dal quale scapó per acuta differenza". Al parecer, pues su relación con la escuela napolitana fue muy efímera. Se pregunta su reciente transcriptor y crítico Luigi F. Tagliavini: esta fricción con Scarlatti padre ¿fue de orden musical o de orden personal? En todo caso el episodio revela en Zipoli la posesión de un temperamento activo y crítico ya en el carácter, ya en la estética.

A los 21 años Domenico se hallaba en Bolonia y recibía allí lecciones de Lavinio Vanucci, monje de San Barbaziano, un excelente teórico, autor del libro "Regole da Sonare, e Cantare e Comporre, e Transporta-



Dedicatoria impresa de las "Sonate d'intavolatura per organo e cimbalò" de DOMENICO ZIPOLI, publicadas en Roma en 1716. Edición prologada y transcrita por Luigi F. Tagliavini, en Heidelberg, Willy Müller [1959]. Vol. 1

re per li Principianti” conservado hasta hoy en copia manuscrita en la biblioteca musical que perteneció a Giambattista Martini.

Por fin, radicado en Roma, completó su carrera con Bernardo Pasquini. Era Pasquini, su maestro, uno de los precursores del estilo galante. Pero su “galantería” no radicaba solamente en procedimientos armónico-melódicos irregulares (la sexta) o el abuso de ornamentos (trinos, mordentes, apoyaturas), sino en el empleo de cromatismos y disonancias, inquietas fantasías en el ritmo y sobre todo, lo que con una buena palabra define Torre Franca: “Impresionismo”; un impresionismo, digamos nosotros, doscientos años antes de Debussy: “era como un profumo diffuso nell’atmosfera musicale”⁹. Querer someter el impresionismo debussyista a la técnica de los acordes de novena sin enlace y de quintas aumentadas, es lo mismo que sostener que el arte de la escritura galante se apoyaba solamente en el bordado miniaturesco de sus melodías y en las constantes armónicas de su época. De Pasquini recibe Zipoli como veremos todo ese mundo de convenciones que él hara florecer en sus “Sonate” de 1716. Los tres volúmenes de música para clave de Pasquini que se conservan en el British Museum de Londres, proclaman esta verdad. La llegada de Zipoli a Roma y sus estudios con Pasquini se produjeron, a nuestros entender, alrededor de 1710, y a los 24 años de edad dio a conocer en la Ciudad Eterna el oratorio “San Antonio” del cual sólo se conoce el libreto¹⁰. Hacia 1714 en la iglesia de San Girolamo de Roma estrenaba su oratorio “a quattro” “Santa Catherina Vergine e Martire” con texto literario —que es lo único que se conserva— de Grappelli¹¹.

Por fin accede al cargo de organista de la “Chiesa del Gesù de Roma” antes del 1º de enero de 1716 en que dedica sus “Sonate” a la princesa de Forano ya que en la portada de la edición de estas obras se declara organista de dicha iglesia romana que pertenecía a los jesuitas, contigua a su casa profesora.

En ese año de 1716, cuando iba a cumplir los 28 años de edad, Zipoli en la plenitud de su carrera musical, publica sus “Sonate d’intavolatura per organo e cimbalo”, según algunos documentos jesuísticos en pequeño tratado “Principia seu Elementa ad bene pusandum Organum et Cymbalum”, y por último, tocado por la vocación sacerdotal viaja a Sevilla e ingresa en el noviciado de la Compañía de Jesús el 1º de julio.

⁹Fausto Torre Franca: “Le origini italiane del Romanticismo musicale”, Torino, Bocca, 1930, p. 338. le in Italia”, Firenze, Le Monnier, 1906, p. 348.

¹¹Véase nota Nº 10.

¹⁰Guido Pasquetti: “L’Oratorio Musica-

Sobre su pequeño libro "Principios y elementos para bien tañer el órgano y el clave" existe una evidente confusión que hemos favorecido nosotros hace 21 años cuando se publicó nuestro temprano libro sobre Zipoli, provocador de la remoción del problema. Hoy creemos que se trata de una traducción defectuosa del título de sus "Sonate" y que por lo tanto es la misma obra. Cuando de él se habla en documentos jesuíticos, se omite la referencia de sus Sonatas, editadas el mismo mes y el mismo año. Salvo nuevo y definitivo esclarecimiento, su pequeño libro teórico, pues, no existió.

Publicadas sus Sonatas, en plena efervescencia creadora, sobrevinole a Zipoli una profunda, intensa, vocación sacerdotal como lo demostró en hechos más adelante, y el máximo organista de la iglesia de los jesuitas en Roma se trasladó a Sevilla e ingresó en la Compañía: "había sido maestro de capilla de la Casa Profesa de Roma —dice el historiador Lozano, su compañero de viaje luego— y precisamente cuando podía espe-

Variaciones 12 y 13 de la Partite en La-menor para clave de las "Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo", de DOMENICO ZIPOLI, publicadas en Roma en 1716. Edición prologada y transcrita por Luigi F. Tagliavini, en Heidelberg, Willy Müller [1959].

Vol. II, p. 31.

rarse de él cosas mayores, lo sacrificó todo por la salvación de los indios y se embarcó para el Paraguay¹².

Peramás escribe a este respecto: "Zipoli, maestro que fue del Colegio Romano, de donde pasó a nuestra Provincia y dejó bastante espécimen de sí en el órgano de la Catedral de Sevilla..."¹³. Desgraciadamente nada se ha podido conservar hasta la fecha en la Catedral sevillana. El Padre Guillermo Furlong comunicó en 1937 al autor de estas líneas: "como uno de sus biógrafos dijera que había muchas piezas de música suyas existentes en la Catedral de Sevilla, las busqué allí pero no las hallé".

Nueve meses estuvo Domenico Zipoli en Sevilla. A principios de 1717 los jesuitas organizaron una gran expedición al Río de la Plata que partió de Cádiz el 5 de abril de ese mismo año. En ella figuraban sacerdotes de más tarde destacada actuación, como el historiador Pedro Lozano que contaba a la sazón veinte años, los misioneros Nusdorffer, Asperger y Lizardi y los arquitectos P. P. Prímoli y Bianchi.

En aquel entonces la travesía de Europa al Río de la Plata cumplíase en tres o cuatro meses. Los religiosos que salieron de Cádiz venían en tres embarcaciones y el viaje se desarrolló sin percances hasta la boca del Plata donde una tormenta dejó a una sin mástil ni velas, echó a otra muy dentro del océano y la tercera fue tan azotada que cinco marineros fueron arrojados por la borda si bien tres de ellos pudieron ser salvados¹⁴.

La embarcación que transportaba a Zipoli detúvose presumiblemente varios días en Maldonado como era costumbre, y, pasando de largo por el lugar donde pocos años después se levantaría Montevideo, fondeó en Buenos Aires en julio de 1717, en el mismo año en que el Mariscal de Campo Bruno Mauricio de Zabala llegó también para ha-

¹²En el Staatsrchiv de Munich, Baviera (Jesuitas, 267), se hallan las Cartas Anuas de los años 1720 a 1730, escritas por el P. Pedro Lozano. Entre las notas necrológicas se halla la correspondiente a Domenico, de alto valor, por hallarse redactada por el gran historiador que viajó con Zipoli desde España en 1717 y tuvo contactos con él hasta el momento de la muerte de Domenico. Una copia de esta carta fue enviada por el P. Guillermo Furlong a Lauro Ayestarán en carta del 8 de noviembre de 1937. Posteriormente, fue pu-

blicada en forma íntegra por el P. Furlong, en su folleto de 1955, citado en nota N^o 1.

¹³Juan Manuel Peramás: "Diario del viaje de los expatriados de Córdoba", N^o 116, Turín, diciembre, 1768. Original existente en la Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesús, en Granada. Comunicado por el P. Guillermo Furlong.

¹⁴Pedro Lozano: "Vida y virtudes del venerable mártir Padre Julián de Lizardi", Madrid, 1862, pp. 123-124. Comunicado por P. Guillermo Furlong.

cerse cargo de dicha gobernación. Quince días permaneció en Buenos Aires y en lenta carreta de bueyes partió luego para Córdoba.

Mucho tiempo hacía que los jesuitas se habían afincado en tierras americanas. En febrero de 1568, en el puerto de Callao, pisó por primera vez suelo sudamericano un plantel de ocho miembros de la Compañía que recién había obtenido su confirmación canónica como tal. El rey Felipe II a instancias de Francisco de Borja había apoyado el comienzo de esta conquista pacífica del continente lejano y misterioso. El 2 de febrero de 1587 entraron los jesuitas en Córdoba y en 1599 fundaron allí su primera residencia estabilizando de esta manera las misiones volantes que cruzaron en varias oportunidades las regiones circundantes. En 1610 erigieron el Colegio Máximo y a los tres años el Convictorio de San Javier. En 1614 por fin constituyeron la Universidad, refundición de los dos anteriores centros de educación. En 1621 el papa Gregorio XV y el rey Felipe III la elevaron oficialmente a ese rango y en ella se dictaron cursos para novicios indígenas y españoles. Así surgen de sus claustros, bachilleres, licenciados y maestros en artes, bachilleres, licenciados y doctores en teología, etc., tal como se establece en las célebres Ordenaciones del P. Pedro Oñate y en las posteriores Constituciones del P. Rada en 1621. El 29 de junio de 1671 el obispo Guillestegui consagró la iglesia de los jesuitas cuyo órgano 50 años más tarde tañera Domenico Zipoli.

¿Cuál era el desenvolvimiento del arte musical dentro de los actuales límites de la Argentina cuando Zipoli llega a Córdoba?

En una referencia de cierta Carta Anua —eran éstas las detalladas relaciones que anualmente remitían a Europa los superiores jesuitas de las localidades sudamericanas— del P. Alonso Barzana fechada el 3 de septiembre de 1594, al referirse a los indígenas anota esto que constituye una de las más lejanas noticias sobre la música en la América Meridional: "Mucha gente de Córdoba es dada a cantar y bailar. Y después de haber trabajado todo el día, bailan y cantan en coros la mayor parte de la noche"¹⁵. Los jesuitas, al parecer, aprovecharon estas disposiciones vigentes en las culturas etnológicas y convirtieron a los indígenas no sólo en ejecutantes sino también en directores de conjuntos instrumentales como se desprende de la orden dictada por el P. Diego de Torres hacia el 1609: "Cuanto más presto se pudiere, con suavidad y gusto de los indios, se recoja cada mañana sus hijos para apren-

¹⁵P. Grenón S. J.: "Nuestras primera orot, 1929, p. (5). música instrumental", Buenos Aires, Pe-

der la doctrina... leer y cantar. Y si el licenciado Melgarejo hallare cómo les hacer flautas para que deprendan a tañer, se haga: procurando enseñar bien a alguno, que sea ya hombre, para que sea maestro"¹⁶.

Sin embargo, lo que en un principio fue simple vehículo de catequización más tarde se convirtió en alto oficio.

En 1617 llegó al Río de la Plata el P. Juan Vaiseau —o Vaseo a la usanza hispánica de la época— músico natural de Flandes que a los siete años murió en el Paraguay mientras atendía a los indios atacados por una peste. Junto con él había llegado de Europa el Hermano Luis Berger, nacido en Amiens, pintor, médico, platero, músico y danzante, que prolongó la obra de Vaiseau. Hacia 1691 llegó a Buenos Aires el P. Antonio Sepp, un tirolés discípulo del director de la escuela obispal de Augsburgo el músico alemán Melchor Glette. El P. Sepp construyó el primer órgano sudamericano y enseñó a los indígenas su oficio como lo expuso en una carta fechada en Yapeyú, descontándose de ella lo hiperbólico que pudiera contener: "Del mismo modo, hay 2 órganos en nuestra iglesia, uno fabricado en Europa, el otro fabricado por los indios (sic), y este último en nada inferior al primero. Yo he mencionado el del Misal de Amberes. Los instrumentos músicos fabricados por los indios son tan buenos y hermosos como los de Nürenberg. Los relojes de pared y faltriquera, hechos por los indios, no ceden en nada a los fabricados en Augsburgo. Algunas pinturas de aquí parecen hechas por Rubens. En una palabra: ellos pueden imitar todo teniendo delante de sí una muestra; en quitándose la, la pierden totalmente de su memoria, y ya no pueden combinar nada". Tal es la transcripción de Carlos Leonhardt para la revista "Estudios", año XIII, tomo xxvii, Buenos Aires, 1924.

Al francés Berger sucedió en Córdoba el italiano Pablo Anesanti, jesuita también, y a éste Domenico Zipoli.

Sobre la vida y actuación de Zipoli en Córdoba, pocas, de todas maneras, definitivas referencias poseemos. Organista de la iglesia de los jesuitas en esa localidad, su brillantísima actuación perdura en documentos posteriores a su muerte. Así, Peramás, escribe en Faenza en 1793:

"En aquellas ciudades no había otra música que la de los siervos de los jesuitas. Habían ido a la provincia desde Europa algunos sacerdotes excelentes en aquel arte, quienes enseñaron a los indios en los pueblos a cantar, y a los negros del colegio a tañer instrumentos sonoros. Pero nadie en esto fue más ilustre, ni más cosas llevó a cabo, que Domenico

¹⁶P. Ignacio Chomé: "Lettres édifiantes". Guillermo Furlong. "Lettres", t. II, p. 242. Comunicado por el P.

Zipoli, otrora músico romano, a cuya armonía perfecta nada más dulce ni más trabajado podía anteponerse.

Mas, mientras componía diferentes composiciones para el templo (que desde la misma ciudad principal de la América Meridional, Lima, le eran pedidas, enviándose a través de grandes distancias con mensajes especiales) y mientras juntamente se dedicaba a los estudios más serios de las letras, murió con gran sentimiento de todos; y en verdad, que quien haya oído una sola vez algo de la música de Zipoli, apenas habrá alguna otra cosa que le agrade: algo así como si al que come miel, se le hace comer algún otro manjar y le resulta entonces molesto y no le agrada. Murió en Córdoba de Tucumán en 1725. Quedan de él sus obras"¹⁷.

El P. Pedro Lozano, testigo presencial que viajó con Zipoli desde España y que alcanzó a oírle, nos dejó esta fidedigna anotación:

"Entre los estudiantes, el primero que pagó tributo a la naturaleza en 1726 fue Domingo Zipoli, natural de Prato en la Etruria, habiendo ya terminado los tres años de teología pero no ordenado aún sacerdote, por no haber obispo para ordenar. Era peritísimo en la música, como lo demuestra un pequeño libro que dio a luz. Había sido maestro de capilla de la Gran Casa Profesa de Roma y precisamente cuando podía esperarse de él cosas mayores lo sacrificó todo por la salvación de los indios, y se embarcó para Paraguay. Entró en la Compañía en Sevilla. Dio gran solemnidad a las fiestas religiosas mediante la música, con no pequeño placer así de los españoles como de los neófitos, y todo ello sin posponer los estudios en lo que hizo no pocos progresos, así en el estudio de la filosofía como en el de la teología. Enorme era la multitud de gentes que iba a nuestra iglesia con el deseo de oírle tocar tan hermosamente"¹⁸.

Cuando más podía esperarse de su genio y "pagando tributo a la naturaleza" según Lozano, Domenico Zipoli falleció en la estancia de los jesuitas en Santa Catalina, a unos 50 kilómetros de Córdoba, el 2 de enero de 1726, a los 37 años y medio y a los 8 años y 5 meses de haber pisado por primera vez tierra americana. Su tumba no ha sido hallada.

En resumen, la producción hasta ahora certeramente conocida de Domenico Zipoli, se articula así:

¹⁷Josephi E. Peramás: "De vita et Moribus tredecim vivorum Paraguaycorum", Faventia, 1793, p. 294. Comunicado por el P. Guillermo Furlong.

¹⁸Véase nota N° 12.

1. "*Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*", opus 1. Impreso presumiblemente en Roma, con dedicatoria impresa fechada el 1º de enero de 1716.
2. "*Sant'Antonio*", oratorio estrenado en Roma en 1712. Se conserva el libreto, solamente.
3. "*Santa Catherina Vergine e Martire*", oratorio a 4 partes estrenado en la iglesia de San Girolamo en Roma en 1714. Se conserva solamente el libreto en la Biblioteca Vittorio Emmanuele II de Roma, cuyo autor es Grapelli.
4. "*Delle offese a vendicarmi*", cantata para soprano y bajo continuo. Se conserva el manuscrito en el "Deutsche Staatsbibliothek" de Berlín (Citado en *Robert Eitner: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon*; Graz, Akademische Druck, 1959, t. 10, p. 357).
5. "*Fragmento para violín y bajo continuo*". Manuscrito existente en la "Sächsischen Landesbibliothek" de Dresde (Id. anterior).
6. "*Misa*", para coro a tres voces (soprano, contralto y tenor) con solos vocales, dos violines, órgano y bajo continuo. Manuscrito copiado en Potosí en 1784, existente en el Archivo Capitular Eclesiástico de la ciudad de Sucre, Bolivia.

3. Las "*Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo*"
(Sonatas de cifra para órgano y para clave)

Las "Sonatas de cifra para órgano y para clave" traducción española que hemos adoptado para las "*Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo*" —"intavolatura" tiene un viejo y bien saneado equivalente hispánico del siglo XVI en la palabra "cifra" —representa uno de los cuerpos orgánicos más audaces pero a la vez coherentes e imaginativos de la primera mitad del siglo XVIII. Por su sobriedad y originalidad, según subrayó Vincent d'Indy, se hallan muy cerca de Juan Sebastián Bach¹⁹.

La edición impresa que se conserva responde a las siguientes características bibliográficas:

Zipoli, Domenico (1688-1726).

*SONATE D'INTAVOLATURA | PER ORGANO, E CIMBALO
| PARTE PRIMA | TOCCATA, VERSI, CANZONE, OFFERTORIO*

¹⁹Vincent d'Indy: "Cours de composition musicale. Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyz", Paris, Durand, 1909. Libro II, 1ª parte, vol. II, p. 71.

/ *ELEVAZIONI POST COMUNIO E PASTORALE* / *DEDICATE* /
All'ill:ma et Ecc:ma Sig:ra / *D. Maria Teresa Strozzi* / *Principessa de*
Forano / *DA* / *DOMENICO ZIPOLI ORGANISTA DELLA CHIESA*
 / *DEL GIESU DI ROMA* / *OPERA PRIMA.*

64 p. 220 x 295 mm. (caja: 170 x 240 mm.).

La primera parte dedicada a las piezas de órgano termina en la p. 35; en p. 36 aparece el título de la segunda parte dedicada al clave: "*PARTE SECONDA* / *PRELUDIJ, ALLEMANDE, CORRENTI, SARABANDE,* / *Gighe Gavotte* / *E* / *PARTITE*".

Dedicatoria a María Teresa Strozzi fechada "il primo Gennaro 1716".

(Ejemplares existentes en la Biblioteca "G. B. Martini" de Bolonia, en la Biblioteca del Conservatorio de París, etc. Sobre el primero de ellos y la edición inglesa "A Third Collection of Toccatas Vollerantys and Fugues for the Organ or Harpsicord with particular Great Pieces for the Church Made upon Several Occasions Compos'd by Domenico Zipoli Principal Organist of Rome", London, Walsh (1731), acaba de aparecer la más reciente versión que hemos tomado como base para nuestro análisis: "DOMENICO ZIPOLI: "Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo. Nach dem Urtext heraugegeben von Luigi Ferdinando Tagliavini". Heidelberg, Willy Müller (1959). 2 v.

Consta la colección de dos partes, la primera dedicada al órgano y la segunda al clave. La palabra "sonata" debe tomarse en la acepción de la época, es decir, simplemente como pieza "per suonare" en clarísima forma de Suite. La idea tripartita y bitemática que luego caracterizó a la Sonata, recién alcanzará su carnalidad musical a la muerte de Juan Sebastián Bach, es decir, después de 1750.

La primera parte está integrada por una Toccata, cinco Canzone con sus correspondientes Versículos previos, cuatro comentarios organísticos a la liturgia de la Misa —dos a la Elevación, uno al Post-Comunio y otro al Offertorio— y una Pastoral. La parte dedicada al clave comprende cuatro Suites —la palabra no se enuncia pero está sobreentendida— y dos Partitas a manera de tema con variaciones ornamentales.

Lo primero que llama la atención es la sólida unidad de estilo de toda la obra. La parte de órgano está concebida en contrapunto a tres voces; la de clave siempre a dos. En esta última abunda, como es lógico, la escritura vertical y en la última variación de la Partita con que se cierra toda la obra, se anticipa misteriosamente —Zipoli no alcanzó a presenciar la lucha entre el pianoforte de Cristófori y el viejo, rico y noble clave— una escritura pianística.

Por eso llamaron tanto la atención las gratuitas palabras de Guido Pannain²⁰ que pasaron luego a la "Historia de la Música" que redactó juntamente con della Corte, al achacar a las Sonatas de Zipoli falta de orden y personalidad. Además, Pannain, cometió varios errores, como lo demostró Luigi F. Tagliavini, al adjudicar algunas Sonatas de Zipoli a Durante y a Alejandro Scarlatti. Su colaborador Andrea della Corte que firmó junto con Pannain la "Historia de la Música", reivindicó en 1959 el único juicio adverso que se puede recabar sobre Zipoli, con estas lúcidas palabras: "leyendo nuevamente (a Zipoli) se renuevan las delicadas impresiones de una inspiración que, no pequeña entre las de los grandes compositores de los siglos XVII y XVIII, proporciona una particular gentileza, suavidad y gracia, y tal concisión de excluir cualquier referimiento al "barroquismo" técnico o mental"²¹.

La obra de Zipoli parece escrita de un solo impulso e, incluso, calculada para su publicación como si se tratara de una gran superestructura sonora. Tanto las piezas de órgano como las de clave son en sí mismas una unidad independiente, pero aparecen dispuestas en un armonioso orden de sucesiones tonales e incluso de contrastes dinámicos. Pienso que la solemne Toccata que inicia la parte de órgano tiene su correspondiente final en la tierna Pastoral con la que se cierra la sección organística. En la parte de clave, unas Partite de la más brillante escritura clausura la obra como si corriera ella hacia un desenlace deslumbrante pero previsible.

Las Canzone del libro de órgano están insertas en la línea que va desde los Tientos de Cabezón, las Recherches de Titelouze y los Ricercari de Frescobaldi hasta las Fugas grandes para órgano de Juan Sebastián Bach. Están en verdad a medio camino. De los primeros se diferencian por un mayor abundamiento de exposiciones y un acabado más meticuloso en el contrapunto. De Bach por no completar en ellas Zipoli las secciones subsiguientes a la contraexposición en el quinto grado. Obsérvanse en cambio notables "estrechos" como el de la Canzona en Do-mayor que contiene además, una rica e imaginativa cadencia sobre el pedal de "dominante".

²⁰Guido Pannain: "Le origini e lo sviluppo dell'arte pianistica in Italia", Napoli, 1919, p. 162. Posteriormente, en *Della Corte y Pannain*: "Storia della Musica", Torino, 1942. t. 1, p. 627. Traducción en castellano por Higinio Anglés: Barcelona, Labor (1950), t. 1, p. 602.

²¹Andrea della Corte: "Zipoli in Prato", en el diario "La Nazione", Firenze, 14 octubre 1959, reproducido luego en la revista "La Scala", Milano, noviembre, 1959. Traducido por Victor de Rubertis en "La Silurante Musicale", año XXVIII, Nº 85, Buenos Aires, mayo, 1960.

Si medimos las Suites de Zipoli con las llamadas francesas e inglesas de Juan Sebastián Bach, observaremos en aquéllas una mayor economía de partes: en las Suites Francesas, Bach subdivide la segunda parte de las danzas en dos secciones bien claras y simétricas, formando en realidad tres partes en toda la danza y muy a menudo agrega pequeñas secciones finales a manera de Coda. En la 6ª Suite Francesa en Mi-mayor, por ejemplo, la Polonesa se presenta así:

A = 8 compases.

B = 8 + 8 compases.

La más compleja de todas las danzas de esta espléndida Suite de Bach es la Bourré que tiene este plan:

A 12 compases.

B 12 + 12 + 6 compases.

En realidad, trátase de tres partes de doce compases cada una, con una coda de seis.

Las Suites de Zipoli en todos los casos constan de sólo dos partes; ahora que esas dos partes casi nunca son isométricas: por lo general presentan secciones heterogéneas desde el punto de vista métrico. Véase el plan de la tercera Suite en Do-mayor:

Preludio;	A = 14 compases;	B = 17 compases
Alemanda;	A = 18 "	B = 23 "
Sarabanda;	A = 9 "	B = 13 "
Gavota;	A = 9 "	B = 11 "
Giga;	A = 12 "	B = 17 "

Zipoli sabía conservar la simetría bilateral en la forma como el más pulido compositor de su tiempo; así lo proclama el orden inexorable de las dos Partite con rigurosas secciones iguales. Sólo puede atribuirse a un espíritu libre, alejado de la rutina, de deslumbrante fantasía inventiva, la asimetría de las partes en casi todas las danzas de sus Suites. La elegancia en el corte de la forma y la vena melódica de libre articulación, una ancha vena que irriga todas las piezas de sus Sonatas con substancia melódica original, configuran sus caracteres más tocantes. Con razón, dijo Vincent d'Indy en su admirable curso de composición musical, al estudiar las obras de Zipoli en el capítulo dedicado a la Suite: "Fue uno de los mejores maestros italianos desde el punto de vista de la *musicalidad* y de la elegancia de escritura; sus cualida-

des de contrapuntista podrían ligarlo a la filiación Frescobaldi, Pachelbel, Bach"²².

Para penetrar en el análisis de las "Sonate" de Zipoli, hay que ponerse de acuerdo con la terminología que emplea éste y en tal sentido conviene estampar las acepciones de los términos que usa:

Canzona: pieza en contrapunto, para órgano, precedida por cuatro versículos a manera de libres variaciones en los cuales no debe desmascararse el "dux", motivo o tema que sustentará la Canzona. Estos "versi" —la traducción correcta al español es "versículos"— son, pues, preludios tonales a un tema que después, en la Canzona, va a ser tratado en forma fugada. La Canzona consta de una exposición a tres voces, un pequeño "divertimento" en contrapunto florido, una contraexposición en la dominante, un segundo divertimento y a veces una exposición más.

Partita: serie de variaciones ornamentales, a dos partes, sobre un mismo tema. Cada variación tiene un aire distinto que recuerda ya una Giga, ya una Alemanda, ya una Sarabanda, etc. Las variaciones tienen el mismo número de compases, excepto cuando se emplea el metro del compás binario o el de tres octavos: en estos casos el número de compases se eleva exactamente al doble.

Pastorale: pieza para órgano de carácter agreste cuya melodía recuerda cornamusas o flautas de lengüeta doble como las chirimías. Su compás se mueve en pies ternarios, organizados en largas series de dos, de tres y de cuatro (seis octavos, nueve octavos y doce octavos). Un largo pedal, que recuerda el "roncón" de la gaita, debe prolongarse en una de las secciones de la obra.

Sonata: sinónimo de *Suite*, o sea, serie de danzas distintas que se suceden en el mismo tono y que se hallan cortadas a dos partes y sobre la base de un solo tema. Cada parte de cada danza se repite una vez. Desde el punto de vista tonal, la primera parte comienza en el tono fundamental y después de un período modulario declina sobre el tono de la "dominante" y termina en el de la tónica.

Toccata: pieza para tecla en tres o cuatro secciones, de carácter libre, brillante, fantaseoso, que puede existir aislada, pero que generalmente precede a una obra de más severo contrapunto. Se alternan en la Toccata, siempre libremente, solemnes barras de acordes con rápidos dibujos horizontales en contrapunto. Tiene, por lo común, cuando se escribe para teclado de órgano, una curva antivocalística. Es la exaltación de la melodía instrumental en todo caso.

²²Vincent d'Indy: Véase obra citada en nota N° 19, p. 128.

PRIMERA PARTE: ORGANO.

1. *Toccatà*. Una pomposa *Toccatà* en re-menor abre toda la colección de piezas de órgano. Para nosotros, Zipoli pensó en una gran superestructura y a manera de pórtico de la misma levantó esta *Toccatà*. Consta de cinco secciones internas que suponen otras tantas ideas. La primera (compases 1-6) es una entrada solemne en un Lento que se cierra sobre un acorde con la "tercera de Picardía" (la tercera mayor con que los organistas de la Picardía francesa solían rematar el último acorde de una obra en el modo menor), de tal manera que esta sección que hasta la penúltima nota está en re-menor, pasa sorpresivamente a cerrarse en re-mayor. La segunda sección (7-22) es un rápido pasaje con carácter de improvisación a dos voces con imaginativas fórmulas cadenciales. La tercera (23-26), es un Lento armónico en la-mayor tenso y dramático, que deja paso a la cuarta parte (27-34), un Andantino a tres voces del más elaborado y rico contrapunto. La quinta (35-47), es otro Allegro donde se reconoce el movimiento riguroso de *Toccatà* que avanza a pasos seguros y martillados, cerrándose otra vez con el perfecto de Re, con la tercera mayor. Esta *Toccatà* es un modelo en el género por su imaginativa, rica y coherente composición.

2. *Canzona en re-menor*. La primera *Canzona* en re-menor es acaso la más simple de las cuatro. El primer versículo, breve improvisación tonal, es tumultuoso y brillante a manera de *Toccatà*. El segundo es un sereno contrapunto a tres partes reales. El tercero y el cuarto contienen una misma idea melódica —no podría hablarse con propiedad de célula—, con leves modificaciones: presentada en negras en el tercer versículo, reaparece en el cuarto contrayendo su figuración y articulándose con una gracia encantadora. La *Canzona*, en fin, cuyo tema proviene también de la misma melodía anterior, es una apacible pero decidida y noble página organística de libre forma contrapuntística.

Verso (III) C. 1-2



Verso (IV) C. 1-2



Canzona C. 1-2



3. *Canzona en do-mayor*. Esta segunda forma canzona tiene la peculiaridad de que su unidad está dictada por la similitud de las articulaciones en la figuración, en tanto que en la primera, por su parentesco de altitudes melódicas. El primer versículo de esta Canzona en do-mayor es una rica y brillante improvisación tonal y los tres siguientes, severos contrapuntos a tres. La Canzona, en cambio, de todas las que contiene el volumen, es la más próxima a la Fuga. En efecto: a manera de Fuga simple a tres voces, se oye al comienzo una clara exposición, un primer divertimento y una contraexposición en la "dominante" (compases 16 a 20). Una serie de divertimentos posteriores impiden fraguar la composición en Fuga completa, ya que el tema no vuelve a retornar. Sin "estrecho" reconocible, en los últimos tramos se escucha una breve cadencia sobre un pedal en el quinto grado.

4. *Canzona en fa-mayor*. La tercera Canzona tiene cuatro versículos previos de rica articulación, especialmente en el cuarto en movimiento de Giga. Se inicia, como las restantes, con un versículo en forma de libre y brillante Toccata. Siguen dos versículos en sereno contrapunto y el cuarto retorna el aire de danza en un tiempo en Giga. La Canzona propiamente dicha, es un fugato perfecto y riguroso a tres partes reales.

5. *Canzona en mi-menor*. El primer versículo en armonía horizontal, misterioso, a manera de una Toccata para la Elevación, se desarrolla en un ambiente de rica y cambiante expansión tonal. Siguen tres versículos contrastantes de elaborado contrapunto que se cierra sobre una Canzona más breve que las anteriores.

6. *Canzona en sol-menor*. A una Toccata tumultuosa que obra como primer versículo, sigue un sereno movimiento en contrapunto. El tercer versículo es gracioso y rico, y el cuarto, noble y elegante en su línea melódica. La Canzona, amplia y desarrollada, está muy próxima a una Fuga de escuela a tres voces. Una sección intermedia en metro de doce octavos, que recuerda las posteriores "Fugas alla giga", de Juan Sebastián Bach, deja paso a una reiteración de la primera sección, con la cual se cierra esta Canzona.

7. *All'Elevazione (I)*. Rico en su proceso moduladorio, este movimiento en fa-mayor, ostenta una increíble tersura en su constelación de altitudes. Las articulaciones de los tiempos lentos del Barroco lucen aquí sus más altas cifras.

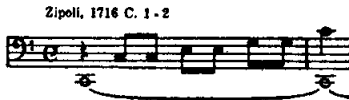
8. *Al Post-Comunio*. La felicidad del alma que ha participado ya del banquete eucarístico, se refleja en este trozo, todo alegría y gracia

Intima. Se observa aquí el tradicional empleo inquieto y festivo, a tiempo rápido de semicorcheas en compás de compasillo.

9. *All'Elevazione* (II). La segunda meditación sobre la Elevación refleja, podríamos decir, aplicando un juicio de valor romántico, el espíritu profundamente religioso de Zipoli. Riquísima también en la articulación, se manifiesta no obstante en clara oposición con la Elevación primera, por su proceso modulante sorpresivo, cargado de apoyaduras armónicas. Su fantasía melódica y su originalidad pueden observarse en el riquísimo y audaz proceso modulante que declina en el tono de la-mayor (compases 25-27):



10. *All'Offertorio*. La célula que engendra este movimiento es una original concepción rítmica que se repetirá —no deliberadamente, se entiende— setenta y cinco años más tarde en el Andante de la más célebre sinfonía de Haydn, la sinfonía en sol-mayor "La sorpresa". Véase su flagrante parentesco con el dibujo idéntico, nota a nota, que hacen los segundos violines en los compases 29 y 30 del Andante de la famosa sinfonía:



Este comentario al Ofertorio, de un carácter aleluyático, ostenta una festiva y comunicante alegría que contrasta fuertemente con los fragmentos anteriores. Es acaso la más original de todas las piezas orgánicas de Zipoli.

11. *Pastorale*. Consta de tres secciones: un Allegro, encerrado entre dos Largos. La ancha melodía de la primera parte de logradísimo acento agreste, como pide la tradición, al reaparecer en la sección final será sometida a un proceso moduladorio de extraordinaria riqueza y audacia.

Véase, pues, este fragmento memorable de una página que figura desde que fue escrita en los repertorios orgánicos más exigentes:



SEGUNDA PARTE: CLAVE.

12. *Suite I en si-menor*. La primera Suite del libro de clave no es la más brillante, pero anticipa las excelencias de las restantes. Está constituida con un plan Preludio-Corrente-Aria-Gavota, y como es tradicional en la forma, la primera parte de cada danza declina sobre el tono de la dominante (fa-sostenido-menor, en este caso), comenzando la segunda parte en este tono para cerrarse en el de la tónica.

El Preludio, grave, meditativo, de textura contrapuntística, deja paso a una alegre Corrente, a la que sigue la pieza más elaborada de esta Suite: un Aria de exquisita articulación melódica. Todas las glorias del Barroco en los tiempos lentos se dan aquí: desde la blanca a la semifusa y dentro de la más compleja teoría de puntillos y síncopas, la melodía se despega con una articulación cargada de intenciones, suspensos, de pronto libre, de pronto retenida, ya en valores regulares, ya enloquecidamente irregular y sincopada. En toda caso, una imaginación casi onírica preside la construcción de su línea melódica de una aparente y a la vez traicionera sencillez.

La Suite se cierra con una Gavota festiva y popularesca que ha perdido su anacrusa originaria y se mueve en frases téticas.

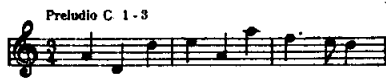
13. *Suite II en sol-menor*. La segunda Suite consta de Preludio-Corrente-Sarabanda-Giga. Esta vez el Preludio de elaborado contrapunto, como es proverbial en los preludios de Suite de Zipoli, tiene una peculiar e inquieta inflexión modulante en el período intermedio de cada sección antes de declinar sobre la Dominante en la primera parte y hacia la tónica en la segunda. A una Corrente graciosa sigue la pieza más bella de la Suite y una de las más acabadas que salieron de sus manos: una Sarabanda ceremoniosa en la articulación de sus progresiones desendentes. Es de grave y lírica concentración y anuncia ya el Andante de Sonata posterior que va a emerger de las lentas, tristes y melódicas Sarabandas de la vieja Suite. La Giga final está en compás de doce octavos. Originariamente, la Giga de Escocia estaba en el metro de nueve octavos, pero ya el abate Brossard, en 1703, había observado:

“Los italianos marcan muy a menudo el movimiento de la Giga en seis octavos o doce octavos”²³. Por este motivo la Giga de la segunda Suite de Zipoli, lejos de las sincopadas y puntilladas escocesas arcaicas, está más próxima a las rientes tarantelas napolitanas de nuestros días. En la segunda parte de esta danza, Zipoli trata el tema en forma de inversión a la quinta, aunque si bien no lo realiza en forma de contrapunto. Es esta otra de las peculiaridades tradicionales del tratamiento de la Giga en la Suite, que Zipoli respeta, pero que a la vez varía en pequeña parte.

14. *Partite en do-mayor*. La primera de las Partite consta de once variaciones ornamentales. El tema tiene, como es tradicional, dos partes y en este caso la primera consta de 4 compases y la segunda de 5. Las variaciones tienen a su vez el mismo número de compases, excepto la sexta y séptima, que están en el metro de tres octavos y la octava en el de compás binario, y duplican, por lo tanto, su número de compases. La riqueza de invención surge a cada momento y las variaciones se van moviendo sin fatiga, con una elegancia despreocupada y corren hacia un final con sólido y brillante aire de Toccata. En el impreso original, estas Partite figuran después de la Suite III.

15. *Suite III en do mayor*. Consta de Preludio-Alemanda-Sarabanda-Gavota-Giga. Destácanse en ella una espléndida y vasta Alemanda con vigoroso empuje rítmico y una Sarabanda con insistentes trinos, indicados por el autor, que le da un carácter anhelante, casi suspensivo en la primera parte. La segunda sección de la Sarabanda ostenta una de las curvas melódicas más bellas y ricas de toda la colección. La Sarabanda, al decir de Spitta, “ocupa en la Suite el mismo lugar que el segundo Adagio en la Sonata”²⁴.

16. *Suite IV en re menor*. Responde a un plan de Preludio-Alemanda-Gavota-Minué. Es acaso la más elaborada de las cuatro Suites y en ella una misma célula melódica, que aparece en el Preludio, engendra los temas de cada danza, tal como se puede observar en esta breve confrontación:



²³Sebastien de Brossard: “Dictionnaire de musique”, 3ª ed. Amsterdam, Estienne Roger (1715), p. 42.

²⁴Philipp Spitta: “Johann Sebastian

Bach”, traducción al inglés por Clara Bell y J. A. Fuller-Maitland. London, Novello (1951), vol. II, p. 89.

Un brevísimo Minué remata esta Suite perfecta en su forma y en la secuencia de una misma idea melódica.

17. *Partite en la-menor*. Trece variaciones sobre un mismo tema cierran el tomo de clave de Zipoli. Otra vez la invención y la fantasía afloran constantemente, en especial en la última variación. En ella se anticipa la escritura pianística y recuerda, por su chispeante verba y rápidas escalas, a un Domenico Scarlatti, a quien casi sin lugar a dudas conoció Zipoli, ya que ambos eran alumnos de Pasquini. La penúltima —Nº 12— es un prodigio de inventiva dentro del campo de las imitaciones a dos voces.

A nivel de sus coetáneos más importantes —Vivaldi, los Scarlatti, Rameau, Couperin, J. S. Bach, Haendel—, el perfil de Domenico Zipoli se recorta con extraordinaria nitidez, casi diría con dureza. Pero tienen la fuerza, la originalidad y, consecuentemente, la sabrosa aspereza de la “fructa temprana”, como diría el Marqués de Santillana, de un músico de excepcional linaje. Su obra se yergue, sin desmedro, entre la de los grandes de su tiempo.

Hay compositores que poseen el don de invención melódica (Schubert), otros de invención armónica (Schumann), aquéllos de invención formal (Franck), éstos de invención orquestal (Rimsky-Korsakov), incluso algunos de invención rítmica (Strawinsky), con ser ésta tan pobre en la música de la cultura occidental.

Pero hay quienes son “polivalentes”: compositores en quienes se dan dones de invención múltiple: Beethoven sería uno de los paradigmas: ¡qué don de invención melódica en el Moderato inicial de la Sonata, op. 110 para piano!; ¡qué don de invención de textura armónica en el extraño puente de transición entre el 2º y el 3.er tiempos del Concierto para piano y orquesta, en mi-bemol, Nº 5!; ¡qué don de invención formal en la Quinta Sinfonía!; ¡qué don de invención orquestal en la Sexta Sinfonía!; ¡qué don, en fin, de invención rítmica en la Séptima Sinfonía!

Domenico Zipoli es, en cierto modo, un “ambidextro”. Destácase en primer término su don de invención melódica. Las líneas originales y elegantes de sus Andantes recorren melódicamente constelaciones de altitudes pocos transitadas en su época (véase el ejemplo de la Elevación II), y la articulación inquieta, intencionada y fantaseosa de sus figuraciones, cargadas de puntillos y de valores irregulares, demuestran imaginación de melodistas.

Conocedor riguroso de la forma, se libera de todo academismo, pero para crearse nuevas obligaciones de euritmia. Las Partite responden a

un plan tradicional. Las danzas, en cambio, liberadas de métricas rigurosas, se mueven a partes irregulares con elegancia dictada por "impromptu" y por el buen gusto.

La obra de Zipoli se halla inserta en la línea del "Barroco tardío" (el "Later Baroque", como le llama Bukofzer²⁵), pero en algunos compositores eminentes, el Barroco medio y aun el antiguo, siguen predominando. Frente a las escrituras armónicas y contrapuntísticas de estos últimos barrocos, henchidas de múltiples líneas entrecruzadas, a veces agobiantes, la textura de la música de Zipoli es nítida y transparente. Espíritu audazmente moderno, su música se halla acorde con un concepto de serenidad y sobriedad clásicas y encuentra, pues, en la delgada sencillez de líneas su total acabamiento. Tiene todavía a su alrededor todo el tumultoso y complejo mundo del Barroco, donde se le brindan todas las posibilidades, pero él selecciona unos pocos medios técnicos para expresarse. Ahora que la selección es rigurosa y la combinación de esos materiales se halla dictada por leyes originales, privativas y no transferibles. Todo ello, desde luego, misteriosamente dictado: "la música es un cálculo secreto que hace el alma pero sin saberlo", decía Leibnitz en 1712. Al fin de cuentas, crear en arte es seleccionar y combinar, es decir, "poner en su quicio" ese mundo tumultoso de posibilidades. Por algo al músico creador se le llama "compositor".

²⁵Bukofzer, Manfred F.: "Music in the Baroque Era". New York, Norton (1947).

LA MUSICA EN LA ARGENTINA DURANTE EL PERIODO COLONIAL

p o r

Vicente Gesualdo

La actividad musical en el territorio argentino durante el siglo xvi, se reduce a la incipiente liturgia religiosa, desarrollada en algunos pocos centros fundados por los conquistadores, a la música marcial interpretada por trompetas, pifanos y cajas de guerra en las ceremonias y fiestas civiles y religiosas, y a los romances y canciones que los soldados y colonos españoles traían de su tierra de origen. Con la expedición de don Pedro de Mendoza, quien fundó Buenos Aires a principios de 1536, arribaron varios músicos, entre ellos: Juan Jara, Diego de Acosta, Juan Gabriel Lezcano, Antonio Rodríguez, Sebastián de Salerno, etc. Acosta desempeñaba el cargo de *Maestro de Ministriles* y permaneció en estas regiones hasta 1546; Jara era músico en la iglesia de Asunción en 1542; de Rodríguez se menciona "su singular habilidad para el canto y su maravilloso ingenio en el arte de tocar la flauta". El instrumental militar que trajeron los españoles en la época de la Conquista estaba compuesto por pifanos, trompetas lisas, atabales y tambores o cajas de guerra, de larga caja cilíndrica. Mateo Rosas de Oquendo, uno de los fundadores de la Rioja en 1594, recuerda que marchó tres días "atrocando de trompetas, de pifanos y atabales".

Con los primeros soldados y colonizadores llegaron a América los misioneros, que difundieron la doctrina cristiana entre los indios por medio de la música, como lo hicieron *Alonso Barzana* (1528-1598), en el Tucumán, y *San Francisco Solano* (1549-1610), en el Alto Paraná. En 1585, la iglesia de Santiago del Estero contaba con un órgano. El padre Diego de Torres, en su Carta Anua de 1613, refiere que los alumnos del Seminario de esa ciudad, "además de los estudios literarios y filosóficos, aprenden música vocal e instrumental". *Cosme del Campo* (1600-1660), natural de Santiago del Estero, descendiente de conquistadores del Tucumán, se distinguió como sacerdote, historiador y notable músico; sus conocimientos musicales eran muy vastos y por Real Célula de 15 de septiembre de 1649, fue designado "chantre" de la Catedral de su ciudad natal. La práctica de la música religiosa en la capilla de la Catedral de Buenos Aires fue muy importantes a principios del siglo xvii; en torno al órgano de ese templo se formaron los primeros organistas argentinos. Ese núcleo de donde irradian los primeros inten-

tos de música seria en el país, tiene en la figura de *Juan Vizcaíno de Agüero* un destacado cultor. Nacido en Talavera de Madrid, provincia de Tucumán, hacia 1606, hijo del capitán Francisco de Agüero, fue educado en el colegio de Monserrat, donde tomó las órdenes menores; en 1628 pasó a Buenos Aires, donde se destacó de inmediato por sus conocimientos musicales, siendo destinado al "órgano y coro" de la Catedral. En un escrito del año 1634, declaraba que "desde cinco años asiste en la Catedral, dirigiendo el canto llano y la música de órgano", y en otro documento del mismo año, se ponía de relieve su habilidad "como muy entendido en achaques musicales". En 1637 el obispo Aresti lo designaba sochantre, destacando claramente "su destreza en la música", por cuya labor se le asignaban 100 pesos anuales. Después de 1640 pasó a Asunción, donde en 1645 ejercía una canonjía. No conocemos la fecha de su muerte, pero es probable que terminara sus días en el Paraguay a mediados del siglo. *Juan de Cáceres y Ulloa*, natural de Buenos Aires y nieto paterno de Felipe de Cáceres, gobernador del Paraguay, fue discípulo de Juan Vizcaíno de Agüero y notable organista. Por su testamento, fechado en 1675, sabemos que había sido organista de la Catedral durante muchos años con el salario de cien pesos anuales.

La ciudad de Córdoba, fundada en 1573, fue durante el siglo xvii y parte del xviii, el centro cultural por excelencia; la fundación de la Universidad en 1622 y la creación del Convictorio de Monserrat, medio siglo más tarde, dieron a Córdoba una supremacía indiscutida. Ni Santiago del Estero, que la había precedido en esa hegemonía intelectual, ni Buenos Aires, que la reemplazó, llegaron durante ese período a equipararse con Córdoba. La rica documentación recogida por el padre Grenón demuestra la afición a la música, al canto y al baile, que fue en constante progreso, conforme aumentaban la población y el bienestar social. Durante el siglo xvii se destacan por su actuación en Córdoba: *López Correa*, organista que en 1641 posee cuatro libros de canto y órgano; *Tomás de Figueroa*, quien en 1644 era director de orquesta; *Francisco de Alba*, presbítero y maestro de música en 1685; *Andrés Pérez de Arce* y *Salvador López de Melo*, organistas. La práctica de la música religiosa tuvo amplia difusión hasta en los más apartados lugares del territorio nacional; en la iglesia de Humahuaca, en el norte argentino, figura en 1679 un órgano, adquirido en Potosí por la suma de 500 pesos, reunidos por contribuciones de vecinos y arrieros. En 1681, en la pequeña capilla había una cantoría que contaba con un "terno de chirimías, bajón, tiple, fagote y tres flautas", figurando Juan García como organista.

Los sacerdotes que la Compañía de Jesús envió a nuestras tierras a partir del siglo xvi, difundieron la música entre los indígenas, conocedores del misterioso poder ejercido por ese arte en el alma de los hombres y recurrieron a ella como irresistible argumento de evangelización. Los nombres de *Juan Vaisseau* (1584-1623), *Luis Berger* (1588-1639), *Pedro Comental* (1595-1664), *Domingo Zipoli* (1688-1725), *Antonio Sepp* (1655-1733), *Florían Paucke* (1719-1780), *Martín Schmid* (1694-1773), y los de otros misioneros jesuitas serán recordados siempre como los portadores de un mensaje musical, del que se valieron como elocuente argumento de sus prédicas cristianas. El Padre Antonio Ripario escribía en 1637, desde Córdoba del Tucumán al provincial de la Compañía de Jesús en Milán, una carta en la que decía: "Los indios cantan en música Misas enteras y otros motetes y canciones con sus instrumentos, violines, arpas, cornetas, flautas, guitarras, trompas, trompetas y otras voces solas; y esto con tanta perfección que esta música puede ser escuchada en cualquier iglesia de Europa...". El padre Ludovico Antonio Muratori escribe en 1743: "Se estableció en cada reducción una capilla de músicos, óptimamente instruidos. No hay instrumento musical en Europa que ellos no toquen, como órgano, guitarra, arpa, espineta, laúd, violín, violoncelo, cornetas, oboes, etc... En una de las últimas visitas realizadas por el Obispo de las Reducciones de Guaraníes, una de las cosas que nos maravillaron fue ver un coro de niños que cantaban la Doctrina Cristiana, acompañándose de sus instrumentos; entre ellos, un jovencito de doce años que tocaba el violoncelo, con tal gracia y destreza, que el obispo hizo parar el coro y le pidió tocara una sonata a solo. El obedeció, y después de hacer una reverencia, posó el violoncelo sobre un pie, y tocó durante un cuarto de hora con tal desenvoltura que ocasionó el aplauso general". El grado de adelanto que habían alcanzado las misiones jesuíticas en el arte musical llegó a conocimiento del Papa Benedicto xiv, quien en la Encíclica del 19 de febrero de 1749, expresaba: "Tanto se ha extendido el uso del canto armónico o figurado, que aun en las misiones del Paraguay se ve establecido, porque teniendo aquellos nuevos fieles de América excelente índole y felices dotes naturales, así para la música vocal, como para tañer instrumentos y aprendiendo fácilmente todo los que pertenece al arte de la música. Tomaron ocasión de esto los misioneros, valiéndose de piadosos y devotos cánticos para reducirlos a la fe de Cristo, de suerte que actualmente casi no hay diferencia alguna entre las misas y las vísperas de nuestros países y las que allí se cantan".

El Padre tirolés *Antonio Sepp*, discípulo de Melchor Glette en

Augsburgo e integrante del Coro Imperial de Viena, fue consumado ejecutante de varios instrumentos y diestro compositor. Arribó a Buenos Aires en 1691, y después de ofrecer varias audiciones musicales en el Colegio de los jesuitas, partió para la reducción de Yapeyú. Le cupo la gloria de convertir a esta misión en el gran centro musical de la época. Un año después había formado los siguientes músicos: 6 trompetistas, 3 diorbistas, 4 organistas, 30 ejecutantes de chirimías, 18 ejecutantes de corneta, 10 ejecutantes de fagote, 8 discantistas, etc. En uno de sus escritos describe una fiesta de Nochebuena en el pueblo de San Juan Bautista, ocasión en que hizo ejecutar por sus músicos indígenas una Pastoral y varias canciones de Navidad, alemanas, que había traducido al guaraní. También representaron "comedias", en idioma guaraní y en forma rimada, con prólogos musicales y coros cantados. La escena culminante de una de estas obras representaba a San Ignacio colgando sus armas ante la imagen de la Virgen que se le aparece en forma humana. El Padre Sepp instaló una fábrica de instrumentos musicales en las misiones y él mismo escribe en 1692: "Los indios fabrican muy buenos instrumentos musicales, entre ellos, trompetas, clarinetes, arpas, clavicordios, salterios, fagotes, chirimías, teorbos, violines, flautas, cítaras, etc. Hace unos días hice unos taladros de hierro para la fabricación de fagotes y chirimías, resultando nuestra producción tan perfecta como los instrumentos que traje de Europa".

En el año 1717 arriba a Buenos Aires la figura más destacada de este extraordinario florecimiento musical en las Misiones Jesuíticas, el Hermano *Domenico Zipoli*, nacido en Prato, Toscana, en 1688. Estudios realizados por el Padre Guillermo Furlong, S. J. y el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, han revelado la existencia y muerte de este gran músico italiano en la Argentina. Zipoli fue protegido del Gran Duque de Toscana, quien lo estimuló en su carrera musical; fue discípulo de Alessandro Scarlatti en Nápoles y de Bernardo Pasquini en Roma. En la Ciudad Eterna estrenó varios oratorios y fue organista de la Iglesia de la Compañía. Llegó a Buenos Aires en 1717 y poco después pasó a Córdoba para terminar sus estudios, ciudad donde gozó de gran reputación como músico. El Padre Lozano dice en sus escritos que "era peritísimo en la música. . . Dio gran solemnidad a las fiestas religiosas, con no pequeño placer, así de los españoles como de los indígenas. . . Enormes eran las multitudes de gentes que iban a nuestra iglesia con el deseo de oírle tocar tan bellamente. . .". Zipoli murió en 1726, a los 38 años de edad, en el establecimiento campestre de los jesuitas de Santa Catalina, a unos 50 kms. de Córdoba. Probablemente, falleció a

consecuencias de una epidemia que se declaró en el lugar; no había sido aún consagrado sacerdote, por no haber a la sazón Obispo para consagrar. Muy poco se sabe de las obras que compuso en suelo americano. Medio siglo después de su muerte, el Padre Jaime Oliver aludía a sus compositores, y el padre Lozano decía que las obras de Zipoli llegaron a ser tan populares que eran buscadas hasta del Perú por los músicos limeños. El Padre Jerónimo Herrán visitó el pueblo guaraní-tico de Santiago, en 1732, escribiendo que "los indios aprendan y ejerciten en las músicas del Hermano Domenino Zipoli, por ser las mejores". El Padre José Sánchez Labrador, en su obra *El Paraguay Católico*, refiriéndose a la época en que visitó las Misiones (1750-67), expresa que "en algunas iglesias de indios se ejecutaba por la noche una ópera italiana de aquellas que había compuesto para ellos el Hermano Zipoli, uno de los mejores músicos que vivió en Roma y se transfirió, ya jesuita a la provincia del Paraguay". Es muy probable que sean obra de Zipoli las óperas que se representaron en las fiestas de coronación, celebradas en San Borja, en noviembre de 1760, tituladas *El rey Orontes de Egipto* y *Felipe* v. Según un testigo, las óperas fueron representadas por numerosos cantantes, "al estilo italiano y en su mayor parte al son de la espineta y harpa". El musicólogo norteamericano Robert Stevenson, ha realizado hace pocos años un hallazgo sensacional, en Bolivia, una *Misa para cuatro voces y bajo continuo*, de Zipoli, y está preparando un estudio sobre esta obra.

El Padre *Florián Paucke* o *Baucke*, nacido en Witzg, Silesia, desarrolló gran actividad musical en las misiones y su habilidad como instrumentista y profesor dejaron imborrable huella entre los indios de las reducciones. En enero de 1749 arribó a Buenos Aires, acompañado por otros dos compatriotas, también jesuitas y músicos, los Padres Dobrizhoffer y Knogler. Ese mismo año pasó a Córdoba y en esa ciudad instruyó a los 20 músicos negros que tenían los jesuitas y compuso *Visperas* y una *Misa*, para el día de San Ignacio. Dice Paucke: "Alcancé a instruir a mis encomendados de tal suerte que ejecutaron mi obra musical con rara perfección". Pasó a las misiones de Mocobíes, en 1752, con varios instrumentos: violín, flauta, una corneta de monte y una gran espineta, asombrando a los indios con sus ejecuciones. A los tres años de haber llegado había ya formado una orquesta completa de veinte ejecutantes, cuyos instrumentos se fabricaron en los talleres de la misma reducción. Llegó a fabricar un órgano de cinco registros, en nada inferior a los que se hacían en Europa en esa época, según referencias del propio Paucke. El padre Dobrizhoffer refiere en su libro *Historia*

de Abiponius, Viena, 1784: "En la música tenían los mocobíes un excelente maestro en la persona del P. Florián Paucke, de Silesia, quien no sólo era insigne virtuoso en el violín, sino distinguido compositor de piezas musicales. Por su inquebrantable constancia, alcanzó a formar una orquesta de violinistas mocobíes y de hábiles cantores en el Servicio Divino. La gran fama que estos artistas se granjearon los obligó, en repetidas ocasiones, a dar conciertos así en Buenos Aires como en Santa Fe". En efecto, en el año 1749 el Padre Paucke y sus músicos indios fueron invitados a dar conciertos en Buenos Aires, ofreciendo varios recitales en la iglesia de San Ignacio y en la Real Fortaleza, residencia del gobernador.

Con el alejamiento de los jesuitas, en 1767, se detuvo este magnífico desarrollo musical, ya que desapareció el estímulo de los misioneros que hasta ese momento habían dirigido e impartido la enseñanza de la música. En el inventario de los instrumentos existentes en las Misiones, en la época de la expulsión, se registran más de mil de todas clases. Como un homenaje a estos abnegados misioneros, debemos decir que ellos sembraron las primeras simientes de las que habrían de nacer las manifestaciones de la vida musical argentina en los años venideros.

Al crearse en 1776 el Virreinato del Río de la Plata, Buenos Aires fue designada capital del mismo. La ciudad deja de ser entonces la cenicienta, eternamente olvidada por la Corona y, trocada en rival de Lima, va cimentando poco a poco su grandeza, convirtiéndose en una próspera ciudad. Sus habitantes pudieron aspirar a otras mejoras y pretender estudios, cultura y bienestar en consonancia con el rango alcanzado al crearse el Virreinato, la Real Audiencia y el Consulado. La metamorfosis se realizó rápidamente y pronto la sociedad porteña pudo ofrecer un conjunto de cultura y distinción, en nada inferior a la de cualquier ciudad española de análoga importancia a la suya. Concolorcorvo escribe en 1749: "Hombres y mujeres se visten como los españoles europeos, y lo propio sucede desde Montevideo a la ciudad de Jujuy, con más o menos pulidez. Las mujeres en esta ciudad, y en mi concepto, son las más pulidas de todas las americanas españolas, y comparables a las sevillanas. He visto sarao en que asistieron ochenta, vestidas y peinadas a la moda, diestras en la danza francesa y española".

Durante el siglo XVIII, tuvo intensa vida en los salones porteños la tertulia, en donde el clave, la flauta y el violín dieron intensa vida a las reuniones. En ellas se ejecutaba música de los maestros Pergolesi, Haydn, Boccherini, Pleyel y Stamitz. La residencia de don Juan Antonio Lezica era uno de los lugares de reunión para los amantes de la

música en esa época; el maestro de música de la hija de Lezica era el indio *José Antonio Ortiz* (1764-1794), consumado "luthier" y "maestro clavista", poseedor de una magnífica colección de obras de Haydn, Pleyel, Boccherini y otros maestros. Un gran impulso tuvo la difusión de la música en Buenos Aires al inaugurarse, en 1757, la casa o *teatro de ópera de música*, así se lo designa en los documentos de la época, que construyeron Pedro de Aguiar y el flautista italiano Domingo Saccomano. Este fue el primer teatro que se construyó en Buenos Aires en forma estable; tuvo corta vida, pues en 1761 fue desmantelado. Músicos de ese período fueron los italianos *Francisco Faa* y *Bartolomé Massa*, autor de "las partituras para las óperas y demás diversiones de comedias", en los teatros de Buenos Aires y Lima, entre los años 1759 y 1777. Durante más de veinte años Buenos Aires no contó con un coliseo estable, hasta que en 1783 el empresario Francisco Velarde construyó el *Teatro de la Ranchería*, llamado así por estar ubicado junto a las antiguas rancherías de los jesuitas, muy cercana a la Plaza Mayor; tenía palcos y cazuela para las mujeres. Según un inventario realizado en junio de 1792, contaba con más de mil piezas de repertorio, entre ellas, 380 comedias sueltas, 123 sainetes sueltos, 49 tonadillas generales, 47 tonadillas a dúo, 99 tonadillas a solo, música de la comedia *Las armas de la hermosura*, 14 sinfonías, 2 zarzuelas, etc. Este teatro se incendió en la noche del 15 de agosto de 1792, a causa de un cohete volador disparado desde la iglesia de San Juan Bautista, que cayó sobre su techo de paja, causando la destrucción total del edificio. Era director de este coliseo el maestro *Antonio Aranaz*, contratado especialmente en España para "enseñar a cantar, así todas las tonadillas como las músicas de comedias, sainetes, etc., y componer las músicas de todas las letras que se ofrezcan". La orquesta estaba compuesta por 4 violines, 1 bajón, 2 oboes y 2 trompas.

En 1756 figura como director de orquesta en los cultos que se celebran en la Catedral de Buenos Aires el maestro *Francisco Vandemer*, a quien suceden en el cargo *Antonio Beles* (1777), quien se alterna en el cargo con *Bernardo de San Ginés*, *Ignacio de San Martín* y *Francisco del Pozo* (1780). Desde 1784 desempeña la función de capellán del coro *Juan Bautista Goiburu* (1759-1813), quien también fue cantor, sochantre, organista y maestro de capilla, desempeñando esos cargos hasta 1813. En 1795 fue nombrado cantor o salmista de la Catedral el presbítero *José Antonio Picasarri* (1769-1843), figura señera de la cultura musical argentina, tío y maestro de Juan Pedro Esnaola, quien desempeñó esa plaza hasta 1804; en 1807, Picasarri fue designado maestro de

capilla de ese templo. En 1790 la Catedral de Buenos Aires contaba con una orquesta, integrada por los siguientes músicos:

Hipólito Guzmán, primer violín;
Roque Jacinto de Pintos, primer violín;
Apolinario Pimienta, segundo violín;
Gregorio San Ginés, segundo violín;
Pedro Melgarejo, violón;
Francisco Pozo, contrabajo;
Ambrosio Velarde, viola;
José Atanasio Beles, oboe primero;
Ignacio Melo, trompa, y
José Joaquín de Alzaga, trompa segundo.

Los músicos *Teodoro Hipólito Guzmán* (1750-1820), *Ambrosio Velarde* (1760-1815) y *Tiburcio Ortega* (1759-1839), todos nacidos en Buenos Aires, prestigian las funciones sacras realizadas en la Catedral y en otros templos. Ortega pasó a la Banda Oriental en 1780, siendo el primer maestro de capilla que actuó en Montevideo en la época colonial. También Velarde se radicó en Montevideo a principios del siglo XIX, componiendo allí "tocatas para el órgano". Hacia 1790, actuó en la Catedral de Buenos Aires el músico español *Antonio Aranaz*, quien compuso una *Misa con todo instrumental*, para optar a la plaza de compositor en la capilla de la Catedral de Santiago de Chile (1793). *Mateo Caro* figura como maestro de capilla en la Catedral de Buenos Aires en 1803 y *Salinas de Lima*, en 1806; le sucedió al año siguiente *José Antonio Picasarri*, quien abandonó ese cargo en 1810, por ser realista, siendo reemplazado por *Fray Juan Moreno*. En 1810 aparece dirigiendo la música de la Catedral *Cayetano Lino Loforte*, músico italiano, director de bandas militares y de la orquesta en el teatro. *Manuel de la Cendeja* y *Fray Antonio de la Cuesta* se desempeñan en esos años como organistas. El maestro catalán *Blas Parera*, nacido en 1765, se radicó en Buenos Aires en 1797; fue organista en la Catedral, en los templos de la Merced y San Ignacio, desempeñándose también como maestro de música y canto de distinguida familias de la sociedad porteña de esa época. De 1802 a 1803 fue organista en la iglesia de San Francisco de Montevideo. Cuando en 1804 se construyó el Coliseo Provisional de Buenos Aires, el maestro Parera fue contratado en calidad de "primer músico, maestro, compositor y director de orquesta", obligándose, además, a tocar en la orquesta en todas funciones y ensayos, "ya el clave, ya el vio-

loncelo". Domingo de Azcuénaga, en una letrilla mordaz y satírica, nos trae el recuerdo de Parera como director de orquesta en el Coliseo:

*Don Blas Parera, regañando
a toda la orquesta
al paso que toca
del clave las teclas...*

Con el advenimiento de la Independencia el maestro Parera compuso varias piezas marciales, un *Canto a la Memoria de Mariano Moreno*, con letra de Fray Cayetano Rodríguez, y la *Marcha Patriótica*, con letra de Vicente López y Planes, actual Himno Nacional argentino. Después de 1817 regresó a España, donde se supone que murió hacia 1830. En los últimos años de la Colonia, en Buenos Aires y Córdoba se destaca la figura de un diestro ejecutante de flauta y clarinete, don *Víctor de la Prada*, quien establece en Buenos Aires una *Academia de Música Instrumental*, que funciona en los salones del Protomedicato.

Los cantos religiosos de índole popular, tuvieron amplia difusión en el suelo argentino, como en toda América, durante el período colonial; entre ellos se destacan las *Alabanzas*, las *Saetas*, los *Trisagios*, las *Rogativas* y los *Villancicos*, todos de antigua raíz europea. Junto al villancico, la forma de canción más usada fueron los tradicionales *romances*, que llegaron a América con los primeros soldados y colonizadores; las coplas o cantares breves, que lograron florecimiento notable en el Río de la Plata, no son sino desmembración del primitivo romance. En los cancioneros populares argentinos se advierten coplas que traen referencias interesantes sobre este aspecto de nuestro folklore. Concolorcorvo, en su libro "El lazarillo de ciegos caminantes", publicado en Lima en 1773, refiriéndose a la gente de la campaña del Río de la Plata, hace alusión a las varias coplas que cantaban, acompañados de una pequeña guitarra, improvisando los versos "que regularmente ruedan sobre amores". Estas coplas que cantaban los "gaudérios" de la época colonial son los directos ascendientes de las *décimas* y *cielitos* entonados por los "gauchos" de la época independiente.

Ya durante la primera mitad del siglo XVIII, se bailan en Buenos Aires *contradanza* y *minué*; en el año 1747, durante las fiestas de la coronación de Fernando IV, se realizó una gran fiesta danzante en la Real Fortaleza. "Ocupáronse —dice el cronista— otras dos noches con saraos y armoniosos conciertos de música, adonde acudió toda la nobleza del pueblo de uno y otro sexo entrando desde la oración hasta la media

noche en cuyo intermedio danzaron bailes de muchas ideas, así los caballeros como las señoras... el Gobernador propinó un magnífico refresco a todos los circunstantes, que sirvió de paréntesis, para las contradanzas, minuets y areas". Las clases populares rendían, por su parte, desenfrenado culto al baile, a tal punto que el obispo de Buenos Aires lanzó un edicto prohibiéndolos, en 1743 y 1746. La *gavota*, el *paspié* y el *fandango*, ocupan lugar destacado en el repertorio de las danzas coloniales; el *vals* llegó al Río de la Plata a principios del siglo XIX y en 1807, anota en su diario un oficial inglés que participó en el ataque a Buenos Aires: "Los valsos estaban en boga y la música era de piano acompañado con guitarra, que todos los rangos tocaban". Los bailes y danzas de los negros ocupan un lugar importante en las crónicas coloniales, a partir de fines del siglo XVII, en que llegaron los primeros esclavos de color a Buenos Aires. Las reuniones danzantes que celebraban los negros, llamadas *candombes*, *tambos* o *tangos*, fueron al principio tímidas e intrascendentes expansiones de pequeños grupos; más adelante al aumentar el número de los esclavos, se convirtieron en tumultuosas reuniones que preocuparon seriamente a las autoridades. En un bando de Juan José Vértiz, fechado en septiembre de 1770, se prohíben los bailes que los negros realizan: "Que se prohiban los Bailes indecentes que al son del tambor acostumbran los negros en los Huecos, Bajo del Río y Extramuros...". Durante la época de Rosas, tomaron gran incremento estos bailes de los morenos en Buenos Aires, pues eran protegidos por el Dictador, quien alentaba sus reuniones y asistía a sus festejos; después de 1852 fueron apagándose lentamente hasta casi desaparecer en las últimas décadas del siglo XIX.

Bibliografía Principal:

Juan Alvarez, *Orígenes de la música argentina*, Rosario, 1908; Alfredo Fiorda Kelly, *Historia de la Música y de la Opera en Buenos Aires* (inédito); Guillermo Furlong, S. J., *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Bs. Aires, 1944; Edmundo Wernicke, *El arte musical en el Virreinato del Río de la Plata a fines del siglo XVII*, en "La Prensa", Bs. Aires, 27 de mayo de 1945; J. L. Trenti Rocamora, *La música en Buenos Aires hasta 1810*, Bs. Aires, 1948; Francisco Curt Lange, *La música eclesiástica argentina durante el período de la dominación hispánica*, Mendoza, 1954; Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, tomo I, Bs. Aires, 1961.

MUSICA Y CULTURA EN EL BRASIL EN EL SIGLO XVIII

p o r

Luis Heitor Correra de Azevedo

Consideraciones generales.

Cada cosa tiene su tiempo. Los estudios musicológicos comenzaron en América Latina con el descubrimiento del arte primitivo o popular. Parecían no tener ninguna otra meta. Podría afirmarse que los investigadores de nuestros países habían dedicado sus esfuerzos exclusivamente a la etnomusicología y que la musicología histórica seguía siendo un mundo cerrado a su curiosidad, por falta de material a investigar o a analizar. En estos últimos años se ha podido constatar un cambio radical en este sentido. Los trabajos de Juan Bautista Plaza en Venezuela, de Francisco Curt Lange en el Brasil, de Alejo Carpentier en Cuba, de Robert Stevenson en México y Perú, para no citar sino que a algunos, han desentrañado las partituras de los maestros de la época, cuyos nombres a menudo —último vestigio de su apagada fama— ni siquiera eran conocidos por los historiadores. Actualmente estas obras son ejecutadas en los conciertos y algunas, inclusive, han sido grabadas en discos. Durante el último Festival Interamericano de Música de Washington (1961), por ejemplo, se pudo escuchar música mexicana del siglo xvi compuesta por maestros tales como Hernando Franco y Fructus del Castillo. En octubre pasado se ofrecieron conciertos en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México y en Gelsenkirchen, en Alemania, consagrado a las obras de los maestros brasileños del siglo xviii, los que representan la contrapartida sonora de esa floración de la arquitectura y de la escultura barroca, cuyo encanto ya había llamado la atención a los historiadores de arte, convirtiendo las ciudades montañosas donde florecieron en centros importantes de peregrinaje artístico. Discos con las obras de estos compositores (y de José Mauricio Nunes García) aparecieron en Río de Janeiro; en Caracas el Orfeón Lamas, de Vicente Emilio Sojo, grabó las de sus contemporáneos venezolanos y la Universidad de Oriente, en Cuba, contribuyó en esta labor, dando a conocer la música de Esteban Salas al editar un disco con una de sus Misas. Todo esto ha ocurrido recientemente. Hace un cuarto de siglo apenas esto habría sido inconcebible.

Había llegado la hora de confrontar las investigaciones realizadas en los distintos países de iberoamérica. Este número especial de la

Revista Musical Chilena, dedicado a la Música colonial, aparece oportunamente para determinar y consagrar los resultados de esta primera fase de los trabajos relativos a la situación de la música durante los primeros siglos de nuestra historia.

Es imprescindible insistir sobre las profundas diferencias que existen dentro de nuestro mundo iberoamericano. Nuestra América tiene, sin duda, una cierta unidad debido a su formación étnica y cultural. Pero existen contrastes, bajo esta aparente unidad. Estos contrastes se acentúan más aún cuando se cruza la frontera del lenguaje, o sea cuando se tiene de un lado el Brasil, portugués, y del otro las Repúblicas de lengua castellana. En el Brasil colonial se buscarían en vano las universidades y las imprentas que florecieron desde un primer momento en América española, sólo podrán encontrarse algunas pocas bellas iglesias anteriores al siglo XVIII y ni siquiera puede soñarse con descubrir capillas musicales como aquellas que existieron desde la llegada de los conquistadores en Santo Domingo, México, Santa Fe de Bogotá o el Cuzco.

Aunque los principios de la política colonial portuguesa difirieron de la empleada por los españoles y los métodos puestos en práctica por la administración fueron distintos (lo que no podía dejar de afectar las manifestaciones del genio musical en el Brasil y que lo retardaron), puede constatar, no obstante, que la iglesia siempre coherente con sus principios supo captar y ganar la estimación de los naturales a través de la música. No cabe duda de que el Brasil fue un terreno fértil para los experimentos misioneros de los jesuitas quienes, en seguida, los exportaron a otros puntos de América.

Los orígenes de la cultura musical europea en el Brasil.

Las letras y las artes fueron enseñadas y ejercidas en la Colonia del Brasil, desde un comienzo, por los padres de la Compañía de Jesús, al realizar su misión apostólica y, en seguida, en sus colegios, que fueron los primeros del país.

Los indígenas demostraron tener una extraordinaria sensibilidad musical. Como medio para establecer contactos con las tribus todavía desconocidas, los jesuitas realizaban procesiones encabezadas por niños indígenas que cantaban y así preparaban favorablemente el espíritu de los habitantes que los recibían como amigos en sus aldeas. Con cantos y bailes o bien al compás de instrumentos musicales la manada salvaje era conquistada para la fe de Cristo. También eran conquistados por la música porque muchos de esos niños que los jesuitas educaban y a los

que enseñaban los elementos de este arte, se convertían en músicos excelentes.

En 1586 Cristovao de Gouveia, Visitador de la Compañía, ordenó que en todos los colegios de niños indígenas "se diesen clases de canto a aquellos que parecían revelar aptitudes musicales"¹. El Padre Antonio Vieira, en la ley orgánica de las aldeas indígenas, establecida entre 1658 y 1661, confirmó estas disposiciones y ordenó la compra de instrumentos musicales destinados a los colegios de las aldeas nativas.

Fue así como se propagó el amor por la música en el siglo XVIII y penetró en las demás clases sociales de la población colonial. Se sabe, por ejemplo, que un poderoso señor de la ciudad de Bahía, probablemente el capitán Baltazar de Aragao, tenía a su servicio a un maestro de música francés. François Pyrard que lo conoció relata este hecho en su memoria de viajes, publicada en París en 1625². Joao Fernández Vieira, rico propietario y héroe de la campaña contra la ocupación holandesa, tenía en sus tierras de Pernambuco una capilla con cantantes e instrumentistas quienes en las grandes fiestas religiosas hacían escuchar muy buena música.

La enseñanza.

La historia recuerda los nombres de algunos jesuitas que se destacaron especialmente en la enseñanza musical. Ellos son los padres Antonio Rodrigues y Antonio Dias, en el siglo XVI y el padre Diego da Costa en el siglo XVII. La tradición de la enseñanza musical en los distintos establecimientos jesuitas se mantuvo durante dos siglos y logró su mayor relieve en la Fazenda de Santa Cruz, inmenso dominio agrícola de propiedad de la Compañía cerca de Río de Janeiro. Basándonos en el testimonio de algunos viajeros que la visitaron en el siglo XVIII, allí se había instalado un verdadero Conservatorio en el que los alumnos eran esclavos negros; tenían una orquesta, coros y, según parece, tenían a su cargo las obras que se ejecutaban en la iglesia, durante los oficios, y hasta montaban pequeñas óperas que se representaban en el escenario. Inclusive, después de la expulsión de los jesuitas, que tuvo por consecuencia la decadencia del dominio de Santa Cruz, el que pasó a pertenecer a la

¹Cf. Serafim Leite, *Historia da Companhia de Jesus no Brasil*, vol. II, Lisboa, Livraria Portugália, 1938, p. 109.

Pyrard, desde su llegada a Goa hasta su regreso a Francia. En París, en casa de Samuel Thiboust, 1625, p. 563.

²*Segunda parte del Viaje de François*

corona portuguesa, las actividades musicales continuaron y llenaron de asombro a la familia real cuando llegó al Brasil en 1808. El catálogo de obras de Marcos Portugal, el famoso compositor que terminó sus días en Río de Janeiro, incluye óperas destinadas al teatro de Santa Cruz, como por ejemplo *A Saloia Namorada*, de 1812, cuyo libreto fue escrito por Domingo Caldas Barbosa, poeta brasileño y famoso cantante de *modinhas*.

En líneas generales, no obstante, el oficio de músico se transmitía de maestro a discípulo, dentro de la iglesia o a lo sumo en su inmediata proximidad. Se ha guardado el recuerdo de los compositores más brillantes, olvidando a menudo el de sus maestros, al punto que hoy día es imposible saber con quién tal o cual eminente músico de la época aprendió las reglas y la práctica de su arte.

La música religiosa y los divertimentos profanos.

La música religiosa tiene extraordinario auge en las iglesias durante el siglo XVIII. La capilla de la Catedral de Mariana, en Minas Gerais, fue constituida en 1745, con un maestro de capilla, un organista y cuatro niños coristas. La mayoría de las iglesias contaba con servicios musicales bastante bien organizados. Varios órganos fueron instalados, inclusive algunos de fabricación nacional.

Agostinho Rodrigues Leite tenía su taller en Olinda y fabricó para las iglesias locales de Recife un buen número de órganos que le fueron encomendados. Un tal Manuel Inacio Valcacer era fabricante de instrumentos musicales en general, pero también construía órganos.

Todas las antiguas iglesias de Minas Gerais, durante el período de la gran riqueza producida por la extracción del oro y de los diamantes, poseían órganos y rivalizaban en sus suntuosos servicios religiosos. Francisco Curt Lange, quien cuidadosamente ha investigado el pasado musical de esta gran unidad de la Federación brasileña —el Estado, antaño la Capitanía General de Minas Generales— nos la da a conocer en los estudios publicados durante estos últimos años. En Tijuco como en Vila Rica, Mariana, Sabará, o Sao Joao del Rey, las deliciosas iglesias barrocas, gloria del arte colonial en Brasil, conservan vestigios de esta grandeza pasada: bellos órganos inutilizables y lo que queda de los archivos musicales. Lange ha tenido que realizar una ardua labor para desenterrar y encontrar el material que le ha permitido reconstituir cierto número de partituras.

Este es el testimonio de la actividad musical de los habitantes de

Minas Gerais en el siglo XVIII. Este arte servía no sólo para embellecer las ceremonias del culto sino que, también, para ennoblecer sus pasatiempos puestos que cuartetos de Haydn y de Pleyel, Trío y Quintetos de Boccherini fueron descubiertos por Francisco Curt Lange entre los viejos papeles que tuvo bajo los ojos³.

Tanto en Olinda como en Bahía los músicos se agrupaban en corporaciones que formaban las Cofradías de Santa Cecilia; los miembros de estas Cofradías eran los únicos que tenían el privilegio de ejercer la profesión musical, imponiéndosele una pena de cárcel a todos aquellos que violaban los reglamentos.

No había fiesta pública que no contase con la participación de los cantantes e instrumentistas. En el *Triunfo Eucarístico* de Simao Ferreira Machado, editado en Lisboa en 1734, el autor relata la ceremonia del año anterior en Vila Rica (la actual ciudad-museo de Ouro Preto), con motivo del traslado del Santísimo Sacramento a la nueva iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar. En el cortejo que cruzó la ciudad se vieron carrozas "maravillosamente decoradas en las que se encontraba músicos de dulces voces y varios instrumentistas". Encabezando el cortejo —hecho milagroso en un lugar como Vila Rica tan cerrado a los extranjeros— se encontraba un alemán, montado en un soberbio caballo, con la trompeta entre los labios "que hendía el silencio con las improvisaciones de su arte, de manera que la melodía de su instrumento fascinaba los oídos con su encanto; esta es la razón —explica el autor de *Triunfo Eucarístico*— por la que se le permitió tomar parte en la ceremonia". Detrás del alemán "marchaban ocho negros, vestidos en gran estilo, que tocaban caramillos (flautas o oboes primitivos), con tanta cohesión que su voces alternaban con la de la trompeta, deteniéndose unos mientras tocaba el otro". Había además otros ejecutantes en el cortejo, eran numerosos y el cronista los evoca con gran lujo de detalles⁴.

Abundan las fuentes que nos dan a conocer el lugar preeminente que ocupaba la música en los hogares coloniales. Los Inventarios y Testamentos de los *bandeirantes paulistas*, pioneros que partían de Sao Paulo a desbrozar el corazón del Brasil, hacen muy a menudo referencia a los

³Francisco Curt Lange, *La música en Minas Gerais, en el siglo XVIII. Archivo de la música religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais (Brasil) (Siglo XVIII)*. Tomo 1. Universidad Nacional de Cuyo, Escuela Superior de Música, Departamento de Musicología, Mendoza, 1951, p. 5.

⁴Texto transcrito por Francisco Curt Lange en su artículo *La música en Minas Gerais* (Boletín Latino-Americano de Música, año VI, tomo VI, Río de Janeiro, abril de 1946, primera parte, p. 420).

instrumentos musicales. Además, numerosos viajeros extranjeros, en sus relatos, hablan de la gracia y destreza de las jóvenes brasileñas al tocar el arpa, la guitarra o el clavecín o a la extraordinaria dulzura de las melodías típicas del país, llamadas *modinhas*.

El teatro.

Durante el siglo XVIII se desarrolla también el arte teatral y la música y los músicos encuentran nuevas posibilidades en este sector. La *opera buffa*, creación característica de este siglo, tiene gran auge en sus modalidades menos elevadas, semejantes a las que florecieron en Portugal gracias al poeta dramático brasileño: Antonio José da Silva, apodado "el Judío" quien murió en 1739, a los treinta y cuatro años condenado por un tribunal de la Inquisición.

Los teatros, llamados Casas de Opera, brotaban en todas las ciudades importantes del país: Río de Janeiro, Sao Paulo, Bahía, Recife, Belem, Porto Alegre, Curo Preto o Diamantina. El primer teatro de Río de Janeiro del cual tenemos informaciones precisas fue explotado por un cierto padre Ventura, mulato jorobado, que dirigía la orquesta y que de vez en cuando subía a escena para cantar *modinhas* y para bailar el *fado*. Este teatro fue inaugurado en 1767 desapareciendo destruido por el fuego en 1776. El famoso geómetra y navegante francés Louis Antoine de Bougainville, que en su viaje alrededor del mundo hizo escala en Río de Janeiro, fue invitado al Teatro del Padre Ventura por el Virrey Conde de Cunha. En su libro publicado en París en 1771 nos da sus impresiones sobre esta visita. "Pudimos —dice— en una sala bastante bella ver la obra maestra de Metastasio, representada por una compañía de mulatos y escuchar este trozo divino del gran maestro italiano ejecutado por una orquesta que dirigía entonces un sacerdote jorobado con hábito eclesiástico⁵. Aunque Bougainville haya asistido a la representación de óperas italianas en el teatro del Padre Ventura, sabemos que el repertorio de este teatro estaba integrado principalmente por las óperas del *Judío*, las que este curioso personaje con sotanas, director de teatro, director de orquesta, cantante y bailarín, estimaba especialmente. La sala, por lo demás, se incendió durante una representación de la ópera *Os Encanto de Medéia*, de su autor favorito. Sucedió al teatro del padre Ventura, el construido

⁵Apud Lafayette Silva, *Historia do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 21.

por el portugués Manuel Luiz, en las proximidades del palacio de los Virreyes. Era mucho más confortable y lujoso. Sabemos que allí se representaron óperas italianas tales como la *Pieta d'Amore* de Milico, y *l'Italiana in Londra*, obra maestra de Cimarosa. Un tal Antonio Nascentes Pinto dirigía los espectáculos y conocemos los nombres de algunos de los músicos y cantantes. Entre ellos estaba el bajo Joao dos Reis, famoso por la profundidad de sus notas graves y la contralto brasileña Joaquina da Conceicao Lapa, llamada la "Lapinha" quien hizo furor en Lisboa en 1795.

Las informaciones sobre el repertorio de estos teatros coloniales es escaso. Es difícil saber, salvo ciertas excepciones, cuales eran las óperas italianas que fueron montadas. No cabe duda, no obstante, que las óperas de Antonio José da Silva, el *Judío*, eran la base del repertorio.

Antonio José da Silva.

El *Judío* obtuvo gran reputación en Portugal con su teatro picaresco e irreverencioso que ponía en escena a los dioses del Olimpo —como lo haría Offenbach— produciendo la hilaridad con su cúmulo de absurdos y anacronismos. Mucho después de su muerte sus obras gozaban de gran popularidad y eran representadas en todos los escenarios de la Colonia.

¿Cuál era la música que el desgraciado *Judío* usaba en sus óperas? Joao Ribeiro, en el Prefacio del *Teatro* de Antonio José, cree que éste "oponía a la ópera extranjera la ópera popular nacional, menos culta, pero mucho más profunda porque estaba ligada al alma y a las tradiciones populares"⁶. Todas las escenas habladas de estas comedias eran cortadas, o más bien dicho enmarcadas por melodías, dúos, coros y danzas. Nada sabemos sobre esta música, pero parece que Antonio José tomaba las canciones populares conocidas y les adaptaba sus versos. La *opera buffa* italiana y la *Beggar's Opera* de John Gay y Johan Christoph Pepuch, que florecía en esta misma época, recurría a los mismos medios. Teófilo Braga, el sabio filólogo portugués, describe las óperas de Antonio José como "simples comedias declamadas en las que se intermezclan varios numeros cantados sobre melodías conocidas"⁷.

⁶Joao Ribeiro, Prefacio ao *Teatro de Literatura Brasileira*, volúmen 2. Sao Paulo, Antonio José da Silva. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1930, p. 181.
⁷H. Garnier, 1910, 1º volumen, p. 32.

⁷Apud Artur Mota, *Historia da Lite-*

La "modinha".

Existe un punto sobre el cual los comentadores de la obra del *Judío* no se han puesto de acuerdo y éste es si entre las melodías cantadas de sus óperas se encontraban las *mohinhas* brasileñas que tanto éxito lograron en Portugal desde la época en que floreció el teatro de Antonio José. Estas *modinhas*, llamadas brasileñas, no eran sino que variantes de las canciones portuguesas del mismo tipo. Se caracterizaban específicamente por su espíritu a la vez tierno y gracioso, subrayando siempre el erotismo de sus versos y de su música; en el fondo una réplica fiel del espíritu y de la sensibilidad del siglo XVIII tal como se manifiesta en la vida y en las obras de arte de la época. El poeta brasileño Domingo Caldas Barbosa (1740-1800), quien vivió en Lisboa hacia fines del siglo y quien en la *Nova Arcadia*, a la que pertenecía, tomó el nombre académico de Lereno Selinuntino, se hizo famoso en los salones de la metrópolis por las *modinhas* con sabor brasileño que componía e interpretaba acompañándose con la viola portuguesa⁸. El escritor y turista inglés William Beckford, en sus *Sketches of Spain and Portugal*, se refiere a estas canciones exóticas que literalmente invadían la severa y conventual Lisboa del siglo XVIII, las adoraba, pero quería defenderse. "Con infantil despreocupación —escribe— ellas se instalan en el corazón antes de que se tenga tiempo para precaverse contra su enervante influencia; imagínase beber leche y es el veneno de la voluptuosidad el que penetra en lo más íntimo de la existencia"⁹. El problema sigue sin solución: ¿esta moda de las *modinhas* brasileñas en Lisboa habrá tenido como punto de partida las óperas de Antonio José? En general los comentaristas están de acuerdo en que los versos del *Judío* poseen un lirismo esencialmente brasileño. En el fondo el lirismo era la sabia misma de la *modinha*, fuese ésta portuguesa o brasileña. Conozco la música de una sola *mohinha* de Antonio José (editada en 1792 en el *Jornal de Modinhas*, impreso en Lisboa por Francisco Domingo Milcent). No revela nada muy particularmente brasileño. (Ver Ej. 1).

Es una *modinha* portuguesa, como muchas otras. Es distinta, muy

⁸La viola portuguesa, muy en voga hasta los últimos años del siglo XVIII, era un instrumento del tipo de la guitarra española, pero más pequeña y con dobles cuerdas metálicas.

⁹Italy: with sketches of Spain and Portugal, by the author of "Vathek", vol. II. Philadelphia, Key and Biddle, 1834, p. 58.

EJ. Nº 1

ANDANTE

Con.vi - da em.bo - ra con.vi - da al - te - ia

distinta, de la que Joaquim Manuel de Camara componía más tarde, y de las que Segismund Neukommaus dejó armonizaciones¹⁰.

EJ. Nº 2

(M.M. = 88)

Por.que me di - zes cho - ran - do

que te não lebras de mim

Compositores del siglo XVIII.

La historia guarda el recuerdo de un cierto número de compositores brasileños (que vivieron o trabajaron en el Brasil) del siglo XVIII. Enumeraré a los más importantes.

Joao Soares de Fonseca nació en Río de Janeiro en 1681 y entró

¹⁰Manuscrito Nº 7.694, de la Biblioteca Música de París.
del Conservatorio Nacional Superior de

a la orden de San Benito en 1713, consagrándosele obispo de Areópolis en 1733. Parece que fue el autor de algunas Sonatas para clavecín editadas en Florencia en 1732, dedicadas al Infante Dom Antonio. No obstante, esta colección apareció bajo el nombre de Ludovico Justini de Jistoya, como autor, lo que provoca un enigma bibliográfico imposible de resolver.

Un músico nacido en Río de Janeiro que dejó brillante fama de compositor fue el padre Antonio Nunes de Serqueira, nacido el 2 de abril 1701. Fue Maestro de Capilla y Rector del Seminario de San José, poeta y miembro de la efímera *Academia dos Seletos*. El bibliógrafo portugués Baltazar da Silva Lisboa afirma que varias de sus obras fueron impresas, pero en la actualidad se ha perdido la pista de estas ediciones.

Otro sacerdote, Manuel da Silva Rosa, natural de Río de Janeiro, muerto en esa misma ciudad el 15 de mayo de 1793, llevó una vida retirada, y dejó obras de verdadera importancia entre las que se destaca una *Pasión* que en el siglo XIX, todavía, era ejecutada en la Capilla Imperial y en la iglesia de los franciscanos.

Tres monjes del convento franciscano de Santo Antonio, en Río de Janeiro, se destacaron como compositores en el siglo XVIII: Frei Joao de Santa Clara Pinto, nacido en esta ciudad en 1735, quien murió a los noventa años, en 1825; Frei Francisco de Santa Eulalia, originario de Río de Janeiro como el precedente, quien entró al convento en 1778 y murió el 10 de marzo de 1814; y aquel a quien José Mauricio Nunes García honraba con su amistad y consideración como "el rey de los organistas", Frei Santo Elías, el más célebre de los monjes músicos del antiguo convento de Río.

En Pernambuco, rico por la industria del azúcar, y en la que reinaba una nobleza de poderosos terratenientes, encontraremos compositores dignos de ser mencionados. El Padre Antonio da Silva Alcántara, quien compuso intermedios musicales para las comedias representadas en 1750 con motivo de las festividades celebradas para la coronación de Dom José I. Luis Alves Pinto, nacido en 1719, estudió en Lisboa y entró a la carrera militar. Después de jubilar fue nombrado Maestro de Capilla de la iglesia de San Pedro en Recife, donde compuso mucha música sagrada, un pequeño tratado teórico y una comedia estrenada en 1783: *Amor Mal Correspondido*. Alves Pinto murió en 1789.

Bahía, antiguo asiento del gobierno colonial perdió esta primacía en 1763, cuando la sede gubernamental se trasladó a Río de Janeiro. No obstante, para poder mantener los servicios musicales de sus numerosas

iglesias una legión de músicos seguía habitando la vieja ciudad, epicén- tro de las tradiciones nacionales. Francisco de Souza Gouveia (1761- 1831), José dos Santos Barreto (1764-1848) y Damiao Barbosa de Araújo se destacan entre los compositores más conocidos. Este último, nacido en la ciudad de Itaparica el 27 de septiembre de 1778, fue violinista del Teatro Guadalupe en Bahía, para el que escribió la *opera buffa*, *A Intriga Amorosa*, como también varias pequeñas arias, dúos y coros. En 1813 Damiao se fue a vivir a Río de Janeiro y murió el 20 de abril de 1856, dejando una importante obra entre la que se encuentra la ópera bufa ya mencionada, algunas Misas y otras obras religiosas, música pro- fana de distintos tipos y un Cuarteto.

Los maestros del barroco en Minas Gerais.

Los músicos abundaban en Minas Gerais según el informe que el magistrado Teixeira Coelho dirigió, en 1780, a las autoridades de Lis- boa trémulo de indignación: "Los mulatos que no son holgazanes abso- lutos se emplean como músicos —decía— y son tan numerosos que no podría encontrarse un mayor número en todo el Reino"¹¹.

Las investigaciones realizadas por Francisco Curt Lange en estas re- giones montañosas, en el que el subsuelo es rico, la tierra fecunda y el espíritu de los habitantes libre y generoso, le permitieron descubrir al- gunas obras musicales del siglo XVIII cuya publicación ha realizado. Nos dan a conocer los nombres de compositores que pueden agregarse a los que ya conocíamos, como el de Domingo Simoes da Cunha, de Baracatu, nacido en 1755, Maestro de capilla, autor de obras religiosas y profanas, muerto en 1824. Además está José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, de Diamantina, Marcos Coelho Neto, Inacio Parreiras Neves y Fran- cisco Gomes da Rocha, de Ouro Presto. Su música es la de las iglesias barrocas de las ciudades artísticas de Minas Gerais; fue escrita para los servicios religiosos de estas iglesias, como acompañamiento de los oficios cotidianos o para las ceremonias de las grandes ocasiones. Los co- mpositores citados son contemporáneos de Antonio Francisco Lisboa, o el *Aleijadinho*, arquitecto y escultor genial cuya inspiración marcó para siempre la fisonomía de piedra de estas ciudades barrocas. No se sabe muchos sobre ellos, pero sus nombres aparecen a menudo en los docu- mentos de la época.

Lobo de Mesquita fue organista de la iglesia de Nuestra Señora

¹¹Cf. Francisco Curt Lange, *La música vo de música religiosa*, p. 3. en Minas Gerais en el siglo XVIII. Archi-

del Carmen, la joya entre los templos diamantinos, en la que un encantador órgano pequeño, pintado de vivos colores, y fabricado por el padre Manuel de Almeida e Silva fue instalado en 1783. Lange pudo constatar que sus obras fueron tocadas en toda la región de Minas Gerais porque encontró copias en el fondo de varios archivos que desenterró.

Existen dos compositores que llevan el nombre de Marcos Coelho Neto, padre e hijo, ambos tocaban el corno. Se les confunde y en el actual estado de las investigaciones es difícil determinar cuáles partituras le pertenecen al uno o al otro. Es posible que el padre haya nacido antes de 1750 y murió en Ouro Preto en 1806. El hijo desapareció en esta misma ciudad en 1815. Una de las partituras firmadas Marcos Coelho Neto es la *Letanía de los cornos*, y lleva este nombre porque incluía dos partes para corno especialmente desarrolladas, que el compositor ejecutaba conjuntamente con su hijo.

Inacio Parreiras Neves, nacido aproximadamente en 1730 y muerto en 1792, es el autor de la música compuesta para el servicio fúnebre en memoria del Rey D. Pedro III, muerto en 1786. Cantaba como soprano en las iglesias de Ouro Preto, sin haber sufrido la mutilación de su virilidad, a semejanza de los cantantes italianos de la época. Parreiras Neves cantaba en falsete siguiendo la tradición española y portuguesa de la época. No se conocieron los *evirati* en el Brasil sino que mucho más tarde, a la vera de la Corte emigrada de Lisboa.

Con respecto a Francisco Gomes da Rocha de quien Lange publicó una *Letanía de Nuestra Señora del Pilar* de 1789, se sabe que cantaba como contralto en las iglesias de Ouro Preto.

El estilo de las obras de los músicos de la época barroca de Minas Gerais es ingenua, pero posee cierto encanto. La orquestación sólo incluye cuatro partes para cuerdas, flautas u oboes y cornos. A menudo es inclusive más reducida y la *Antifona de Nuestra Señora*, de Lobo de Mesquita, que inicia el *Archivo de música religiosa de la Capitanía Geral das Minas Geraes das Minas Gerais*, editado por Francisco Curt Lange en 1951¹², sólo tiene dos partes para violín y bajo continuo.

André Gomes da Silva.

Entre los Maestros de Capilla que la iglesia hizo venir del Portugal para conferir una mayor dignidad a los oficios litúrgicos que se

¹²Francisco Curt Lange, *Archivo de música religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais (Brasil) (Siglo XVIII)*. Tomo

I. Universidad Nacional de Cuyo, Escuela Superior de Música, Departamento de Musicología, Mendoza, 1951.

celebraban en la Colonia, hay uno que merece citación especial: André Gomes da Silva, llegado a Sao Paulo en 1774, acompañando al tercer obispo de la ciudad, Dom Frei Manuel da Ressureição. Merece mencionarse no sólo porque fue un buen músico, honrado compositor y maestro de toda una generación de músicos "paulistas", sino que también por el papel que desempeñó en la vida pública de la ciudad en la que vivió durante setenta años, rodeado por la más grande consideración.

Una monografía de Clovis de Oliveira, editada en 1954¹³ ha proyectado un haz de luz sobre este respetable músico. Nacido en Lisboa en 1752, André da Silva Gomes tenía apenas veintidós años cuando llegó a Sao Paulo. Se casó al año siguiente con una viuda doce años mayor que él, pero que seguramente aportaba a su joven marido el bienestar material, porque sabemos que Gomes da Silva tenía una vida confortable sin jamás haber cobrado los estipendios de Maestro de Capilla y otras prebendas inherentes a esta función. Usaba estos dineros para mejorar los servicios de su Capilla. En 1801, no obstante, fue nombrado profesor real de Gramática latina en Sao Paulo y quiso renunciar, pero terminó por ceder a las súplicas del obispo que no se conformaba con su partida. Hasta el fin de sus días permaneció fiel al servicio de la Catedral.

Cuando se convirtió en uno de los ciudadanos más considerados de la ciudad, y gozaba del título de Teniente Coronel, Gomes da Silva formó parte del gobierno provisorio de Sao Paulo, el que constituyó el Patriarca de la Independencia del Brasil, José Bonifacio de Andrada e Silva en 1821. El fue quien dirigió en el Teatro de Sao Paulo, en la memorable función que tuvo lugar el día en que el Príncipe Dom Pedro declaró el país libre de la corona portuguesa —7 de septiembre de 1822— el Himno de la Independencia compuesto por este Príncipe.

Gomes da Silva murió a los noventa y dos años, el 17 de junio de 1844, y fue sepultado en la Catedral, cuyos archivos conservan, también, algunas de sus partituras manuscritas; copias de otras de sus partituras se encuentran en la Biblioteca del Conservatorio Dramático y Musical de Sao Paulo. Entre sus alumnos se destacan Antonio José d'Almeida, quien fue su sucesor como Maestro de Capilla de la Catedral y Manuel José Gomes, padre del famoso compositor romántico brasileño, Antonio Carlos Gomes.

Durante la vida de André Gomes da Silva la Catedral de Sao Pau-

¹³Clovis de Oliveira, *André da Silva Gomes de Sao Paulo*. Sao Paulo, 1954. *mes (1752-1844). O Mestre de Capela da*

lo conoció un período de esplendor musical. Con cierta dosis de exageración —sin duda— el Gobernador de Sao Paulo escribía en 1790, a las autoridades de Lisboa, que el obispo “se preocupaba tanto de la música que sería imposible afirmar que en la Catedral de Lisboa pudiesen celebrarse los servicios del culto con mayor suntuosidad”¹⁴.

José Mauricio Nunes García.

Entre todos los músicos de la época José Mauricio Nunes García fue el más célebre, su fama, sin conocer eclipses, se propagó a través del siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX.

Nacido en Río de Janeiro, el 20 de septiembre de 1767, de padres modestos y de color: “mulatos de piel oscura y cabellos sedosos y suaves”, diría, al referirse a ellos, uno de los hijos del compositor en un documento autobiográfico que se conserva en manuscrito en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro¹⁵. A los seis años José Mauricio perdió a su padre. Sobreponiéndose a grandes dificultades y con una valentía admirable, la madre y la tía lograron educarlo. El niño tenía una inteligencia viva y sobresalía en todos los estudios. Muy pronto se manifestaron las primeras señales de su inclinación por la música y lo inscribieron en las clases de solfeo del mulato llamado Salvador José, maestro de algunos de los mejores músicos profesionales de la época. Sobre la formación musical de José Mauricio esto es todo lo que sabemos.

Los biógrafos del compositor han pretendido que fue alumno del Conservatorio creado por los padres jesuitas en la Fazenda de Santa Cruz. Pero esto no parece probable. Santa Cruz estaba bastante lejos de Río de Janeiro (por lo menos a 80 kilómetros por los caminos de la época) y la enseñanza allí estaba destinada esencialmente, como ya lo hemos dicho, a los esclavos de ese dominio; tampoco debe olvidarse que después de la expulsión de los jesuitas, en 1759, reinaba gran desorden en la administración de la inmensa propiedad que había sido incorporada a los bienes de la Corona. Lo que es mucho más probable es que José Mauricio haya servido como niño de coro en algunas de las numerosas iglesias de Río y que allí haya adquirido una más completa educación artística. Esto está mucho más de acuerdo con las costumbres de la época y podría explicar la carrera eclesiástica que había de seguir, ordenándose en 1792.

Esta decisión no tiene por qué sorprendernos. Para la sociedad portuguesa del siglo XVIII el sacerdocio católico era una carrera como cual-

quier otra. Muy ventajosa, inclusive, para un joven sin fortuna y de obscura procedencia. La sotana acallaba los prejuicios y abría todas las puertas, inclusive las de los apartamentos reales, como ocurrió en el caso de José Mauricio.

A los dieciséis años ya componía. La Biblioteca de la Escuela nacional de música de la Universidad del Brasil, en Río de Janeiro, tiene el manuscrito de una antifona, de la que es autor y que está fechada en 1783. Daba clases de música, cantaba en las iglesias y tocaba en los pequeños conjuntos organizados para celebrar las fiestas religiosas y las profanas. No tenía un clavecín en casa, el clavecín era un instrumento de lujo. Para dar sus clases usaba la guitarra. Más tarde, no obstante, se convirtió en un excelente ejecutante en clavecín y órgano.

En 1790 José Mauricio escribió una Sinfonía fúnebre que había de ser ejecutada cuarenta años más tarde, en sus funerales. En 1791 compuso un *Te Deúm* que se cantó en la Catedral con motivo de la partida del Virrey Dom Luiz de Vasconcelos que volvía a Europa. Entonces no era sino que seminarista. Sólo después de su ordenación sacerdotal comenzó a consagrarse más profundamente a la composición. Poseemos numerosas partituras que escribió durante los últimos años del siglo XVIII y comienzos del XIX.

En aquella época no disponía sino que muy rara vez de una orquesta completa para ejecutar su música. Escribía sus obras por encargo y limitándose a los recursos musicales de las capillas para las que eran destinadas. Nos encontramos con partituras en las que no usa las cuerdas, el acompañamiento se reduce a las maderas, a los cornos y al órgano. Otras le confieren gran importancia a los solos instrumentales, lo que hace pensar que había un ejecutante específicamente dotado entre los músicos que integraban el conjunto para el que escribía. La escritura para cuatro voces mixtas es de rigor en casi todas sus obras y muy rara vez tienen acompañamiento instrumental, limitando éste al órgano.

Un buen ejemplo de su estilo habitual, en los años precedentes a la llegada de la Corte portuguesa a Río de Janeiro (1808), es el *Tantum Ergo* publicado en el *Arquivo de Música Brasileira*¹⁶. El acompañamiento está confiado a una flauta, un oboe, dos clarinetes, un fagot, dos cornos, dos trompetas y tres trombones. Por sobre el cuarteto vocal, de serenas armonías, la flauta, el oboe y el primer clarinete se suceden

¹⁴Op. cit., p. 20.

la Biblioteca Nacional. Revista de Estudios Musicales, año I, número 3, abril, 1950, p. 177.

¹⁵Cf. Francisco Curt Lange, *Estudios Brasileños (Mauricinas)* I, *Manuscritos en*

unos a otros desarrollando una melodía muy pura, de carácter netamente instrumental. Este diseño melódico del acompañamiento, a veces de extrema belleza, superponiéndose a las partes vocales, es un procedimiento típico de José Mauricio. Siempre se le encuentra en los pasajes más patéticos de sus obras.

EJ. N° 3

ANDANTE

f (flauta) *p*

ANDANTE

f Tan - tum Er - go Sa - cra - men - tum

En 1798 José Mauricio fue nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Río de Janeiro. En esa época tenía treinta años. Ese mismo año obtuvo la licencia para predicar, ministerio que ejerció con mucho brillo y que acrecentó su ya bien cimentada fama; gloria y beneficios pecuniarios fue lo que sus muy solicitados sermones le produjeron.

José Mauricio tenía una magnífica biblioteca musical en la que no sólo se encontraban las mejores obras clásicas sino que también las de sus contemporáneos. La música de Haydn, Mozart y Beethoven le era familiar. Vincenzo Cernicchiaro, en su *Storia della Musica nel Brasile*, llega a afirmar que nuestro compositor intercambió correspondencia con Haydn; "es digno de destacarse —dice— que José Mauricio se escribía con el inmortal padre de la Sinfonía, quien en varias ocasiones tuvo la oportunidad de comentar con elogios la labor del compositor

¹⁰Arquivo de Música Brasileira (publicação da Biblioteca do Instituto Nacional de Música). Volumen 1, 1934-1935. Música Sacra, p. 5.

brasileño"¹⁷. Ignoro la fuente de donde Cenicchiario sacó esta información.

Hombre de gran cultura, con buen conocimiento del francés y del italiano y nociones del inglés, José Mauricio era asiduo visitante de ciertos salones de la época que eran especies de sociedades culturales, algunos dedicados principalmente a las letras, otros a la música.

La más importante colección de manuscritos de José Mauricio que poseemos se encuentra, actualmente, en la biblioteca de la escuela nacional de música en Río de Janeiro. En la Catedral de esta ciudad, en los archivos de muchas otras iglesias, en varias ciudades del Brasil y de Montevideo —ciudad que durante la vida del compositor pertenecía al territorio brasileño— se conservan partituras originales o copias de sus obras. No obstante, sólo un número restringido de sus partituras ha sido editado. En 1897 Alberto Nepomuceno editó la *Misa de Réquiem* de 1816 (una de las obras maestras del compositor escrita para los funerales de la Reina Doña María I), y en 1898 la *Misa en Si bemol*, compuesta en 1801; en estas ediciones, la parte orquestal fue reducida para órgano. Un *Tantum Ergo* sin fecha y la *Misa para los Muertos*, de 1909, fueron publicados en 1934 y 1935 en el *Archivo de Musica Brasileira*, en versión original con bajo continuo. Últimamente en la revista *Música Sacra* se inició la publicación de varias de sus obras breves, con el acompañamiento reducido para órgano. Una nueva versión de la *Misa en Si bemol*, con la parte de órgano realizada por el Padre René-María Brighenti, apareció en 1957.

José Mauricio murió en Río de Janeiro el 18 de abril de 1830. Había formado numerosos discípulos en una especie de Conservatorio creado y dirigido por él y en el que la enseñanza era absolutamente gratuita. Durante largo tiempo estos músicos se convirtieron en guardianes de su memoria y en propagandistas de sus obras. El Vizconde de Taunay, eminente escritor y político del Imperio, ligó su nombre a la campaña destinada a transmitir a las futuras generaciones lo que quedaba de la producción del compositor. Escribió mucho sobre José Mauricio, obtuvo del Parlamento los fondos para comprar sus obras, promovió la ejecución de algunas de ellas y despertó el interés del compositor Alberto Nepomuceno, quien posteriormente se consagró a la restauración de un buen número de las partituras del maestro colonial y editó las dos Misas a las cuales nos hemos referido anteriormente.

¹⁷Vincenzo Cenicchiario, *Storia della musica in Brasile*, 1926, p. 105.
Musica nel Brasile. Milano, Fratelli Ric-

Cleofe Person de Matos, quien hace veinte años es el alma de la *Associação de Canto Coral*, ha iniciado la preparación de un catálogo completo de los manuscritos de José Mauricio, ha restaurado algunas de sus partituras y ha incorporado al repertorio del excelente conjunto coral que dirige, varias de las obras del maestro. En el plano internacional la fama del viejo compositor se está iniciando, sin lugar a dudas. Un día iluminará toda la historia del Nuevo Mundo.

LA MUSICA COLONIAL EN COLOMBIA

p o r

Robert Stevenson

La lista de músicos europeos memorables que trabajaron en Nueva Granada se inicia con la llegada fortuita a Cartagena, en 1537, de Juan Pérez Materano. Enviado desde España por mandato real para dirigir la música en una Catedral mexicana o centroamericana, desembarcó en Cartagena. En una carta a Carlos v, del 7 de octubre de 1537, los oficiales civiles de Cartagena alaban su voz y prestancia: dotes que resultaron tan agradables durante su estada que las autoridades lo convencieron de que se quedase y tomase el cargo de chantre de la Catedral de Cartagena que ya estaba funcionando, en vez de continuar viaje a Yucatán¹. Su llegada, que coincide con el período de funciones entre el primer y segundo obispo de Cartagena², hace que Pérez Materano encuentre una catedral de madera, pero con un "muy buen e imponente" coro realizado por un elegante atril coral³. Cuando esta primitiva Catedral se quemó en febrero de 1552, ya le estaba enseñando o muy pronto comenzaría a enseñarle a Juan de Castellanos, el imitador de Ercilla. Castellanos, en su largo poema sobre la fundación de Nueva Granada, llama a Pérez Materano un "Josquin dez Prez" en conocimientos teóricos⁴.

En Cartagena, como en otros lugares de las Indias, los estatutos de las catedrales decretaban, entre los deberes del chantre, "enseñar música, o por lo menos canto llano personalmente y no a través de un delegado, e impartir instrucción de cómo cantar desde el atril coral"⁵.

¹Juan Friede, *Documentos inéditos para la historia de Colombia* (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1956). iv, 252; *vino para aquí de la armada de Veragua* (Flota de Panamá), y *vista su habilidad para el coro de cantor y su persona, se acordó de le recibir, y por cierto que sirve y honra mucho la iglesia*. Véase también Andrés Martínez Montoya. "Reseña histórica sobre la música en Colombia", Anuario, Volumen I de la Academia Colombiana de Bellas Artes (Bogotá: Imprenta Nacional, 1932), p. 63.

²G. Porrás Troconia, *Cartagena hispánica: 1533 a 1810* (Bogotá: Editorial Cos-

mos, 1954), pp. 53 (Toro murió en 1536) y 57 (Loayza llegó en 1538 y fue trasladado a Lima cuatro años más tarde). Para consultar una lista exhaustiva de los Obispos del Nuevo Mundo durante el período colonial, más completo que el *Series episcoporum* de P. B. Gams, ver "Serie Cronológica de los señores Arzobispos y Obispos de las Américas", de José Manuel Flores, en el *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, II, N.os 3-4 ecuatoriana (Quito: Tip. y Enc. Salesianas, enero-abril, 1921), pp. 149-169.

⁵Friede, p. 250.

Pérez Materano —cuyo tratado sobre *Canto de órgano y canto llano* parece no haber sido editado, aunque obtuvo una licencia real para imprimirlo en 1554⁶,— cumplió magníficamente con el papel de chantre si juzgamos su desempeño a través de la gratitud de Castellanos. En 1562, Castellanos obtuvo del alcalde de Tunja un testimonio de su capacidad *en el canto llano y en el canto de órgano*⁷ antes de obtener el cargo que le permitió tranquilamente escribir sus *Elegías*. De Tunja, a la vez, procedía la india cuyo hijo fue en 1575, el primer mestizo que obtuvo el cargo de director musical de una importante Catedral del Nuevo Mundo, la de Bogotá.

Hasta la fecha no se han descubierto los maestros de Pérez Materano en España. Pero Juan Méndez Nieto —un médico que trabajó en Cartagena durante los últimos cuarenta años del siglo— había estudiado en Sevilla con el célebre organista (Francisco) Guerrero antes de emigrar en 1559. Los *Discursos Medicinales* de Méndez Nieto, manuscrito que se encuentra en la Galería Nacional de Madrid⁸, comprueba la aguda inteligencia musical que trajo a Cartagena. No obstante, si queremos estudiar las demás composiciones musicales de algunos de los maestros que trabajaron en Nueva Granada antes de 1600, no es Cartagena, con su clima húmedo y sus pérdidas por los desmanes de los piratas, la que nos servirá, sino que Bogotá que se encuentra al interior a 8.600 pies sobre el nivel del mar.

⁶Juan de Castellanos, *Elegías de Varones ilustres de Indias* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1857), (Biblioteca de Autores Españoles, 4), p. 366, col. 2. At., p. 443, col. 2, Castellanos afirma que Pérez Materano obtuvo riquezas considerables después de ser nombrado dean de Cartagena.

⁷José P. Urueta, *Documentos para la historia de Cartagena* (Cartagena: Antonio Araujo, 1887), p. 91: *Cantoriani ad quam nullus possit praesentari nisi in musica, saltem in cantu plano doctus, et peritus existat, cujus in facistorio cantare, et servitores Ecclesiae cantare docere, et quae ad cantum pertinent, et expectant ordinare, corrigere, et emendare in Choro, et ubicumque per se et non per alium officium erit*. Este es el párrafo tercero de la copia hecha en 1775 de los estatutos de fundación.

⁸Martínez Montoya, "Reseña histórica sobre la música en Colombia", p. 63, cita de un documento encontrado por Enrique Otero D'Costa. Ver también José I. Perdomo Escobar, *Historia de la Música en Colombia* (Bogotá, Imprenta Nacional, 1945), p. 33.

⁹Ernesto Restrepo Tirado, "Informaciones pedidas por Juan de Castellanos", en *Comentarios críticos sobre la fundación de Cartagena de Indias*, editado por Enrique Otero D'Costa (Bogotá: "La Luz", 1933), p. 449.

¹⁰Biblioteca Nacional MS 14036-76; ver R. Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1961), p. 138.

Gutierre Fernández Hidalgo (1553-c. 1620), sin lugar a dudas el más importante compositor de América del Sur en el siglo XVI, llegó a Bogotá en 1584⁹. De inmediato, el arzobispo Luis Zapata lo confirmó *maestro de canturrias* en el nuevo seminario conciliar de San Luis¹⁰. Durante la década anterior, el maestro de capilla de la Catedral de Bogotá había sido el mestizo Gonzalo García Zorro. Al igual que el panagerista Inca, Garcilaso de la Vega de Cuzco, García Zorro era hijo de un capitán español y de una india de sangre noble (de Tunja). Enviado a España para obtener sus papeles de legitimación, volvió en 1575 para convertirse en *sacristán mayor* y *maestro de capilla* de la Catedral de Bogotá. El 19 de abril de 1578, la audiencia lo recomendó para un beneficio¹¹. Siete años más tarde, Felipe II lo nombró canónigo sin esperar la aprobación de Bogotá. Por lo tanto, las autoridades de la Catedral local le rechazaron el nombramiento y para obtener justicia, volvió a embarcarse para España desde donde llevó su causa hasta el Papa en Roma¹². En 1559, después de dos décadas de reiteradas solicitudes, finalmente se le permitió ocupar su sitial de canónigo en Bogotá, el que continuó

⁹Se inició en mayo de 1584 y abandonó el cargo, debido a la huelga de los estudiantes, en enero de 1586. El libro de coro de Gutierre Fernández Hidalgo, de 204 páginas, que se encuentra en la Catedral de Bogotá, en la p. 103, lleva la siguiente anotación, de Gutierrez Fernández Hidalgo. *M^o de esta S^{ta} Iglesia año de 1584*; y en la p. 118, con letra posterior, esta larga nota: *Este Salve vido Gutierre Fernández, En esta Iglesia de S^{ta} fe Intitulada por de Fran^{co} Guerrero. Y dixo era suya y no de Guerrero. En Mayo de 1584 años que comenco a servir esta cathedral y en Henero de 1586 se fue al Piru, y auiendo seruido dos años la de Quito, passo a la de los Charcas, que siruio mas de 30 años, fallecio allí demas digo*. Esta nota fue, probablemente, agregada por Alonso Garzón de Tauste (1569-1664), quien fue el sucesor de Fernández Hidalgo como *maestro de canturrias*, quien también escribió una corta historia de los obispos de Bogotá en 1645. Ver Diego Mendoza, "Un trabajo histórico inédito", en el Boletín de

Historia y Antigüedades, VI (Bogotá: Imprenta Nacional, 1911), pp. 632-638.

¹⁰El segundo arzobispo, Zapata de Cárdenas, edificó el primer *colegio seminario que hubo en este Reino* (Garzón de Tauste, p. 635).

¹¹No una canonjía, *porque no conviene por aora que sean mestizos canonigos*. Ver Eduardo Zalamea Borda y Carlos Gil S., *Libro de Acuerdos Públicos y Privados de la Real Audiencia de Santafé en el Nuevo Reino de Granada*, I (Bogotá: Tip. Colón, 1938), p. 52.

¹²Pedro Ordóñez de Caballos, en su *Viaje del mundo*, editado en Madrid en 1614, dice que García Zorro obtuvo un edicto papal, confirmando el derecho de cualquier sacerdote —sea cual fuere su linaje— a ocupar una canonjía, y por lo demás cualquier ascenso (inclusive el del papado mismo), porque la reglamentación canónica que lo prescribe ha determinado el asunto y la sangre o el linaje no pueden constituir una barrera. Ver la reedición de Bogotá (Cultura Colombiana, 1942), p. 214.

ocupando hasta su muerte, el 24 de marzo de 1617¹³. Fernández Hidalgo entró a la vida musical de Bogotá durante un momento delicado de la carrera del maestro mestizo. El capítulo rechazó la promoción a canónigo de García Zorro en 1585, inclusive después de la autorización de Felipe II. No obstante, Fernández Hidalgo se vio simultáneamente impulsado hacia la rectoría del nuevo seminario. No existen actas capitulares del siglo XVI para revelarnos las relaciones entre ambos músicos, pero es fácil imaginar la enemistad de García Zorro. Después de la promoción de Fernández Hidalgo a la rectoría, el arzobispo Zapata decretó que cuatro o seis seminaristas debían cantar diariamente las horas canónicas en la Catedral¹⁴. Este requerimiento resultó ser tan pesado para ellos que, con excepción de dos de los dieciocho seminaristas, todos abandonaron el seminario el 20 de enero de 1586. Esta huelga de los estudiantes, madre de muchas otras, tuvo un resultado inmediato: sin seminaristas no se necesitaba un rector por más tiempo. Por lo tanto, el idealista Fernández Hidalgo se quedó sin nada que hacer en Bogotá y algunos meses más tarde partió hacia el Perú¹⁵.

No sólo los *diez salmos, tres Salves y nueve Magnificats* existentes en los archivos de la Catedral de Bogotá atestiguan hasta hoy día la influencia de Fernández Hidalgo durante la larga vida de Garzón de Tahuste, sino que también la copia de su Tono IV *Nisi Dominus* de 1762, en una colección de *Psalmos de Vísperas*, atestiguan la vitalidad de su música, un siglo y medio después de su muerte. Su Salve, que se encuentra entre las páginas 102-105 del GFH Libro de Coros en Bogot-

¹³*Libro de Acuerdos*, I (ver nota 11), p. 260 (julio 29, 1599); Raimundo Rivas, Los "Fundadores de Bogotá" (Bogotá: Imprenta Nacional, 1923), p. 153.

¹⁴Guillermo Hernández de Alba, "Panorama de la Universidad en la Colonia", *Revista de Indias*, 1/6 (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, julio, 1937), pp. 72-73. Ver también José M. Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, I (Bogotá: M. Rivas y C^a, 1889), p. 198. En *Estampas Santafareñas* (Bogotá: Editorial ABC, 1938), p. 136, Hernández de Alba afirma que tanto él como Félix Restrepo ("quien publicó en un número de 1931 del diario *Mundo al Día*, una página sobre la primera huelga estudiantil en Bogotá"), se basaron en los

únicos documentos que existen (Archivo de Indias de Sevilla). El Colegio de San Bartolomé de Bogotá conserva una copia de los documentos de Sevilla.

¹⁵Después de pasar los años 1588 y 1589, en Quito, emigró a La Plata-Sucre, pasando por el Cuzco. Ver R. Stevenson, *The Music of Peru: Aboriginal and Viceroyal Epochs* (Washington: Pan American Union, 1960), pp. 182-184, sobre mayores datos con respecto a sus servicios en la opulenta catedral en la capital de la Audiencia de Charcas. La más reciente información es un acuerdo fechado, 13 de junio de 1620, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Bolivia (*The Music of Peru*, p. 183), año en que tenía 67 de edad.

tá, termina con dos secciones escritas por Victoria, y el *Deposuit del Magnificat Primi toni* de Morales, en el manuscrito de Bogotá, tiene el *si placet* de éste como encabezamiento¹⁶. En ambos casos Fernández Hidalgo comparte honrosamente los honores con los más grandes maestros de la Península.

Fuera de Victoria —cuya colección de Madrid de 1600 se encuentra en Bogotá, y Guerrero— cuyas Misas Romanas de 1582 comparten el espacio en un mismo estante, el archivo de Bogotá posee numerosas otras publicaciones españolas e italianas del período 1584-1632. Los himnos de Palestrina, los Magnificats de Aguilera de Heredia, las colecciones de vísperas de Croce, Burlini y Massenzio; las Misas de Belli y los motetes de Zurita, son ejemplos de estas publicaciones. Sobreviven también copias manuscritas, en ciertos casos muy deterioradas, de Rodrigo de Ceballos, Juan Navarro, Victoria, Felice Anerio, Mateo Romero, Carlos Patiño, Francisco de Santiago, Juan Bautista Comes y otros maestros españoles del Barroco, lo que comprueba el persistente esfuerzo de Bogotá por mantenerse a la altura de las más importantes corrientes musicales europeas. Tan grande fue el éxito de estos esfuerzos, que Pedro Simón al hacer el balance de los progresos realizados antes de 1623 —el año que escribió su *Séptima Noticia Historial*— podía citar a la Bogotá de entonces como ocupando el segundo lugar después de Lima y Ciudad de México¹⁷. La ciudad se había convertido ese año en la morada de tantos *hombres eminentes en música de instrumentos* y de otros *maestros de música*, los que conjuntamente con los poetas y escritores de Bogotá, la convirtieron en una academia de las artes.

Los tres preladados que más hicieron en favor de la música durante el siglo xvii fueron Bartolomé Lobo Guerrero, Antonio Sanz Lozano e Ignacio de Urbina. El arzobispo Lobo Guerrero, quien fue transferido de México a Bogotá en 1599, reestableció el seminario arquidiocesano, obtuvo prebendas o capellanías para los clérigos cantores, volvió a construir el coro y compró un órgano nuevo; también comisionó a Francisco de Páramo para que recopilase 32 grandes libros de canto llano

¹⁶Tanto Palestrina como Francesco Soriano agregaron partes *si placet* a los movimientos más escuetos del Magnificat de Morales; ver *Monumentos de la Música Española*, xvii (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1956), pp. 22, 43-44, 46, 63, 94.

las conquistas de Tierra Firme... partes segunda y tercera (Bogotá: Medardo Rivas, 1892), iii, 286; para la fecha de la *séptima noticia*, ver p. 281. La *Segunda Noticia*, capítulo xxxvii (Bogotá. M. Rivas, 1891: ii, p. 230), ofrece una comparación valiosísima entre Bogotá con Lima y Ciudad de México.

¹⁷Pedro Simón, *Noticias Historiales de*

en pergamino con iluminaciones de la mayor riqueza¹⁸. Estos todavía se encuentran en Bogotá como mudos testigos de pasadas glorias. El Libro de Coro 28, con 78 páginas, luce el escudo de armas de Lobo Guerrero en el folio iv y la siguiente inscripción al lado derecho de la hoja: *Este libro escriuio Franco de Paramo por mandado de su Sa, del Sor don Barne Lobo Guerrero Arçobispo deste Nuebo Reyno de Granada. Año de 1608*¹⁹. Sanz Lozano, rector de la Universidad de Alcalá de Henares en 1659, se preocupó tanto del desarrollo de la música al llegar a Bogotá, que cinco capellanías llevaron su nombre. Por escritura suya del 15 de enero de 1687, tres casas en Bogotá y otros bienes personales en Cartagena se convirtieron en dotaciones para estos capellanes cuyo deber era cantar todas las horas canónicas en la Catedral y las Misas conventuales. Por más de cien años los capellanes de Sanz Lozano fueron los baluartes de la Música en Bogotá, como lo comprobaremos ampliamente en nuestro relato del siglo XVIII. El arzobispo Urbina comisionó el gran órgano de 3.000 pesos construido en Bogotá por un residente de la ciudad, Pedro Rico, el que fue tocado por primera vez el 8 de diciembre de 1693²⁰.

José de Cascante, maestro de la Catedral de Bogotá desde alrededor de 1650 hasta su muerte, a edad avanzada, hacia fines de 1702, dominó la escena musical durante los reinados de los arzobispos Sanz Lozano y Urbina. Alrededor de una docena de sus obras vernáculas

¹⁸Groot, Historia Eclesiástica, I, 212.

¹⁹Lobo Guerrero fue trasladado a Lima en 1609; en 1615 trajo a Páramo al Perú para crear en la Catedral de Lima una biblioteca coral similar a la de Bogotá. Páramo, no obstante, murió en 1616, dejándole esta labor al escribano local. Ver *The Music of Peru*, pp. 75-76.

²⁰Rico pertenecía a una familia de organeros locales; Gregorio Rico proveyó al órgano de una gran variedad de "diferencias para acompañar cualquier tono o canto de la más realizada solfa". Este órgano fue instalado en la restaurada capilla de Nuestra Señora de Belén, en 1698. Ver Guillermo Hernández de Alba, *Teatro del Arte Colonial* (Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938), pp. 149-150. El órgano de Pedro Rico, cuyo precio fue de 3.000 pesos y que se inauguró el 8 de diciembre de 1693, era el segundo de

un par; las minutas del capítulo del 24 de noviembre de 1693, confirman que el arzobispo comisionó el segundo, porque el primero había sido tan satisfactorio. Simultáneamente se le pidió a Pedro reparar el órgano portátil que pertenecía a la catedral. Durante el dominio español de la época colonial, la costumbre era hacer uso de dos grandes órganos que flanqueaban el coro, uno al lado de la epístola y el otro del evangelio. El portátil servía para las procesiones. Ver *Libro de autos y Acuerdos de los S^{os} Ben^{os} Dean y Cauildo*... 1693-1704, fol. 8 de la Catedral de Bogotá. El acta demuestra que fue el arzobispo personalmente quien arregló todo lo concerniente a los dos grandes órganos de Rico, el capítulo sólo se limitó a confirmar el pago de sus servicios con fondos de *fábrica*.

(por lo general villancicos), de escritura audaz y elegante, sobreviven conjuntamente con un Oficio de los Muertos y una Salve Regina en Latín. Su primera composición con fecha es un "romance" copiado en 1653. Su villancico de 1670, *No se si Topo*, conmemora una devoción local. Contrariamente a la tendencia prevaleciente en Lima, La Plata, Sucre, Puebla y Ciudad de México, escribió preferentemente para tríos y dúos. Los acompañamientos de arpa eran la moda en estos otros centros (c. 1670), y él también accedió a la costumbre con sus frecuentes partes para arpa. Después de la instalación del gran órgano construido localmente en 1693, la Catedral volvió a tener dos órganos utilizables. Además de los órganos y las arpas, los demás refuerzos musicales incluían *chirimías* (oboes primitivos de doble caña con seis u ocho hoyos), *bajones* y *cornetas* o *cornetillas*. El último acto oficial aprobado por Cascante fue el nombramiento de Francisco de Berganso como instrumentista de la Catedral, el 5 de noviembre de 1702, con 30 patacones anuales²¹.

Durante los siglos xvii y xviii era la costumbre en Sevilla —progenitora de todas las catedrales en las Indias Españolas— nombrar al maestro de capilla jefe de todo el programa musical y a un maestro subordinado a él para enseñar a los monaguillos. El maestro de capilla enseñaba a los niños del coro (*seises*) canto polifónico, mientras el maestro subordinado enseñaba a los monaguillos (acólitos) nada más que canto llano. Inmediatamente después de la muerte de Cascante, el capítulo decidió establecer la misma división de responsabilidades en Bogotá. Nicolás de Subiaurri Elizalde, miembro de la tribu de músicos de Bogotá, fue propuesto como maestro de acólitos el 12 de enero de 1703, con 34 patacones como salario anual; por esta suma debía dar clases diarias de canto llano, en las mañanas y tardes, durante todo el año²². Cuatro días más tarde el capítulo confirmó a Juan de Herrera (c. 1665-1738) como maestro de capilla²³.

²¹*Libro de autos y Acuerdos...1693-1704*, fol. 188.

²²*Ibid.*, fol. 190.

²³*Ibid.*, fol. 191... *se leyó una petición del Bll^r Juan de Herrera, en que pide se nombren el oficio de M^{ro} de Capilla desta S^{ta} Igl^a por auer que estado Vaco por Muerte del M^{ro} Joseph Cascante que lo obtenia. Y constando a dichos S^{res} Ben^o Dean y Cau^{do} de la Idonaidad y hauilidad deste susso dicho Bll^r Juan de Herre-*

ra le nombrauan y nombraron en el dho officio de M^{ro} de Capilla desta S^{ta} Iglesia, y Compossitor, Con la renta de doscientos y cinquenta pattacones de salario en cada un año, y todos los demas proventos y emolumentos que deue auer y gossar assi dentro desta S^{ta} Igl^a como fuera de ella... El salario de Herrera de 250 patacones se mantuvo estable durante los 35 años en que ocupó el cargo. Otros maestros de capilla posteriores solieron recibir mucho

Hijo de un oficial local —el alférez Fernando de Herrera— Juan de Herrera fue ordenado sacerdote a expensas de su padre con una donación de 5.000 pesos y con derecho a una iglesia cerca de un foso de cal detrás de la famosa colina de Montserrate que domina Bogotá²⁴. Desde alguna época dentro de la década de 1690 hasta su muerte, fue capellán y maestro de música de las monjas del convento de Santa Inés, además de cumplir con todas sus otras funciones²⁵. A Juzgar por la cantidad de música suya que sobrevive, fue el más prolífico de todos los compositores coloniales de lo que es hoy día Colombia. Lo que es más importante aún, es que la calidad de su música, transcrita hasta la fecha, es uniformemente alta. En otros países de Sudamérica sólo José de Orejón y Aparicio, entre los criollos, puede competir con él. Su repertorio no es solamente extraordinario por su riqueza sino que también porque fue uno de los raros compositores del último período colonial que prefirió el latín a los textos vernáculos. Es posible que la riqueza y posición social de su padre hayan influido en el tipo de educación que hizo posible estas preferencias. Ocho de sus 33 largas composiciones, que perduran en los archivos de Bogotá, hacen uso de textos vernáculos, 24 fueron escritos con textos latinos y uno es una canzona sin palabras.

La primera pieza fechada de Herrera es un *Lauda Dominum omnes gentes* en 10 partes, en Tono v, inscrita el 20 de junio de 1689. Su *Laetatus sum-Nisi Dominus-Lauda Jerusalem*, en 11 partes, de 1690, es una secuencia salmódica que ha llegado hasta nosotros con una segunda parte para contralto, escrita especialmente para la monja Sor

menos. En el acta que lo confirma como maestro de capilla se le llama específicamente *presbítero*, lo que comprueba que había sido ordenado con anterioridad.

²⁴Martínez Montoya, "Reseña histórica", p. 64. José María Restrepo Sáenz, presidente de la Academia Colombiana de Bellas Artes en 1932, encontró el testamento de Herrera, de este documento se han sacado los detalles biográficos; sólo los 5.000 pesos con que el padre de Juan de Herrera dotó la capillanía, de la que vivió después de su ordenación sacerdotal, comprueba que la familia era pudiente, pues es ésta una suma suficientemente considerable.

²⁵No debe confundirse con Dⁿ Juan de Herrera i Chumacero Capellan del Monasterio de Santa Ines, quien murió en opinión de santo i tuvo el espíritu profetico como consta del testamento que dejo cerrado. El testamento de Herrera y Chumacero lleva la fecha 10 de agosto de 1668. Ver ms 168, Doc. 1, en la Biblioteca Nacional de Bogotá. El testamento de 1668 fue abierto en la década del 1790 por el Arzobispo Martínez Compañón, quien llegó a la conclusión de que Herrera y Chumacero no pudo haber sido profeta —a pesar de una posible santidad—, porque las profecías no se cumplieron.

María Gertrudis, del convento de Santa Inés. Su secuencia vespéral en 9 partes, *Laudate pueri-Nisi Dominus-Lauda Jerusalem-Magnificat*, aunque vuelta a copiar en 1705, lleva el *factum est opus anno 1691* en la tapa. Su primera pieza vernácula existente, *A la fuente de vienes*, es un villancico a 3 de 1698, en honor de Nuestra Señora de Topo, la misma aparición local ensalzada por Cascante en su villancico de 1670, *No se si Topo*. Su próxima obra vernácula es un "romanze a dúo" de 1702, *Para admirar prodigios*. Sin embargo, su *Rorate coeli* (fechado 1699) es para cinco voces. Al igual que Cascante escribía para dúos y tríos cuando hacía uso de textos vernáculos, pero para grupos más amplios, cuando usaba textos latinos. El número de obras importantes policorales, con textos latinos, anteriores a su nombramiento como maestre de capilla, serían suficiente para hacerlo acreedor a los mayores honores; después de 1703 realizó obras de mayor envergadura aún, seis Misas (una de Réquiem), un Oficio para los Muertos, tres colecciones de Lamentaciones (el canto de las lamentaciones durante Semana Santa era uno de los principales deberes de los capellanes de la escuela de Sanz Lozano), y siete colecciones de salmos para las vísperas.

Mientras Herrera se dedicaba a los géneros latinos más serios, uno de sus subordinados —Juan Ximenes— creaba la compensación, convirtiendo al villancico vernáculo en su dominio. Al igual que Nicolás de Subiaurri Elizalde (como todos los músicos coloniales casados en toda Sudamérica), Ximenes pertenecía a la dinastía musical. Su hijo del mismo nombre era acólito en 1709, y su hermano, bajo de la Catedral desde por lo menos 1705 a 1711²⁶, Juan Ximenes, el compositor, se encuentra representado hoy día en Bogotá con villancicos que datan de 1709 a 1724. *Afuera plaza*, un villancico navideño de 1724, amalgama un texto picaresco y una música extraordinariamente garbosa.

Los otros once músicos adultos pagados, de 1711, incluyen a Francisco de Sandoval —por lo visto organista mayor— Juan Concha, organista menor, quien también se encargó durante los dos años anteriores de la instrucción de los típles de la Catedral²⁷; Agustín Berganso —probablemente emparentado a Francisco de Berganso a quien Cascante aprobó como músico el 2 de noviembre de 1702, en su último acto oficial; Joseph de Yepes— cuyo salario fue llevado de 50 a 60 patacones anuales el 8 de noviembre de 1707²⁸; Nicolás de Subiaurri Elizalde, ele-

²⁶Libro en donde se asientan los Autos (Noviembre 24, 1709), 210. (Diciembre 5, de acuerdo delos SS^{as} Venerable Dean y Cauildo... desde el principio del año 1711).

²⁷Ibid., fol. 85 (septiembre 20, 1709).

²⁸Ibid., fol. 51.

gido maestro de acólitos en 1703²⁹; Juan Agustín de Subiaurri y Céspedes —nombrado bajo, el 1º de septiembre de 1705, y cuyo salario fue elevado de 20 a 30 patacones anuales el 24 de noviembre de 1709³⁰; Antonio Cortés Vasconcelos —nombrado tiple en 1700 a quien se le concedió un ascenso de 30 patacones el 13 de febrero de 1705³¹—; Joseph Victorino de Jódar y Luna —nombrado tiple con 30 patacones en 1703, ascendido a 60 el 8 de noviembre de 1707, después de presentarle al capítulo una petición delineando sus méritos, y de 60 a 70 patacones el 24 de noviembre de 1709³²—; Pedro Agustín de Torres —cuya petición para suceder a su padre, el difunto bajo Salvador de Torres, porque desde la niñez había servido como ayudante de su padre sin goce de sueldo, fue presentado al capítulo el 23 de febrero de 1706³³—; Joseph de Hospina —un corneta quien también tocaba el bajón y el órgano (contratado el 20 de septiembre de 1709, con 40 patacones para reemplazar al recientemente fallecido Juan de la Cruz)³⁴—; y Bartolomé de Soto —un tiple en los servicios de la Catedral desde 1696, a quien se le aumentó el salario a 30 patacones el 9 de enero de 1703. No cabe duda de que la posición social era muy importante para estos doce, puesto que tres de ellos insistieron en su derecho de ser llamados “Don” y uno de ellos tenía que ser llamado “Maestro Don”³⁵.

Herrera manejaba a sus subordinados con cautela, y tanto es así, que el capítulo censuró su comportamiento demasiado indulgente en un acto del 26 de junio de 1711. “A algunos les falta la voz necesaria, pero lo peor en la mayoría de ellos es su ignorancia musical que no es corregida por el maestro de capilla porque por naturaleza le gusta demasiado mantener la paz”, anota el secretario del capítulo³⁶. A fin de imponerles disciplina, el *canónigo magistral*, Francisco de Hospina Maldonado, fue temporariamente colocado a cargo de la música. Sus deberes incluían la selección de nuevos músicos y cantantes y también la elección de la música que debía ser copiada y ejecutada. En 1713, cuando el coro nuevamente volvió a cantar la más pura polifonía del siglo xvi, Herrera realizó el único esfuerzo por imitar la *prima*

²⁹*Libro de autos... 1693-1704*, fol. 190 (enero 12, 1703).

³⁰*Libro... Año de 1705*, fol. 12v.

³¹*Ibid.*, fol. 4.

³²*Ibid.*, fols. 51 y 86v.

³³*Ibid.*, fol. 22.

³⁴*Ibid.*, fol. 85.

³⁵*Ibid.*, fol. 131v.

³⁶*Ibid.*, fol. 130r y v.:... *por lo defectuoso de las Voces como p^r falta de inteligencia en los mas ocasionado del apassible natural del M^r de Capilla omitiendo assi los reparos como las advertencias que deue auer, proponia de dichos SS^{ras} se siruiessen de deliberar y poner remedio en esta materia...*

prattica con un *Christus factus est* a cuatro partes (copiados en las páginas 92-93 del *GrH* Libro de Coro que contiene el total de la obra que sobrevive de Gutierre Fernández Hidalgo, como también Salves de Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos, Victoria y numerosos salmos de Ceballos). Otra orden del *canónigo magistral* sirvió para rendir en forma absoluta a los cantantes con respecto al canto llano. El 9 de mayo de 1713, el capítulo decretó que todo músico pagado por la Catedral debía asistir diariamente a una clase de canto llano, de lo contrario, a la tercera ausencia sería borrado de la planilla³⁷. Herrera fue el más afortunado de los músicos, al tener a otro que aplicara las sanciones o bien el maestro de la diplomacia, logrando persuadir a sus superiores que exigieran obediencia a las órdenes que ningún maestro criollo se hubiese atrevido a promulgar por iniciativa propia en la Sudamérica del siglo XVIII.

Al finalizar su período de 35 años como maestro de capilla, la división de responsabilidades para la enseñanza de los niños de coro y acólitos seguía incólume. Luis de Yepes, el músico a quien se le elevó el salario de 30 a 50 patacones el 19 de enero de 1703, se hizo cargo de la instrucción de los niños del coro en canto llano, el 28 de noviembre de 1736, por un valor de 25 patacones anuales y al mismo tiempo se suspendió el cargo de profesor de gramática latina³⁸. Herrera, demasiado enfermo hasta para persignarse, hizo su testamento el 2 de febrero de 1738, ante Agustín de Cuéllar Osorio³⁹. Entre sus cláusulas había donaciones a la enfermera que lo cuidó durante su enfermedad y a las monjas de Santa Inés, un costoso crucifijo hecho por un famoso artista local, Salvador de Lugo, quien trabajaba activamente en 1698⁴⁰.

El capítulo estaba en Cuaresma cuando murió Herrera, por lo tanto, los canónigos nombraron temporalmente como maestro de capilla al sacerdote Francisco de Amaya⁴¹, con la mitad del salario de Herrera.

³⁷*Ibid.*, fol. 181 (cf. fol. 210: *mandado por Auto de dies y nueve de Maio de mill sete y trece que corre deste libro a foja 181*).

³⁸*Libro de autos... 1693-1704*, fol. 192; *Libro del 1735 hasta el de 48*, fol. 137.

³⁹Martínez Montoya, "Reseña histórica", p. 64.

⁴⁰Hernández de Alba, *Teatro del Arte Colonial*, pp. 149-150; con respecto a fotografías en esta obra, ver láminas 103-104 al final de este libro.

⁴¹*Libro del 1735 hasta el de 48*, fol. 178: *Dixeron que por quanto por muerte del Maestro Juan de Herrera quedo vaco el officio de Maestro de Capilla desta Santa Iglesia el qual es muy necesario ay ay (sic) mas en el tiempo presente de la Santa Quaresma i Semana Santa, y que sea un persona diestra y de las calidades nesarias y concurriendo las nesarias en el M^o Francisco Paula de Amaya Presa^o le nombrara y nombraron por tal M^o de Capilla Interino para que lo*

Otro Francisco de Amaya, posiblemente un sobrino, fue nombrado posteriormente (el 12 de marzo de 1765)⁴² músico de la Catedral. Ninguno de los dos Amaya, ni Juan Concha (organista principal durante varios años antes de la muerte de Herrera⁴³ fueron compositores). El próximo maestro de capilla después de Herrera, cuyas composiciones todavía existen en Bogotá, fue Salvador Romero. El 13 de noviembre de 1759, Romero le pidió al virrey retener los salarios de todos los cantantes hasta que cada uno de ellos pudiese comprobar sus méritos⁴⁴. El último período de la música colonial en Bogotá (desde 1740 hasta la independencia) muestra nuevos rumbos desconocidos anteriormente: los virreyes trajeron consigo numerosos músicos italianos tales como el violinista napolitano Mateo Melphi a quien se instaló como músico de la Catedral el 12 de enero de 1757, por decreto virreinal, con el enorme salario de 150 patacones anuales⁴⁵; por lo tanto, los cantantes e instrumentistas abandonaban sus deberes en la Catedral para rendirle pleitesía al virrey⁴⁶ y los instrumentos de viento de caña, que durante tanto tiempo habían sido el acompañamiento instrumental de los cantantes, cedieron el paso a los violines, o a lo sumo a violines, arpa, flauta y órgano.

Inclusive Romero se preocupaba tan poco de las ceremonias de la Catedral, que el capítulo lo amenazó el 17 de junio de 1766 con la pérdida de la capellanía de Sanz Lozano⁴⁷. El 12 de septiembre de ese mismo año, el capítulo llegó más lejos aún, diciéndole que un nuevo

*sirva mientras se prouee en Propiedad y aya y lleue la mitad de la Renta que son siento y veinte y cinco cantores que señalará el señor Doctoral cino que tiene conociendo de los que son mas a proposito para el Servicio del Coro y dara notisia al Cau*⁴⁸. Las últimas cinco palabras fueron agregadas al *auto* posteriormente.

⁴²*Libro de Acuerdos. Años de 1756-1771*, fol. 121v.

⁴³*Libro del 1735 hasta el de 48*, fol. 103 (Julio 29, 1735: "contrátase un segundo organista para los días en que Juan Concha, primer organista, esté enfermo". Concha, quien comenzó a enseñar a los tiplees en 1703, dejó el recuerdo de sus valiosos servicios; en 1773, sus métodos de enseñanza todavía seguían recordándose como métodos modelo).

⁴⁴*Libro ... 1756-1771*, fol. 49.

⁴⁵*Ibid.*, fol. 28v. El capítulo se consoló a sí mismo, pidiéndole enseñar a los niños del coro a cambio de los 50 patacones de su enorme salario, pero como virtuoso en violín, se negó (o no era capaz) de realizar la tarea.

⁴⁶Sobre una corta historia del virreinato de Nueva Granada, ver *Los virreinos en el siglo XVIII*, de Gayetano Alcázar Molina (Barcelona: Salvat, 1945), pp. 259-288; ver, también, "El movimiento intelectual", de Carlos Pereyra, en *Historia de la América española: Colombia, Venezuela, Ecuador* (Madrid: Saturnino Calleja, 1927), pp. 163-170.

⁴⁷*Libro ... 1756-1771*, fol. 160.

maestro de capilla sería buscado de inmediato si no se preocupaba de sus deberes⁴⁸. Después de tres días consecutivos de ausencia, el capítulo decretó el 28 de febrero de 1767, que se le echaría al día siguiente si no aparecía⁴⁹. El 14 de agosto su antiguo salario fue dividido entre dos cantantes elegidos por el capítulo como los más capaces para dirigir la música⁵⁰. Pero el cambio no solucionó nada. Una semana más tarde, el mismo día en que se conoció la noticia de la expulsión de los jesuitas, se notificó a los cantantes de que por lo menos debían asistir a la Misa de Nuestra Señora de Topo. Uno de los dos cantantes elegidos para ocupar el cargo de Romero tuvo que ser reemplazado el 1º de septiembre de 1767, y el 25 de noviembre de 1768 eliminado del servicio de la Catedral⁵¹. En una reunión del capítulo celebrada el 4 de mayo de 1770, los canónigos se lamentaron de que no había habido música adecuada para la Misa de vigilia de Navidad en la Catedral⁵². Un mes más tarde discutieron la razón: la secuestación real de los fondos que dotaban las capellanías de cantantes de la Catedral de Bogotá. Este era un problema tan delicado, que el 6 de noviembre de 1770 no había cantantes que oficiaran, inclusive los cantantes de canto llano dejaron de asistir⁵³.

La falta de cantantes se hizo más seria aún porque la Catedral acababa de contratar a un organista provisorio, Dionisio de Mesa. Nombrado en interinato durante la prolongada enfermedad de su padre, el 12 de julio de 1766 todavía no había logrado aprender a leer música⁵⁴. Antes de dejar al padre enfermo sin recursos, los canónigos lo aceptaron, designándole 50 patacones de los 250 patacones que eran el salario del padre y dejándole a éste último los 200 restantes. Después de seis años de este arreglo, el padre murió y el 1º de octubre de 1772 el capítulo no tuvo más remedio que nombrarlo sucesor titular de su padre⁵⁵. En 1774 los dos órganos de la Catedral necesitaban tantas reparaciones, que no pudieron seguir tocándose. Un hermano lego Domingo que se encontraba de paso, famoso como organero, se ofreció para arreglarlos por 500 pesos, pero Dionisio intervino, rebajando la oferta a sólo 150⁵⁶. Después de contratarlo, el capítulo se sintió tan complacido con lo que estaba haciendo, que el 22 de agosto se le avan-

⁴⁸*Ibid.*, fol. 169.

⁴⁹*Ibid.*, fol. 181v.

⁵⁰*Ibid.*, fol. 192v.

⁵¹*Ibid.*, fols. 197v. y 225.

⁵²*Ibid.*, fol. 285.

⁵³*Ibid.*, fol. 296v.

⁵⁴*Ibid.*, fol. 162: debía retirar sus 50 patacones con la expresa condición de que se aplique a aprender solpha.

⁵⁵*Libro de Acuerdos... 1772-1787*, fol. 22v.

⁵⁶*Ibid.*, fol. 63v.

zó el pago de 50 pesos. Sus arreglos no fueron de larga duración, no obstante, y en 1781 ya no tocaba el órgano, sino que el arpa, y sólo por 50 pesos en vez de los 250 anuales⁵⁷.

Casimiro (de) Lugo, el más importante de los miembros del plantel de músicos durante los últimos veinticinco años del siglo XVIII, es registrado por primera vez en los anales de la Catedral con un cargo dado el 19 de enero de 1773, para enseñar a los músicos a las horas y en los lugares que determine Juan Concha, organista durante la época de Herrera. Este fue el año en que el nuevo virrey, Manuel de Guirior—quien había de establecer una imprenta, abrir una biblioteca, alentar al gran botánico José Celestino Mustis, y crear cátedras de matemática en el colegio 'Dominicano'⁵⁸—llegó a Bogotá. Poco después, Lugo comenzó a dar las clases reglamentarias de música, los acólitos fueron informados que debían tomar clases diarias de latín y el arzobispo autorizó al capítulo para decir que él, personalmente, asumía toda la responsabilidad de la restauración de las normas musicales⁵⁹. El sistema de multas, tan benéfico en el pasado, fue impuesto nuevamente en 1774 y el archidiacono fue nombrado, el 15 de mayo, asesor de multas por las faltas musicales⁶⁰. Decidió que las multas debían ser acumuladas y luego repartidas entre los músicos a prorrata⁶¹. El 16 de marzo de 1781, el conjunto musical costaba a la Catedral 780 pesos anuales. Después de Lugo que recibía 150 pesos, el músico mejor pagado era el cantante Tomás Carvallo con 100. Francisco Chávez, primer violín (primitivamente nombrado el 8 de noviembre de 1768 como sucesor de José Egidio de Castro, con 70 pesos anuales), ganaba 80 pesos en 1781. Vicente Porras⁶², segundo violín y Vicente Buitrago, bajos de las cuerdas, ganaba cada uno 50 y Dionicio Mesa, ex organista que ahora tocaba el arpa, completaban el conjunto instrumental. Francisco Amaya, quien recomendó a Lugo en 1773 para que le dieran el cargo, continuaba como cantante principal con 50 pesos, pero Antonio Mesa (el tío de Dionisio) fue eliminado de su cargo de cantante "porque su voz no

⁵⁷*Ibid.*, fol. 192v. (marzo 16, 1781).

⁵⁸Pereyra, p. 164; Alcázar Molina, pp. 275-276. La imprenta se inició en Nueva Granada en 1738; ver *Historia de la cultura en el Nuevo Reino de Granada*, de Porras Troconis (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1952), pp. 254-265, sobre una lista de las imprentas de Bogotá en el siglo XVIII.

⁵⁹*Libro de Acuerdos... 1772-1789*, fols. 13 y 28.

⁶⁰*Ibid.*, fol. 50.

⁶¹*Ibid.*, fol. 64v.

⁶²Francisco García sucedió a Porras el 26 de abril de 1782 (*ibid.*, fol. 212v). Lugo certifica que en un examen García ganó a Manuel Parada.

es muy agradable"⁶³. Manuel Buitrago (el hijo de Vicente) y los tres hermanos, Manuel Francisco y Antonio García eran niños soprano en 1781, con 20 pesos anuales. Otro niño, José Bustido, recibía 10 pesos como *aprendiz*. El sochantre responsable del canto llano, recibía 140 pesos. Lugo, que en 1781 era su ayudante, pudo contar con cinco niños, tres cantantes adultos y cuatro instrumentistas, todos ellos pagados con fondos de la Catedral⁶⁴. Tres años más tarde llegó a Bogotá una banda militar y una orquesta compuesta de cuatro violines, dos flautas, dos clarinetes⁶⁵, oboe de caña y los bronces del regimiento, quienes comenzaron a funcionar bajo un director llamado Pedro Carricate y luego bajo la dirección de un alemán llamado Steiner. La orquesta que le dio la bienvenida al arzobispo Baltasar Martínez Compañón en 1791, al son de las melodías de Cannabich y de las sinfonías de Haydn, era muy poco más numerosa, tenía alrededor de veinte instrumentistas.

Martínez Compañón, a quien los investigadores que escriben en inglés y en castellano reconocen como una de las figuras intelectuales de mayor relieve de la historia colonial⁶⁶, respaldó la vida musical en la Catedral exigiendo una revisión total. Cuando Lugo presentó un informe parcial, el arzobispo lo hizo devolver pidiendo información com-

⁶³El 11 de mayo, dos meses más tarde, Antonio Mesa tuvo que volver a ocupar su cargo, porque no había nadie que substituyese a los cantantes enfermos o al maestro de capilla cuando éste se encontraba ausente y porque su habilidad para cantar a primera vista era reconocida como excelente y, por fin, porque era un veterano del servicio (*ibid.*, fol. 198).

⁶⁴Además, podía contar con la media docena de capellanes cantantes de San Lozano.

⁶⁵Martínez Montoya, "Reseña histórica", p. 65. El virrey Antonio Caballero y Góngora (1782-1788) era concurrentemente arzobispo. Muchas de las más nobles realizaciones culturales anteriores a la independencia fueron obra suya; ver Alcázar Molina, pp. 284-286. Su galería de pintura incluía numerosas telas de Murillo, Cano, Morales y hasta de Ru-

bens; su biblioteca, de 3.800 volúmenes, contenía obras que en el mercado de Madrid se vendían por 200 y hasta 300 doblones; poseía un órgano hecho por el organero de Bogotá para su servicio personal. Ver Ernesto Restrepo Tirado, "La fortuna del excelentísimo señor don Antonio Caballero y Góngora" y "Legado del Arzobispo Virrey", en el *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1925 y 1927), xv, 571 (órgano hecho en Santafé), y xvi, 59-61 (bienes dejados en Bogotá).

⁶⁶P. A. Means, "A great prelate and archaeologist", en *Hispanic American Essays: A memorial to James Alexander Robertson*, editado por A. Curtis Wilgus (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1942); José Manuel Pérez Ayala, *Baltasar Jaime Martínez Compañón* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1955).

plementaria⁶⁷. Finalmente, el 30 de septiembre de 1796, cinco años después de su llegada, Martínez Compañón obtuvo la información necesaria. Poseía una suficiente base musical pues había actuado como chantre de la Catedral de Lima durante una década (1768-1778), y había enseñado canto llano en la diócesis de Trujillo durante sus viajes de 1782-1785⁶⁸. Deploró el número de músicos incompetentes del conjunto de Bogotá y aprobó la eliminación de dos: Agustín Vargas y Manuel Bustamante, el 22 de noviembre de 1796⁶⁹. Cuando Vargas apeló, le exigió pasar exámenes tomados por Lugo y Agustín Velasco (nombrado organista con 200 pesos anuales por decreto del 31 de octubre de 1794⁷⁰). Medidas perentorias como éstas eran necesarias continuamente, pero desgraciadamente el gran arzobispo murió en el intertanto (agosto 17 de 1797). Para acrecentar las ambigüedades durante los últimos meses de la vida del arzobispo, dos extraños a la Catedral trataron de obtener el cargo de maestro de capilla en propiedad⁷¹, porque había un impedimento en los estatutos para nombrar a Lugo (fue nombrado interinamente el 11 de mayo de 1781⁷², y ocupó el cargo con ese rango durante quince años). La última actuación del arzobispo en relación con la vida musical de la Catedral fue con respecto al flautista, José María Torres, a quien Lugo propuso para ser contratado con los fondos que en el presupuesto correspondían a un cantante⁷³. El arzobispo aceptó esta transferencia de fondos, pero insistió el 27 de enero de 1797, que el organista —y no Lugo— certificara la habilidad musical de Torres antes de concederle el aumento⁷⁴.

Durante las dos primeras décadas del siglo XIX se acrecentaron las

⁶⁷*Libro de Acuerdos Desde el Mes de 1794* (1794-1810), fol. 123v. (Julio 15, 1796).

⁶⁸*The Music of Peru*, p. 159.

⁶⁹*Libro...* (1794-1810), fol. 131v.: *No ha lugar, por su ineptitud.*

⁷⁰*Ibid.*, fol. 41. De los 200 pesos que consultaba el presupuesto por los servicios de Velasco, 70 eran por tocar el clave y el arpa y 50 por el "estricto e indispensable deber de enseñar a los niños y tenerlos siempre listos" (*por la estrecha, e indispensable obligación de enseñar los Niños...*) Melchor Bermudes era el segundo organista (fol. 41v.).

⁷¹*Ibid.*, fol. 110 (febrero 23 de 1796:

Josef Tallotico escribió desde Cartagena el 16 de diciembre de 1795, afirmando ser el "verdadero" maestro de capilla); fol. 133 (diciembre 2, 1796; Canuco o Cunuco de Mompax instruido en Canto de Choro escribió pidiendo que se le nombrara maestro de capilla, se le contestó ofreciéndole el cargo de segundo maestro a 150 pesos por año, siempre que fuese capaz de comprobar su habilidad).

⁷²*Libro de Acuerdos...* 1772-1787, fol. 191v.

⁷³*Libro...* (1794-1810), fol. 113v. (abril 19, 1796).

⁷⁴*Ibid.*, fol. 141.

dificultades para encontrar cantantes para las capellanías de Sanz Lozano. La mayoría de éstas estaban vacantes el 18 de julio de 1806 porque no se podían encontrar cantantes que quisieran aceptar las órdenes sacerdotales⁷⁵, aunque los salarios habían sido elevados de 150 a 200 patacones⁷⁶. El chantre canónigo, Ignacio de Moya, abandonó, debido a larga enfermedad, sus responsabilidades frente a la música de la Catedral en 1809. El resultado fue que el organista dejó en forma vergonzosa de cumplir con sus deberes y su hermano (Francisco Velasco) no se comportó mucho mejor. Mario Ibero, segundo organista, quien trató de reemplazar a Juan Antonio Velasco en forma por demás inepta, tuvo por lo menos, el deseo de asumir todas las responsabilidades. El 22 de octubre de 1816, Antonio Margallo se convirtió en el último maestro de capilla del régimen colonial⁷⁷. Sus deberes se especificaron en la siguiente forma: director de la música, compositor cuando las necesidades lo requiriesen y por sobre todo asumir la enseñanza del canto y de aquellos instrumentos que los niños de la Catedral quisieran aprender. Margallo reemplazó a Juan Antonio Velasco, quien después de imperdonable desfachatez y negligencia de sus deberes fue finalmente echado. Bajo la dirección de Margallo, Domingo Quixano —un cantante de la Catedral— pudo lograr estipendios para sus cuatro hijos como tiples (octubre 17 de 1817⁷⁸). Así continuó la costumbre sólidamente establecida, de que padres e hijos unieran sus fuerzas; costumbre que perduraba desde hacía dos siglos en las catedrales sudamericanas⁷⁹.

El General Pablo Morillo entró a Bogotá el 26 de mayo de 1816 y Margallo fue quien ocupó el cargo durante los últimos instantes de la ocupación española. El 19 de julio de 1819, el capítulo recibió el pedido de que se le diera ayuda voluntaria a las bloqueadas tropas reales⁸⁰, y un mes más tarde, Simón Bolívar —ahora el victorioso gobernante de Colombia— rogó al capítulo asistir al Te Déum que se cantó en honor de su éxito militar. De inmediato se inició la lucha para determinar quién debía otorgar los cargos en la Catedral y toda la reunión del capítulo del 24 de septiembre versó sobre la discusión de “la cesión hecha a la República de las Rentas de las Piezas Vacantes”⁸¹. Simbólico

⁷⁵*Ibid.*, fol. 410.

⁷⁶*Ibid.*, fol. 108v. (febrero 23, 1796).

⁷⁷*Libro II de Acuerdos... y corre desde 20 de febrero de 1810*, fol. 63.

⁷⁸*Ibid.*, fols. 119v. y 127v.

⁷⁹Andrés Sas, “Una familia de Músicos

Peruanos en el siglo XVII: Los Cervantes del Aguila”, en *Música: Organo del Grupo Renovación*, 1/2 (agosto, 1957).

⁸⁰*Libro XII... Comenzó en enero de 1819*, fol. 16.

⁸¹*Ibid.*, fol. 21.

del cambio fue la última reunión del capítulo en la *Ciudad de Santa Fe* (octubre 6 de 1819), en la que se discutió la secuestro de los bienes de la Catedral⁸²; el próximo capítulo (marzo, 21 de 1820) se realizaba en la *Ciudad de Bogotá, capital del Departamento de Cundimarca*⁸³. Se había cruzado el rubicón y el 29 de noviembre de 1825, el capítulo cedió todas las futuras responsabilidades sobre la música en la Catedral al ordinario de la diócesis⁸⁴. Mariano Ibero, el segundo organista, que había sido considerado incompetente en 1809 para reemplazar al primero, no había mejorado mucho en el intertanto, pero el 23 de mayo de 1826 fue elegido maestro de capilla⁸⁵. Los demás postulantes al cargo se quejaron de que el examen no había sido equitativo. El 11 de agosto, un prebendado, llamado Lorenzo Santander, hizo realizar otro examen. Esta vez se eligió para el cargo a Juan de Dios Torres⁸⁶. Torres compuso dos misas extremadamente sencillas, que se encuentran en Bogotá; una de ellas es una misa al unísono "para los días cuando no hay cantantes", fechada en 1827. La otra, de 1828, es una *Missa a dúo*, del mismo estilo rudimentario. Ambas misas debieran tener a Ichabod por patrono.

Un himno a San Pedro, de 1844, *Dispensad nos tus favores*, lleva la anotación *Tempo de Valse*, y sobre una armonía cruda se desarrolla en terceras dulzonas. Manuel M. Rueda, maestro en 1860, hasta llegó a escribir una *lamentación* para Semana Santa en tiempo *Aires de Valse*. Para remediar hasta cierto punto este triste estado de cosas, el capítulo redactó en 1870 algunas nuevas Reglas Consuetas para el gobierno del Coro⁸⁷. En 1875 el capítulo arrendó un armonio durante Semana Santa, pero al año siguiente, el coro seguía formado por un maestro de capilla (Rueda), un organista, cuatro cantantes, dos violines, dos clarinetes, una flauta, un cornetín y una trompeta⁸⁸. El 7 de noviembre de 1879, se le pidió al ya anciano Rueda que dedicara dos días a la semana a la enseñanza de los dos jóvenes nombrados por el deán de la Catedral⁸⁹. Hasta que finalizó el período de Rueda en 1881, las capellanías de Sanz Lozano continuaban existiendo y proveían los fondos para seis clérigos que supieran cantar⁹⁰. El 5 de junio de 1884, el nuevo maestro de capilla, Santos Quijano, presentó un plan de revisión del coro alto⁹¹, y en

⁸²*Ibid.*, fol. 24.

⁸³*Ibid.*, fol. 25.

⁸⁴*Ibid.*, fol. 139.

⁸⁵*Ibid.*, fol. 168v.

⁸⁶*Ibid.*, fol. 179. En la música suya que existe en Bogotá escribe su nombre *Tores*.

⁸⁷xviii *Libro de Actas del Capítulo Metropolitano de Santa Fe de Bogotá*, p. 51.

⁸⁸*Ibid.*, pp. 152, 155.

⁸⁹*Ibid.*, p. 242.

⁹⁰*Ibid.*, p. 317.

⁹¹*Ibid.*, p. 359.

1892, un recién llegado de España, Lorenzo de Elcoro, se hizo cargo del puesto de maestro de capilla, prometiendo ocupar simultáneamente el puesto de organista y comprometiéndose a enseñar a los doce niños a cantar, además de componer cuatro obras anuales, apropiadas para las ceremonias de la Catedral⁹². Ese mismo año, un gran órgano llegó de Barcelona (continuaba usándose en 1961) y fue instalado en el refaccionado coro alto. La antigua orquesta de la Catedral fue, finalmente, abolida y se inauguró la moderna era musical de la Catedral de Bogotá.

⁹²*Ibid.*, p. 389.

MUSICA EN QUITO

p o r

Robert Stevenson

Los primeros maestros europeos de música que actuaron en Quito fueron los monjes franciscanos flamencos, que llegaron en 1534, Josse (= Jodocus = Jodoco) de Rycke de Malina y Pierre Gosseal de Louvain¹, quienes fundaron su convento en 1535. "Además de enseñar a los niños indios a leer y escribir, Fray Jodoco les enseñó a tañer todos los instrumentos de música, tecla y cuerdas, y también el sacabuche, cheremías, flautas, trompetas, cornetas y la ciencia del canto de órgano y el canto llano", dice *El espejo de verdades* de 1575². Después de veintidós años en Quito, Fray Jodoco escribió una carta a Ghent, muy frecuentemente citada, de fecha 12 de enero de 1556, alabando el talento de los indios con los que se había encontrado: "aprenden con facilidad a leer y escribir y a tañer cualquier instrumento"³. El nivel de la instrucción musical en el Colegio de San Andrés, fundado en 1555 por los franciscanos, especialmente para los jóvenes indios (los españoles también se matriculaban, pero en menor número)⁴, puede juzgarse por el repertorio de la década del 1570, que incluye música tan difícil como los motetes a cuatro y cinco voces de Francisco Guerrero⁵. En este colegio se formó el prodigio musical indio que fue Cristóbal de Caranqui⁶, cuyo virtuosismo como cantante y

¹Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, *Biographie Nationale* (Bruselas: H. Thiry, 1876), v, cols. 691-693. J. F. Foppens *Bibliotheca Belgica* (Bruselas: P. Foppens, 1739). Los más primitivos documentos del Ecuador a propósito de Rycke fueron impresos en la transcripción del *Libro Primero de Cabildos de Quito* de José Rumazo González (Quito: Archivo Municipal, 1934), pp. 260-262.

²José G. Navarro, *Los franciscanos en la conquista y colonización de América* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1955), p. 110. Marcellino da Civezza descubrió el manuscrito de 1575 en el Archivo de Indias en Sevilla, e imprimió los pasajes pertinentes en su *Saggio di bibliografia geografica storica etnografica Sanfrancescana* (Prato: Ranieri Guasti, 1879),

p. 253: *Enseñó a los indios a leer i escribir... i tañer todos los instrumentos de música, tecla i cuerdas, sacabuches i cheremias, flautas i trompetas i cornetas, i el canto de organo i llano*. No obstante, el resto de *El espejo de verdades* que Marcellino dice fue escrito en Española, parece nunca haber sido editado.

³Navarro, p. 111. Marcellino da Civezza, p. 253, cita la carta *in extenso*. Francisco María Compte, *Varones ilustres de la Orden Seráfica en el Ecuador* (segunda edición) (Quito: Imprenta del Clero, 1885), I, 26, la cita de la versión de Marcellino.

⁴Frederico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta del Clero, 1892), III, 335.

⁵*Ibid.*, III, 339.

⁶*Ibid.*, III, 336.

ejecutante fue alabado en un informe enviado a Madrid. Inclusive, hasta después de 1581 este colegio continuó manteniendo maestros de música indios, quienes, con sus alumnos, seguían “cantando y ejecutando obras polifónicas con maravillosa propiedad durante el curso de las principales festividades del convento y haciendo gala de su avanzada técnica musical”, escribe Córdova Salinas en 1651⁷. La construcción de un órgano de 600 tubos, por un monje franciscano del convento en Quito, fue el más importante acontecimiento de todo el Perú en 1638, si podemos fiarnos del testimonio de los entusiastas Montesinos. Según su *Libro Segundo de los Annales del Pirú*, “en todo el virreinato no existe un órgano tan suntuoso, con sus múltiples registros, y sus flautas de madera avetunadas contra la polilla son específicamente admirables⁸. Semejante órgano, y el correspondiente grupo de bien formados músicos indios y mestizos, fue lo que hizo posible que Córdova Salinas pudiese jactarse, en 1651, recalando que el esplendor del culto de la casa franciscana de Quito se asemejaba en calidad al de cualquier punto de Europa, y Fernando de Cozar, natural de Quito, provincial franciscano desde 1647-1650, considera su casa como la piedra angular de todo el canto como de la pintura de la provincia⁹.

Cozar, con justicia, podía estar orgulloso de los logros de su convento de Quito, porque de allí habían salido no sólo los músicos parroquiales formados en canto llano, sino que también los músicos de las catedrales, nutridos en la mejor tradición polifónica europea. El más distinguido de todos éstos fue, sin duda, Diego Lobato¹⁰ (c. 1538-c. 1610), un mestizo. Hijo del conquistador Diego Lobato, muerto luchando contra Gonzalo Pizarro en la batalla de Iñaquito (enero 18, 1546), hacía alarde de linaje real Inca por su madre, al igual que Garcilaso de la Vega Inca. Su madre, una *ñusta* de Cuzco, había sido una de las esposas

⁷Diego de Córdova Salinas, *Coronica de la Religiosissima Provincia de los Doze Apostoles del Peru*, Lima 1651 (Washington: Academy of American Franciscan History, 1957). p. 1036.

⁸Fernando Montesinos, *Anales del Perú* (Madrid: Imp. de Gabriel L. y del Horno, 1906), II, 253: *todas las flautas son de madera avetunada por la polilla; no ai otro en este Reyno*. González Suárez, *Historia General* (1893), IV, 198, reconoce el lustro del culto público y la excelencia del canto del oficio divino en to-

das las más importantes casas Franciscanas del Ecuador, c. 1630.

⁹Navarro, p. 113: *este Combento fue la primera fuente en lo temporal y espiritual de estos rreynos*. Para las fechas sobre Cozar ver Córdova Salinas, p. 1043.

¹⁰Para información biográfica ver Rubén Vargas Ugarte, *Historia de la Iglesia en el Perú (1511-1568)* (Lima: Imp. Santa María, 1953), I, 130, n. 33. Cita el Archivo de Indias 77-1-29 como fuente de información.

de Atahualpa¹¹ antes de la conquista española. Su ascenso a maestro de capilla, después de su formación en el Colegio de San Andrés, se asemeja a la fama adquirida por otro maestro de capilla, mestizo, del siglo XVI, en Sudamérica. En 1575, el maestro de Bogotá era Gonzalo García Zorro, hijo de un capitán español y de una muchacha india de Tunja¹². En Quito, Diego Lobato obtuvo el título de maestro de capilla, inclusive antes (3 de abril de 1574), cuatro décadas después que Sebastián de Benalcázar fundara Quito).

Lobato había ocupado, por lo menos durante los seis años anteriores, el cargo de maestro. En el Año Nuevo de 1568 —aunque sólo gozaba del modesto título de sacristán, conferido por el capítulo el 23 de mayo de 1562¹³— ya se le citaba en las actas del capítulo como maestro de capilla en función¹⁴. Desde 1562 hasta 1568 su salario anual de sacristán, de 110 pesos, lo obligaba “a cantar al facistor el canto de órgano cuando fuere menester¹⁵. Juan de Ocampo lo secundaba como cantante polifónico, en 1568, por cincuenta pesos oro anuales. Como si el canto no fuese suficiente, Lobato también se inició como organista en 1563.

Aquel mismo año tuvo lugar en Quito un hecho prominente, Pedro de Ruanes¹⁶ instaló un par de órganos en la Catedral, todavía en cons-

¹¹*Ibid.* Sobre los sobrevivientes de Atahualpa en Quito ver C. Gangotena y Jijón, “La Descendencia de Atahualpa” en el Boletín de la Academia Nacional de Historia Ecuatoriana (Quito: “La Prensa Católica”, 1958), xxxviii, N.os 91 y 92, pp. 107-124, 259-271. Entre los quiteños indígenas toda conexión con Atahualpa, aunque sea de la mano izquierda, confería gran prestigio.

¹²Raimundo Rivas, *Los Fundadores de Bogotá* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1923), p. 153.

¹³Catedral de Quito, *Libro del Cabildo desta Santa Iglesia... de 1562 a 1583*, fol. 5v. Ese mismo día, el capítulo nombró a Andrés Laso maestro de capilla, sochantre, y sacerdote para los indios que frecuentaban la catedral. Como Laso debía enseñar la doctrina a los indios los domingos en la tarde, también hablaba

Quechua (el dialecto de Quito). Alonso García lo reemplazó como maestro de capilla en 1563.

¹⁴*Ibid.*, fol. 86. Aquel mismo día Juan de Ocampo se convirtió en cantante de la catedral con 50 pesos anuales.

¹⁵*Ibid.*, fol. 6: ... y cantar al facistor el canto de organo quando fuere menester.

¹⁶*Ibid.*, fol. 46v. (septiembre 12, 1564). Ruanes era mercader en 1559, vecino en 1561 y alcalde en 1563. Ver *Oficios o cartas al Cabildo de Quito... 1552-1568*, transcritas por Jorge A. Garcés G. (Quito: Archivo Municipal, 1934) pp. 323, 470, 527, 533. El 6 de octubre de 1559, Lorenzo de Cepeda pagó a Ruanes, mercader, las cuatro campanas que debían instalarse en el convento de San Francisco. En 1574 el Capitán Ruanes, un hombre de edad y suficiencia, presentó su candidatura para ser elegido al cabildo de Quito.

trucción. El donante, que pagó 234 pesos, fue Lorenzo de Cepeda¹⁷, el hermano quiteño de la más famosa santa española del siglo xvi, Santa Teresa de Avila. Cepeda, quien eventualmente volvió a España para morir, también donó a la Catedral, en 1564, una gran campana que estuvo en uso hasta el 14 de noviembre de 1676, cuando se quebró¹⁸. Después que Lobato inauguró los órganos donados por Cepeda, el capítulo del 24 de abril de 1564, aumentó su salario en otros 40 pesos anuales, "porque ha estado tocando el órgano desde el 15 de agosto (Asunción) de 1563"¹⁹. Para que Lobato pudiese volver al canto, Luis de Armas fue nombrado organista principal poco después. Armas, no obstante, abandonó Quito de pronto, y el capítulo no tuvo otro recurso que el de contratar a Lobato con 50 pesos oro adicionales (convirtiendo el total de su salario anual en 200), por desempeñar los cargos de organista y sacristán²⁰.

En una fecha entre el 22 de marzo y el 19 de junio de 1566, Lobato recibió las órdenes sacerdotales de manos del nuevo obispo dominico, Pedro de la Peña²¹. La premura para ordenar a un simple mestizo ofendió al orgulloso clero español de Quito, el que llevó su queja hasta el mismo Felipe II²². En 1571 el obispo Peña creó para los indios dos nuevas parroquias en Quito, con San Blas (que se encuentra en la actual Plaza España)²³. De inmediato eligió a Lobato; su perfecto co-

¹⁷Entre los cinco hermanos de Santa Teresa que emigraron a lo que hoy día es Ecuador, uno fue muerto y dos fueron heridos en la batalla de Iñaquito. Para mayores detalles sobre su familia en el Nuevo Mundo, ver Alberto María Torres, "Otro pariente de Santa Teresa de Jesús en la República del Ecuador", *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos* (Quito: Universidad Central, 1920), iv, 153-157.

¹⁸Catedral de Quito, *Actas Capitulares, Año de 1675 a 1681*, fol. 8v.

¹⁹Catedral de Quito, *Libro... 1562 a 1583*, fol. 35v. Ver también Jorge A. Garcés G., *Colección de Documentos sobre el Obispado de Quito* (Quito: Archivo Municipal (volumen xxii), 1946), I, 223, 572, 580. Al mismo tiempo el contralto Alonso García recibía 400 pesos anuales por la capellanía musical (I, 572, 580). Después de donar 234 pesos a

favor de los órganos, Lorenzo de Cepeda contaba con que se le daría para él y su esposa, Juana de Fuentes de Trujillo, sitios donde ser enterrados en la catedral; ella murió tres años más tarde (1567), pero él murió en España (1580). No cabe duda que los órganos fueron totalmente pagados con la concesión de espacio para ser enterrado. María Gómez (23 de mayo de 1562) obtuvo una concesión similar al donar 60 pesos para el fondo de los órganos.

²⁰Garcés G., *Colección* (Publicaciones del Archivo Municipal, xxii); p. 303 (1º de mayo de 1567).

²¹Vargas Ugarte, p. 130, n. 33; el Obispo Peña se hizo cargo el 22 de marzo de 1566; el acta de la catedral de junio 19 de 1566, califica a Lobato como sacerdote. Ver Garcés G., pp. 275 y 284.

²²González Suárez, III, 106.

²³*Ibid.*, III, 68.

nocimiento del dialecto quechua que se hablaba en Quito, era una gran ventaja para el doble cargo de párroco de San Blas y organista de la Catedral²⁴. Por su cargo de cura, Lobato recibiría 200 pesos anuales y por sus labores musicales en la Catedral, 250. Para justificar estos salarios, se le pidió, el 3 de abril de 1574, componer motetes y chanzonetas²⁵. En 1574 sus cantantes adultos eran dos indios y Hernando de Trejo, al que, no obstante, hubo que despedir el 7 de diciembre²⁶. Un informe de 42 folios, sobre "La Cibdad de Sant Francisco del Quito", recopilado por orden de Juan de Ovando en 1573, alaba el desempeño de Lobato en sus numerosas funciones. "Sin embargo que es mestizo, es virtuoso y recogido y hábil en la música y le administra a los indios al mismo tiempo que se desempeña como organista en la Catedral", reza el informe enviado a Madrid²⁷.

El mismo documento agrega: "En lo tocante a la música y cantores de la iglesia catedral, échase bien menos el obispo antecesor (García Díaz Arias, 1545-1562), el cual la tuvo siempre tal, que no se hallaba mejor en aquellos reinos, porque se preciaba de tenelle"²⁸. Un testimonio similar, sobre el entusiasmo por la música del primer obispo, puede leerse en la *Descripción histórico-geográfica del Perú*, de Baltazar de Ovando, un dominico que conoció a Díaz Arias personalmente: "Amicísimo del coro; todos los días no faltaba de misa mayor y vísperas... los sábados jamás faltaba de la misa de Nuestra Señora: gran eclesiástico, su iglesia muy bien servida, con mucha música y muy buena de canto de órgano"²⁹. La actitud de patrono de las artes de Díaz Arias tiene enorme mérito, porque los fondos eran escasos en una Catedral que, a su muerte, distaba mucho de estar terminada. En espera de la llegada de un nuevo

²⁴Para semejantes deberes podría haberse invocado el caso del predecesor de Laso. (Ver nota 13). Con el tiempo Lobato renunció al curato de San Blas. Su no muy satisfactorio sucesor fue el Licenciado Cristóbal Tamayo en 1583 (ver el acta de la catedral del 27 de agosto).

²⁵*Libro... 1562 a 1583*, fol. 110. Simultáneamente el capítulo devaluó los salarios pagándolos en plata en vez de en oro.

²⁶*Ibid.*, fol. 114v.

²⁷Elicer Enriquez B., *Quito a través de los siglos* (Quito: Imprenta Municipal, 1938), pp. 49-50; "sin embargo, que es mestizo es virtuoso y recogido y hábil en

la música; es organista en la santa iglesia".

²⁸*Ibid.*, p. 50: "En lo tocante a la música y cantores de la iglesia, échase bien menos el obispo antecesor, el cual la tuvo siempre tal, que no se hallaba mejor en aquellos reinos, porque se preciaba de tenelle".

²⁹González Suárez, II, 433: "amicísimo del coro; todos los días no faltaba de misa mayor y vísperas... los sábados jamás faltaba de la misa de Nuestra Señora; gran eclesiástico, su iglesia muy bien servida, con mucha música y muy buena de canto de órgano".

obispo, Pedro Rodríguez de Aguanayo actuaba como administrador diocesano. Mediante la ayuda de toda la comunidad logró, "en poco más de tres años, terminar el más suntuoso templo de todo el Perú"³⁰.

El empeño del obispo Peña porque la música estuviese a la altura de la grandiosa Catedral y sus atenciones hacia Lobato, molestaron de tal manera a Ordóñez Villaquirán, que el 22 de mayo de 1577, este canónigo³¹ menor propuso contratar los servicios de "un pobre organista ciego", quien sólo tocaría por 60 pesos anuales (y se contentará con los sesenta pesos que manda la erección)³². Al mismo tiempo, Villaquirán prometió apelar al Papa en persona si se continuaba gastando más dinero en la música de la Catedral de lo que estipulaba la lista de salarios. Dos meses más tarde, el capítulo propuso pagar solamente a un capellán chantre en lugar de los seis cantantes que designaba el capítulo de fundación³³. En la misma sesión, en la que el obispo Peña se encontraba presente, dos canónigos votaron, fijando el salario del organista en 110 pesos (50 pesos más del estipulado por la carta de fundación) y simultáneamente elevaron el salario del maestro de capilla a 150 pesos anuales³⁴. También en esta sesión, los mismos dos canónigos acordaron pagar a Francisco Muñoz —un escribano de Quito— 80 pesos, por "un libro de música empastado que contenía Kyries, Glorias y Credos, copiados en pergamino"³⁵. Por otra parte, en la sesión del 24 de julio de 1579, a la que no asistió el obispo Peña, el capítulo votó en contra la autorización para que los músicos de la Catedral pudiesen asistir a funerales, con excepción de aquéllos a los que asistía todo el capítulo de la Catedral³⁶. Así se privó a los músicos de muchas oportunidades para asistir a funerales pequeños, restringiéndoseles a sólo algunos fu-

³⁰*Oficios o cartas al Cabildo de Quito*, p. 609: "en poco más de tres años se hizo el más suntuoso templo que hay en el Pirú". Para un punto de vista menos entusiasta que el del archidiácono, ver González Suárez, III, 107. Ver también *Quito a través de los siglos*, pp. 48-49.

³¹Garcés G., *Colección* (Publicaciones del Archivo Municipal, xxii), p. 395: "como nuevo y menor de estos señores", hablaba y firmaba el último.

³²*Ibid.*, pp. 417-418. Como el deán y el tesorero de la catedral estaban de acuerdo con Ordóñez Villaquirán, necesitaba me-

nos coraje para oponerse a Peña. Como Villaquirán era un malvado hipócrita se quitó la máscara durante una inspección de la diócesis a fines de 1585. Después de fugarse a la audiencia de Cuzco y Charcas fue capturado y colgado en Lima. González Suárez, III, 433-434.

³³Garcés G., p. 437 (24 de julio de 1577).

³⁴*Ibid.*, p. 439 (*Libro del Cabildo... 1562 a 1583*, fol. 158v.).

³⁵Garcés G., p. 441.

³⁶*Ibid.*, p. 471.

nerales grandes³⁷. Peor aún, la donación de 100 pesos de los funerales importantes, no dejaba mucho margen para los músicos una vez que los dignatarios y otros miembros del capítulo, de mayor jerarquía, habían cobrado su parte.

En una sesión a la que asistió el deán y seis canónigos, el 11 de septiembre de 1579, se le exigió a Lobato comparecer con todos los cantantes y el organista, cada domingo y en todas las fiestas dobles y semidobles; las primeras y segundas vísperas de estas fiestas; también en los días en que se predicase sermón; a las completas y Salves de Cuaresma; todos los días de Samana Santa y para los maitines de Navidad, Pascua, Pentecostés “y otros maitines, como día de San Pedro”, y en cualquier día en que se celebre una procesión³⁸. Como si todo esto no fuese suficiente, el capítulo informó a Lobato, cuatro días más tarde, que debía iniciar la enseñanza de seis niños de coro³⁹. *Los seises*, vestidos con hábitos rojo y azul, sobrepelliz y birrete, tendrían un pago de doce pesos anuales por cantar polifonía en el facistor, y a cuatro mozos de coro, vestidos de igual manera, se les pagaría la misma suma por cantar canto llano y ayudar en el altar. La petición de Lobato, entregada al capítulo, en la que pedía la reducción de días de trabajo que estipulaba el Acta del 11 de septiembre, fue contestada el 15 de septiembre, diciéndole que “era su deber hacerlo todo ello y además enseñar a los seises y mozos de coro a cantar”. Con el tiempo el capítulo cedió y contrató como maestro asistente de Lobato al padre Gabriel de Migolla (por cincuenta pesos anuales), quien aceptó la doble tarea de enseñar no sólo a los muchachos, sino que también a todo el personal que deseaba aprender música⁴⁰.

³⁷El 13 de octubre de 1562, el capítulo decidió asistir solamente a los funerales en que los niños coristas con sobrepelliz se agregaran a los coristas adultos para cantar un nocturno y el responso y misa... a canto de órgano (*ibid.*, p. 194).

³⁸*Ibid.*, p. 475. El artículo 15 de las *Constituciones Synodales para los beneficiados desta santa yglesia de San Francisco de Quito* copiado del *Libro del Cabildo... 1562 a 1583* en el fol. 149, prohíbe al organista tocar el Gloria, Credo, prefacio y el Padrenuestro en lugar de que el coro cante estas partes. Las Misas con Organito, tan comunes en Europa, no eran permitidas. Esta prohibición conjunta-

mente con el artículo 9 que exige el canto de antífonas y responsorios al facistor era suficiente como para abrumar hasta a un maestro con horario completo. Ver Garcés G., pp. 325-326.

³⁹*Libro del Cabildo... 1562 a 1583*, fol. 177v. *Capit.* 75 de las constituciones decretadas en el Segundo Concilio de Lima requerían que *qui digni tatem cantoris in cathedrali obtinet, servitores et ministros ipsius ecclesiae cantare doceat*. Ver R. Vargas Ugarte, *Concilios Limenses (1551-1772)* Lima: Tip. Peruana, 1951, I, 134.

⁴⁰*Libro de los muy Ill^{ms} Señores Dean y Cabildo... 1583-1594*, fol. 101v.

El 29 de julio de 1580, Francisco de Zúñiga, secretario de la Real Audiencia de Quito, dio al capítulo 100 pesos, con la condición de que la "Salve Regina fuese cantada con acompañamiento de órgano por los músicos de la Catedral todos los sábados del año"⁴¹. *La Constitución 20 del Primer Consejo de Lima (1551-1552)*, ordenó que las Iglesias Catedrales todos los sábados se diga la Salve con la mayor solemnidad que se pudiere⁴². Por lo tanto, este canto polifónico de la Salve, en Quito, satisfacía esta constitución. También iniciaba en Quito una costumbre que se observó en todas las más importantes Catedrales españolas de los siglos XVI y XVII, desde la Málaga de Morales a la Puebla de Padilla⁴³.

En 1582, Lobato hizo una donación generosa a la Catedral. Heredero de un predio centralísimo en la plaza cercana a la Catedral⁴⁴, ofreció el terreno, sin pago de arriendo, a las autoridades de la Catedral, por si deseaban edificarlo y gozar de su renta⁴⁵. A pesar de que consideraron gracioso este gesto del 27 de septiembre, el capítulo se volvió en contra suya, poco menos de un mes más tarde, y esta vez con mayor violencia que nunca. El obispo Peña acababa de nombrar a Lobato mayordomo de la Catedral, acto contra el cual el capítulo respondió, el Día de Colón, con una protesta contra "Diego Lobato, mestizo, sacerdote, quien pretende ser mayordomo de esta Catedral y no lo es porque no ha sido nombrado por ninguna verdadera autoridad canónica, y, en cambio, presume del título porque es el sirviente del obispo"⁴⁶. Aunque su nombre había sido frecuentemente citado durante dos décadas en las actas de la Catedral, esta acta del 12 de octubre de 1582 es la primera en la que se le califica de mestizo, epíteto poco alagüeño en el Quito del siglo XVI. El capítulo no sólo estaba enojado porque presumía de mayordomo, sino que mucho más irritado aún, porque el obispo Peña

⁴¹Libro... 1562 a 1583, fol. 183.

⁴²Vargas Ugarte, *Concilios Limenses (1551-1772)*, I, 46. El Tercer Concilio de Lima (1582-1583) creó la obligación de cantar la Salve todos los sábados no sólo en las catedrales sino que también en las parroquias. Ver Capit. 27 (*ibid.*, I, 355).

⁴³Ver los índices, bajo Salve Regina, en *Spanish Music in the age of Columbus* y *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, de R. Stevenson.

⁴⁴Juan Lobato, un conquistador que se convirtió en vecino de Quito el 6 de diciembre de 1534, fue agraciado con tierra en julio de 1535 lo que le permitió dedicarse a la agricultura en gran escala en 1537. Fue regidor de Quito en 1538. Ver José Rumazo González, *Libro Primero de Cabildos de Quito*, pp. 56, 111, 292, 307, 370, 396.

⁴⁵Libro... 1562 a 1583, fol. 203. Garcés G., pp. 522-523.

⁴⁶Garcés G., pp. 543, 544, 546.

lo había designado como representante⁴⁷ al Tercer Consejo Provincial de Lima, convocado por el arzobispo Toribio de Mogrovejo. El diácono, el archidiacono y el tesorero, uno tras otro, protestaron solemnemente contra este nombramiento y el favoritismo hacia un simple "clérigo presbítero, mestizo", por muy de sangre real que fuese su madre cuzqueña y su anterior estrecha relación con Atahualpa.

La noticia de la muerte del obispo Peña durante el Consejo de Lima, supose en Quito el 13 de mayo de 1583⁴⁸. Al no poder contar más con la protección de un obispo dominico, cuyo amparo hacia los indios⁴⁹ sólo puede compararse al de Las Casas, Lobato sufrió considerablemente, pero la música en la Catedral de Quito sufrió muchísimo más. El 10 de mayo de 1585, Gabriel de Migolla —quien había estado enseñando a los niños del coro desde el 15 de enero— fue despachado "por falta de fondos"⁵⁰. Simultáneamente, el capítulo dio el título de organista a Francisco de Mesa, el "pobre ciego", respaldado por el famoso Ordóñez Villaquirán⁵¹, no porque fuese un instrumentista competente, sino porque tocaría por muy poco dinero.

⁴⁷En las sesiones del capítulo de octubre 5, 9, 10, 11 y 12 de 1582 y 27 de marzo de 1583, los canónigos discutieron el problema de la representación en el concilio. El Obispo Peña llegó a Lima en octubre de 1582 y murió el 7 de marzo de 1583 (González Suárez, II, 105). Dos meses más tarde (mayo 13) la noticia llegó a Lima. El 1º de julio de 1583, Lobato renunció al cargo de mayor-domo.

⁴⁸González Suárez, III, 128.

⁴⁹Ver las 55 constituciones a favor de los indios promulgadas en 1570 en el Sínodo de Quito (*Concilios Limenses* (1925), II, 172-173). Gracias a los aquijoneos del Obispo Peña, este sínodo dictó una legislación modelo a favor de los indígenas. Peña siempre insistió en que todo cura de indios supiese el Quechua, la *lengua general del Inga*. Después de su muerte el capítulo continuó aplicando esta regla. Ver las Actas de la Catedral del 21 de agosto de 1583 y del 6 de septiembre de 1584.

⁵⁰*Libro de los muy Ill^{ms} Señores Dean y Cabildo... 1583-1594*, fol. 115. El 9 de

diciembre de 1586, Migolla fue nombrado en una capellanía de la catedral (*ibid.*, fol. 180). Después de haberlo nombrado Vicario de Guayaquil, el capítulo lo sacó el 31 de julio de 1592 por conducta inapropiada (*ibid.*, fol. 278).

⁵¹Ver nota 32. Villaquirán protestó con justicia contra el hecho de que Lobato ocupara los cargos de organista y maestro de capilla: *como es costumbre en todas las Iglesias Catedrales que el Maestro de Capilla asista en su fascistol e riba tono del organista*. Villaquirán, quien se convirtió en maestro de ceremonias de la Catedral de Quito el 12 de junio de 1585, conocía a la perfección los usos musicales de las principales catedrales españolas. Durante el Renacimiento, ni en España o el Nuevo Mundo se permitía en las catedrales que el coro cantase a *cappella*. El maestro de capilla dirigía siempre desde un sitial cercano al fascistol y el tono lo tomaba del organista. Era necesario más de un órgano para realizar la transposición a confortables líneas vocales.

El canónigo Francisco Talavera, gran partidario del pluralismo, logró convencer a los demás miembros del capítulo, en la sesión del 27 de enero de 1587, de que Mesa sabía tan poco y tocaba tan repugnantemente que, inclusive, él —un mero aficionado— podría hacerlo mejor⁵². El archidiácono pronto le puso freno a esta infracción de la ley de la iglesia por parte del canónigo Talavera⁵³.

Las cosas no mejoraron hasta cinco años después de la muerte del obispo Peña. El 12 de enero de 1588, Gutierre Fernández Hidalgo (c. 1553-1620), un verdadero gran compositor, que ya había vivido dos años en Bogotá (1584-1586), obtuvo el nombramiento oficial para el doble cargo en el nuevo seminario conciliar y en la Catedral⁵⁴. A fin de remunerarle a la altura de su fama y habilidad, el capítulo decidió darle dos salarios, el presupuestado para maestro de capilla de la Catedral, además de la suma asignada para enseñar música a los seminaristas. Por este dinero debía dictar dos clases cada día, una de canto y otra de contrapunto⁵⁵; una en la mañana y otra por la tarde. Sus alumnos serían todos los clérigos de Quito que desearan aprender música, una docena de muchachos contratados para servir como monaguillos y

⁵²Libro... 1583-1594, fol. 184. Talavera, nombrado canónigo de Quito el 10 de julio de 1569, comenzó a asistir a las reuniones del capítulo en 1573. Su asistencia siempre fue irregular y a veces firmaba Talavera y otras Talaverano. El acta del 17 de enero de 1587, impugna a Francisco de Mesa *por ser ombre ciego y saber poca y agrega que por otras cosas que a ello les mueuen y por que* (fol. 184v.). El señor canónigo Francisco Talaverano quiere ocuparse en tañer el dicho órgano. A Mesa lo echaron.

⁵³El Pluralismo —cuyos peligros aumentaban en tiempo de sede vacante— mereció un agudo reproche en el Tercer Concilio de Lima (*Concilios Limenses*, I, 355) (281).

⁵⁴Libro... 1583-1594, fol. 208v.: *atento a lo que se a ordenado en lo tocante al seminario y se a aplicado la tercia parte delo que valiere el dicho seminario a los que leyeren la lection dela gramatica en la compañía del nombre de J^{hu}. y con-*

forme alo proueito por el dicho auto dixerón que aplicauan y aplicaron al m^o gutierre fernandez hidalgo. maestro de capilla desta sta yglesia la otra tercia parte delo que valiere el dicho seminario. Dentro de un año uno de los canónigos protestaba no sólo por el doble salario de Fernández Hidalgo sino que también por el pago a los recién llegados Jesuitas que enseñaban gramática latina (fol. 232v.: *es ynconbeniente darse a los del nombre de Jesus*). Los Jesuitas ocupaban la Iglesia de Santa Bárbara desde su llegada en julio de 1586 hasta 1589 (González Suárez, III, 181-182).

⁵⁵Libro... 1583-1594, fol. 208v; y *las lecciones del canto y contrapunto las a de dar cada dia dos lecciones una por la mañana y otra por la tarde a todos los clérigos que quisieren aprender y a doze muchachos. que an de seruir en esta sancta ygl^{ia} de Cantores monazillos y ayudar a missa.*

los seises de la Catedral. Cuatro días más tarde, el capítulo estipuló que su pago debía hacerse exclusivamente con los fondos destinados al seminario⁵⁶. En el intertanto, Francisco de Mesa (el "pobre ciego") fue confirmado en su cargo y las protestas del canónigo Talavera totalmente ignoradas. Un año más tarde, el capítulo volvió a discutir el problema del salario de Gutierre Fernández⁵⁷. El archidiacono, el maestrescuela y el tesorero propusieron otorgarle 100 pesos suplementarios, además de sus estipendios del seminario, los que provendrían de los fondos de la Catedral, para pagarle al maestro de capilla. El canónigo López Albarrán protestó vigorosamente, arguyendo que ninguna catedral del Perú permitía similar multiplicación de salarios⁵⁸. La disputa continuó durante varias futuras sesiones del capítulo, finalizando a fines de 1589, cuando Fernández Hidalgo abandonó Quito. En La Plata —una sede arzobispal que competía en riqueza con Lima y Toledo— encontró por fin, entre 1597 y 1620, una Catedral y seminario lo suficientemente ricos para pagar sus ambiciones musicales⁵⁹.

El 6 de febrero de 1590, la Catedral de Quito volvió a contratar a Diego Lobato, "porque es competente para el cargo y ha estado sirviéndolo desde la última Navidad"⁶⁰. Su salario sería de 100 pesos, muy por debajo de lo que la Catedral le pagaba en la época del obispo Peña, y sólo cuatro miserables chicuelos actuarían como sus coristas tiple. El 5 de diciembre de 1610 se editaron Edictos para buscar un nuevo maestro de capilla, "presentado por el presidente y colacionado por el obispo, conforme a las reglas del patrocinio real⁶¹. Pedro Pacheco,

⁵⁶*Ibid.*, fol. 210: *a de ganar el dicho salario del seminario y no otro.*

⁵⁷*Ibid.*, fol. 231v. (enero 10, 1589).

⁵⁸*Ibid.*, fol. 232. Albarrán apeló a la decisión del Tercer Concilio de Lima (ver nota 53).

⁵⁹Stevenson, *The Music of Peru*, pp. 182-184.

⁶⁰*Libro ... 1583-1594*, fol. 242v.: *se trata de nombrar y nombraron Por m° de capilla desta sancta yglia al p° diego lobato de sosa clgo presbytero por ser abil y sufficiente para el dicho officio. por ser hauer ydo gutierre fernandez que la seruia.*

⁶¹*Libro del Cabildo desta santa yglesia ... (1607-1627)*, fol. 12. Un vacío en las actas capitulares (1594-1607) coincide

con el episcopado de Luis López de Solís, cuarto obispo (1594-1602); él le proporcionó a la catedral un órgano mejor (González Suárez, III, 302). Pedro Ordóñez de Ceballos cuyo *Viaje del Mundo* lo llevó a puntos tan lejanos como la China, visitó Quito en más de una ocasión durante el episcopado de López de Solís. Los cantores y música de la Catedral de Quito en 1594 le impresionaron como "procesión celestial". La ceremonia de Quito para la muerte de Fray Miguel de San Miguel obispo de Chile fueron los más sumptuosos que jamás he visto. Ver M. Serrano y Sanz, *Autobiografías y Memorias* (Madrid: Bailly-Bailliere, 1905 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, v)), pp. 332, 415, 453. Salvador Romero, obispo de

un clérigo, había estado sirviendo el cargo de primer organista, con un salario de 250 patacones, desde por lo menos el 14 de noviembre de 1607⁶².

En las "onras y obsequios", de Felipe III, el 30 de septiembre de 1621, el coro cantó "mucho música a canto de órgano"⁶³. El maestro de capilla, Francisco Coronel, compuso la música para el primer responso en las "vísperas de defunctos". El 5 de noviembre de 1623, Antonio de Castro, un clérigo que había estado desempeñándose como organista de la sacristía menor, obtuvo la promoción a organista principal⁶⁴, y Nicolás del Egama, lo substituyó en la sacristía menor.

El 9 de julio de 1627, Juan Méndez Miño, un prebendado, ofreció dotar de instrucción musical a los niños de la localidad⁶⁵. Sus 50 patacones anuales obligarían al maestro de capilla, de ahora en adelante, a dar clases de música matinales y por las tardes a todos los jóvenes que lo desearan. Los únicos tiples pagados del coro de Quito, en aquel momento, eran los niños Juan de Salas y José de Silva, quienes percibían 20 pesos cada uno⁶⁶. Tres años más tarde, el obispo Pedro de Oviedo eligió a Juan de Salas entre los tres postulantes a organistas de la Catedral⁶⁷. Lucas Ortuño, que obtuvo el segundo puesto del concurso, obtuvo el cargo de organista supernumerario con 100 pesos anuales, el 11 de mayo de 1635 (reemplazando a Alvaro Arias, que había muerto)⁶⁸. El salario de Juan de Salas fue incrementado, en la misma fecha, en 100 pesos más 60 patacones.

Quito desde 1607 a 1612, patrocinó el teatro y la música. Las primeras comedias que se presentaron en Quito fueron montadas en su palacio. González Suárez, iv, 61.

⁶²Libro ... (1607-1627), fol. iv.

⁶³Ibid., fol. 151v. Ver también González Suárez, iv, 95.

⁶⁴Libro ... (1607-1627), fol. 273v.: *Sobre el dar el órgano ... por fin y muerte de Francisco de Mesa que lo tenía. Y se acuerdo que se de al dicho Antonio de Castro con el mismo salario que le llevaba el dicho Francisco de Mesa. Y se haga la nominacion para el sr. Patron.* El presidente de la Audiencia era Vice-Patrón.

⁶⁵Ibid., fol. 403v.: *Hallose en este cabil-do el racionero Joan Mendez Miño a pro-*

poner como propusso. que sera muy conueniente que en esta sta yglesia se enseñe a cantar a los monajillos y otros niños y moços. Ordinariamente que sean naturales desta ciudad; y que este cuidado aya de tener y tenga el maestro de capilla ... y para que tenga efecto, ofresce de su hazienda el dicho racionero cinquenta patacones, de a ocho Reales.

⁶⁶Ibid., fol. 404. Coronel seguía siendo maestro de capilla.

⁶⁷Libro del Cabildo Eclesiástico ... (1628-1645), fol. 74v. (16 de abril de 1630). Sobre la ceremonia de la toma de posesión de Oviedo de la Catedral de Quito el 17 de enero de 1630, ver González Suárez, iv, 183.

⁶⁸Libro ... (1628-1645), fol. 158.

El capítulo, no obstante, lamentó la escasez de dinero para la música. El ejemplo de Lima sugirió un remedio el 14 de agosto de 1635, cuando los canónigos de Quito decidieron comenzar a pagar al maestro de capilla, cantantes e instrumentistas, con los fondos de "fábrica" en vez de los de la mesa capitular⁶⁹. Como resultado inmediato, el capítulo pudo, el 19 de agosto de 1636, contratar a Francisco Montoya como maestro de canturria (música vocal) para ayudar a Francisco Coronel⁷⁰. Inclusive, con 200 pesos, Montoya ganaría menos que Juan de Ortega, un cornetista español, quien recibía 200, más 100 de los fondos personales del obispo Oviedo⁷¹. Un tenor español, también, ganaba más que los tenores locales⁷².

El 16 de junio de 1638, Montoya obtuvo un aumento a 300 pesos anuales, además de los derechos de coadjutor⁷³. Tres meses más tarde, su instrucción a los jóvenes locales era deficiente, lo que obligó al capítulo a reexaminar la donación Méndez Miño, "que estipulaba que el maestro de capilla o su delegado debía enseñar"⁷⁴. Diego de Arrieta, el tenor importado de España, continuó trabajando tan bien, que su sueldo fue doblado el 21 de enero de 1639⁷⁵. Lucas Ortuño —inquieto en su cargo de mero organista supernumerario— fue duramente amonestado cuatro días más tarde, recordándosele que Salas era quien gozaba de todos los derechos por su rango de organista principal⁷⁶.

Los Ortuño no obtendrían el monopolio de la música en Quito, sino que más avanzada la centuria. En abril de 1648, Francisco Ortuño de Larrea, "clérigo de menores órdenes", ocupó el cargo de Juan de Salas⁷⁷, quien, después de la muerte del obispo Oviedo, abandonó el car-

⁶⁹*Ibid.*, fol. 165.

⁷⁰*Ibid.*, fol. 219.

⁷¹*Ibid.*, fol. 219v.

⁷²*Joan de Arrieta tenor español llamasé Diego de Arrieta sele señalan por cantor cinquenta pesos de a ocho Reales. La tensión entre los criollos y los peninsulares era tan fuerte en los conventos como en las catedrales. Ver González Suárez, iv 138: los españoles oprimían a los americanos: los americanos aborrecían a los españoles. Los peninsulares también vivían en desunión entre ellos. En Potosí, por ejemplo, los vascos estaban en contra de los extremeños. (ibid, 129).*

⁷³*Libro ... (1628-1645). fol. 271v.*

⁷⁴*Ibid.*, fol. 297.

⁷⁵*Ibid.*, fol. 304: *atento a su destreza y que acuda con cuidado, sin hazer fallas.*

⁷⁶*Ibid.*: *sobre que sólo un organista tiene la yglesia conforme la erección y que el otro es supernumerario.*

⁷⁷*Libro del Benerable dean y Cauildo ... (1646-1673), fol. 48v.* No había otros competidores para el cargo de organista aunque desde hacía tiempo se había anunciado la vacancia por medio de edictos. A principios del año entrante, el Obispo Ugarte y Saravia prohibió tocar el órgano en la Catedral de Quito y en todas las iglesias locales (desde enero 29 al 4 de abril). Ver González Suárez, iv, 235.

go de organista principal de la Catedral para entrar a los Agustinos⁷⁸. El 11 de agosto de 1651, Juan Ortuño de Larrea se convirtió en maestro de capilla, como sucesor de Juan de la Mota Barbossa⁷⁹. Al morir Coronel, Mota Barbossa había sido nombrado maestro de capilla, el 31 de marzo de 1648, con 400 pesos anuales⁸⁰, pero murió cinco años más tarde, dejando el cargo libre para un Ortuño de Larrea. Durante los próximos setenta años esta familia mantuvo el feudo musical de la Catedral de Quito, con un miembro sucediendo al otro⁸¹. Juan Ortuño de Larrea fue eliminado de la capellanía en 1682, cuando se comprobó de que después de treinta años en el cargo se había convertido en un ser "totalmente sordo e inepto"⁸². No obstante, otro Ortuño de Larrea (un organista menor, cuya petición de aumento de sueldo, el 17 de enero de 1681, fue rechazada)⁸³ logró obtener la capellanía en 1697⁸⁴, y mantenerse en el cargo hasta su muerte en 1721 ó 1722⁸⁵.

Una y otra vez, las actas capitulares del siglo xvii revelan de que un miembro de esta tribu fue nombrado, por falta de otros candidatos. El monopolio familiar habría beneficiado a Quito si todos ellos hubiesen sido celosos Bachs, pero, una vez nombrado un maestro de capilla

⁷⁸Sobre enfoques de la vida Augustiniana en el Quito del siglo diecisiete, ver González Suárez, iv, 154, 170, 351.

⁷⁹Libro ... (1646-1673), fol. 144. Ortuño de Larrea se inició con sólo la mitad del salario que se le pagaba a Mota Barbossa.

⁸⁰Ibid., fol. 47v.: ... *por quanto Franco Coronel maestro de capilla desta santa yglesia murio conviene nombrar otro maestro en su lugar. Mota Barbossa, persona peito en canto y musica tomó el cargo con un salario anual de 400 pesos de a ocho reales y una resma de papel. La resma de papel (500 hojas) demuestra la cantidad de nueva música que el capítulo suponía entregaría durante el año.*

⁸¹Similar inclinación de una familia por abarcar todos los cargos musicales catedralicios coincide con el declive de la calidad artística en Bogotá, Trujillo y Lima. Ver *The Music of Peru*, pp. 96-97.

⁸²Actas Capitulares. Año de 1675 a 1681 (1701), fol. 74 (4 de septiembre de 1682): *Dixeron que por quanto al*

Liz^{do} Dⁿ Juan Ortuño m^{ro} de capilla de esta santa yglesia esta totalmente sordo y por esto ynepto para seguir el oficio de tal Mro y que es notable el defecto que se alla en el coro y musica con que se ofician los diuinos oficios y que se alle en esta ciudad fray Manuel Blasco Monje Geronimo que entiende con grande distreza el arte de la musica y es aproposito para ser M^{ro} de Capilla y en señar Música a los Cantores que concurren y ganan salario en el dho coro se nombre para que siruia el dho oficio de M^{ro} de Capilla.

⁸³Ibid., fol. 55.

⁸⁴Ibid., fol. 261v. Un acta del 5 de enero de 1699 establece que José Ortuño había sido ascendido a maestro de capilla dos años antes.

⁸⁵Libro ... Año de 1726 a 1733, fol. 88. Según el acta del 16 de enero de 1731, el cargo de maestro de capilla estaba vacante por más de nueve años, desde la muerte de José Ortuño Sáenz de Larrea, el maestro anterior.

como Juan Ortuño de Larrea, sus esfuerzos decaían. Un "clérigo presbítero, cantor y apuntador del coro", de reconocida probidad cuando se le nombró el 11 de agosto de 1651, rápidamente decayó desde ese mismo instante. Finalmente, el 19 de julio de 1680, el capítulo obtuvo un testimonio jurado, que suprimía el pago a los cantantes que asistían irregularmente, no tenían voces o sabían poco o nada de música⁸⁶. A Lorenzo Abad, el sucesor, se le pidió reformar el coro, pero era muy poco lo que podía hacer contra esa tribu atrincherada. El capítulo votó "unánimes y conformes", para no permitir a José Ortuño Sáenz de Larrea "cosa alguna" cuando, el 17 de enero de 1681, pidió un aumento, y en la misma sesión el capítulo prohibió un aumento para el cantante José de la Vega. El 1º de julio de 1681, el capítulo decretó que no sólo el maestro de capilla, sino que también el sochantre y el organista, debían dar testimonio jurado de que los nuevos cantantes propuestos para la Catedral (Lucas Camino, Blas Méndez y Lorenzo Rodríguez) tenían realmente voces aceptables y eran necesarios⁸⁷.

A estas alturas, los canónigos presintieron que sólo un hercúleo extraño tendría la suficiente fuerza para limpiar los establos musicales de Quito. Al año entrante fue descubierto en la persona de Manuel Blasco, un Jerónimo⁸⁸ bien conocido en Bogotá⁸⁹, compositor de nota y que también era excepcional como director y organista. Para poderle pagar el mismo sueldo de 400 pesos que percibía el sordo, inepto y favorecedor de sus familiares, Juan Ortuño de Larrea, había que reducir el salario del veterano a la mitad (su sueldo de jubilado dejaba un saldo de 200 pesos) y rapiñando de los sueldos de los cantantes despedidos se lograrían los otros 200.

Contratado en estas condiciones, el 4 de septiembre de 1682, Blasco presentó su lista de cantantes y ejecutantes, sobre quienes debía caer la espada justiciera siete semanas más tarde (octubre, 17)⁹⁰. Martín de

⁸⁶Actas... 1675 a (1701), fol. 48.

⁸⁷Ibid., fol. 61.

⁸⁸El Cardenal Ximénez de Cisneros envió a los Jerónimos al Nuevo Mundo en 1516. Ver Pedro Henríquez Ureña, *La cultura y letras coloniales en Santo Domingo* (Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1936), p. 53. Carlos v se retiró a su monasterio de Yuste y Felipe II les dio El Escorial.

⁸⁹*Officium defunctorum* de Blasco (1681) *Laudate Dominum*, a 12 (1683) y *Versos al órgano en dúo para Chirimias* (1684) se encuentran en Bogotá en copias fechadas. Además, los archivos de Bogotá poseen un *Magnificat*, a 12 (parte de órgano) no fechado, *Sedet a dextris meis*, a 12 y dos villancicos, sin fecha, con textos en castellano.

⁹⁰Actas... 1675 a (1701), fol. 76.

Quiroz, bajón tenorete, debía ser despedido y Sebastián de Quiroz⁹¹, quien deseaba ser nombrado chermista, fue rechazado. Había que reducir el salario de un arpista ciego de 80 a 40 patacones y un nuevo arpista tenía que ser contratado. Tomás Albares tenía que aceptar una reducción, si Manuel Albares continuaba en la lista de pago de la Catedral. Un contralto debía aceptar la reducción de 80 a 50 patacones. Como si estos cambios no hubiesen sido suficientemente drásticos, el 20 de febrero de 1687, Blasco recibió la orden de presentar una lista de aquellos cantantes que no eran competentes, a los que había que notificar su inmediata destitución⁹². Bernardino Muñoz, presbítero, obtuvo el cargo de cantor con 130 pesos anuales, en la misma fecha, y dos meses después el capítulo acordó pagarle 80 pesos de a ocho reales, por arreglar los dos órganos de la Catedral⁹³; pero, a fines de abril, una nueva catástrofe recayó sobre la música de la Catedral cuando, de pronto, se le pidió al capítulo 1.000 pesos para completar el millón de pesos de rescate que exigían los piratas franceses que saqueaban Guayaquil⁹⁴.

Blasco, el más eminente compositor de los anales del Quito colonial, después de Gutiérrez Fernández Hidalgo, prestó sus servicios desde fines de 1682 hasta 1695. El 9 de septiembre de este último año, los canónigos sugirieron que por fin había llegado el momento de nombrar a Blasco algo más que un maestro de capilla reemplazante⁹⁵. Como unánimemente todos lo consideraban un músico superior a cualquier otro que jamás hubiese habido en Quito, varios canónigos propusieron pedirle al obispo Figueroa y Andrade⁹⁶ darle el cargo de maestro de capilla titular. Paradojalmente, éste fue el instante que arruinó la carrera de Blasco. Para poder ser maestro de capilla titular necesitaba el título de privilegio del superior Jerónimo en España y una autorización escrita para su traslado del Consejo de Indias a América. No pudo presentar ninguno de estos documentos y fue así como perdió el derecho de continuar actuando como maestro de capilla reemplazante. La época musical más brillante del siglo xvii en Quito terminó abruptamente así, el 16 de diciembre de 1695⁹⁷.

⁹¹Tan pronto como Blasco se fue, este ejecutante se filtró en la catedral. Martín de Quiroz tomó el cargo de chirimía en reemplazo de Sebastián el 5 de enero de 1699. (*ibid.*, fol. 261v.).

⁹²*Ibid.*, fol. 144.

⁹³*Ibid.*, fol. 149 (9 de abril de 1687). Francisco Narbáez reparó los órganos.

⁹⁴González Suárez, iv, 339.

⁹⁵*Actas... 1675 a (1701)*, fol. 241v. Don Diego Gallegos de Aguilar Presbytero, el maestro de capilla, acababa de morir. Había gozado del título mientras Blasco realizaba todo el trabajo.

⁹⁶Con respecto a este obispo, ver González Suárez, iv, 349.

⁹⁷*Actas... 1675 a (1701)*, fol. 242.

Las actas capitulares insinúan casi abiertamente que las dificultades de Blasco, hacia el final de su carrera en Quito, fueron fomentadas por la tribu Ortuño de Larrea, la que comenzó nuevamente a dominar la música en Quito desde el momento en que José Ortuño de Larrea reemplazó a Blasco en 1696⁹⁸. De inmediato José comenzó a intrigar para que su pariente, Bernabé Ortuño de Larrea obtuviera el cargo de organista principal, proposición que se frustró el 3 de julio de 1699, cuando Jacinto de Santa María fue ascendido de segundo a primer organista y Bernabé declarado inelegible⁹⁹. El mismo día el capítulo contrató a Gabriel Guacarache, indio, como ejecutante de sacabuche. Dos años después, los niños del coro, mencionados en las actas capitulares, también eran indios¹⁰⁰.

Después de tres cuartos de siglo, desde la iniciación de la vida musical en Quito, su prostración era tan absoluta a la muerte de José Ortuño de Larrea, que durante los próximos nueve años el cargo de maestro de capilla se arrastró mendigando. Finalmente, el 16 de enero de 1731¹⁰¹, el capítulo "decidió que puesto que el cargo de maestro de capilla estaba vacante por más de nueve años, a raíz de la muerte de José Ortuño Sáenz de Larrea, y como no queda la menor esperanza de que se presente ningún compositor consumado o siquiera competente, no nos queda otra solución sino que la de contentarnos con las mediocridades que se encuentran acá y permitir a estos músicos locales presentarse a concurso para el título". Francisco Haranjo fue, en consecuencia, nombrado¹⁰² y a su muerte, en 1742, ocupó el cargo el sacerdote Carlos Gordillo¹⁰³, quien anteriormente había sido sochantre. Gordillo,

⁹⁸El cargo de maestro de capilla fue declarado vacante el 16 de marzo de 1696. *Ibid.*, fol. 243v.

⁹⁹*Ibid.*, fol. 266.

¹⁰⁰*Ibid.*, fol. 280v. A propósito de los indios en las catedrales peruanas ver *The Music of Peru* (en el index ver referencias a los instrumentistas indios y cantantes indios).

¹⁰¹*Libro... 1726 a 1733*, fol. 88. *Dixeron y determinaron dichos señores que respecto destar vaca la Maestría de Capilla del Choro de esta Iglesia a mas tiempo de nueve años por muerte de Joseph Ortuño Saenz de Larrea y no aver esperanza, ni aun remota de que aya opposi-*

tores suficientes, e idoneos en la Musica y Composicion de el Canto de Organos, y que los que oy existen, son aquellos que regularmente se han conserbado sin adelamiento alguno Mandaron que para proceder a proueerse en propiedad se despache edictos en la forma acostumbrada con termino de ocho dias.

¹⁰²*Libro Capitular... 1733 - (1753)*, fol. 43. El acta del 9 de febrero de 1742 registra la muerte del Liz^{do} Francisco Haranjo, maestro de capilla.

¹⁰³*Ibid.*, fol. 47. Nombrado maestro interino el 9 de febrero, obtuvo el título (con el "asentimiento del Vice-Patron") el 21 de octubre de 1743.

quien había cantado en la Catedral desde la niñez, tuvo que compartir 100 de los 400 pesos reservados para el maestro de capilla con un sacerdote enfermo, Pedro de Acosta, otro cantante polifónico de la Catedral de Quito. Con la aceptación del presidente de la Real Audiencia de Quito, Gordillo ascendió a maestro de capilla titular el 21 de octubre de 1743.

Diez años más tarde, un informe enviado a Madrid reveló la razón verdadera por la cual las artes y las industrias habían declinado de manera tan desastrosa en la provincia: la pobreza¹⁰⁴. Después de sucesivos saqueos, Guayaquil no era sino que un villorrio de casas de paja, infectadas de insectos¹⁰⁵, y Cuenca estaba reducida a la miseria absoluta¹⁰⁶. Ni siquiera a fines de 1790 revivió la música en Quito (aunque la Catedral en ruinas fue reconstruida en parte durante los próximos quince años)¹⁰⁷. El capítulo aceptó un nuevo plan de música, el 6 de julio de 1799¹⁰⁸. El 16 de octubre¹⁰⁹, después de revisar las hojas de servicio de los dos monjes que cantaban canto llano, José Pita (que ganaba 200 pesos) y José Querelaso, el capítulo decidió eliminar al segundo por inepto. La Catedral ya no contrataba maestros de capilla.

La decadencia de la música polifónica desde 1708 en adelante, puede juzgarse por los inventarios de los "libros de facistol", que incluían canto de órgano: 35 en el inventario de 1708 y sólo 20 en el de 1754. Después de la serie de desastrosos terremotos, entre 1755 y 1757, no quedaba nada del precioso archivo de polifonía de los siglos XVI y XVII. Sobrevivieron veintinueve inmensos libros de canto llano, copiados en

¹⁰⁴*Ibid.*, fol. 176. Los virreyes de Bogotá lamentaron la decadencia de Quito; ver J. A. García y García, *Relaciones de los Virreyes del Nuevo Reino de Granada* (New York: Hallet & Breen, 1869), p. 93.

¹⁰⁵Guayaquil hoy día le disputa a Quito la preminencia, pero su primer obispo llegó en 1838. Durante el siglo diecinueve la catedral era de madera y se quemó en varias ocasiones. La iglesia mayor anterior de Guayaquil obtuvo un pequeño órgano de España en 1777, en ese año Pedro de la Peña era maestro de capilla. La capilla de la Concepción, en el sitio en que fue edificada la antigua iglesia mayor, tenía un armonio hecho por un hermano Agustino. Ver Modesto Chávez Franco, *Cró-*

nicas del Guayaquil antiguo (Guayaquil: Imprenta Municipal, 1930), p. 26.

¹⁰⁶Cuenca, la más antigua sede episcopal del Ecuador después de Quito, tuvo su primer obispo en 1786. Según Segundo Luis Moreno, un órgano instalado en Cuenca, en 1730, estaba todavía en uso dos siglos más tarde (ver Nicolás Slonimsky, *Music of Latin America* (New York: Thomas Y. Crowell, 1945), p. 199).

¹⁰⁷José G. Navarro, "El Arquitecto Español Don Antonio García y la Catedral de Quito", *Boletín de la Academia Nacional de Historia* (Quito: "La Prensa Católica", 1958), xxxviii, 180-208.

¹⁰⁸*Actas Capitulares. Año de 1790 a 1802*, fol. 140.

¹⁰⁹*Ibid.*, fol. 142.

pergamino; otros, que habían sido dispersados, fueron eventualmente restituidos a Quito, entre los cuales, por ejemplo, un exquisito infolio de 132 páginas (el oficio de los santos franciscanos), terminado en 1673 por Francisco Peña Herrera, doctrinero de San Pablo de la Laguna¹¹⁰. Pero, en 1757, habían desaparecido para siempre las colecciones mencionadas en 1754, entre las cuales estaban los cuatro libros de coro con motetes.

En 1832, cuando todavía existía de hecho el Estado de Ecuador dentro de Colombia¹¹¹, el capítulo contrató a Crisanto Castro como maestro de capilla; su abigarrado conjunto de músicos incluía tres flautistas, cinco violinistas, un contrabajista, dos organistas, cuatro cantantes de canto llano y algunos muchachos. Para evitar el ausentismo que el "muy ineficiente y descarado" Pedro Moncayo —anterior encargado de la música— había tolerado, el 21 de diciembre de 1832, el capítulo decidió convertir a Manuel Pauta en el quinto violinista, con 30 pesos anuales, con la condición de que realizase también la doble función de policía de asistencia y que gravase a los ausentes y retardados cantantes con multas de por lo menos 30 pesos¹¹². Dentro de seis meses, en su papel de apuntador de fallas, Pauta había enfurecido de tal manera al cantante de canto llano Francisco Portugal y al contrabajista Juan Correa, que ambos lo cogieron solo en el Convento de San Agustín¹¹³. Después de abofetearlo, lo dejaron abandonado en un charco de sangre. El 19 de julio de 1833, el capítulo echó a los dos asaltantes. En la misma sesión, los canónigos amonestaron a los cantantes de canto llano que

¹¹⁰Fol. 132v. tiene la siguiente leyenda: *Dar fin a este libro a 8 de diziembre del año de 1673 el P. Prae^{or} Fr. Francisco de Peña Herrera cura, Doctrinero de San Pablo dela Laguna, se debe a N.M.R.P. Fr. Dionysio Guerrero. L.^{or} jubilado. P. perpetuo y Ministro Prou. desta S.^{ta} Prouincia pues por su vigilancia, cuidado y zelo se conexo, y acabo este volumen delos santos de nra orden, quisiendo obra serafica. claro esta. auia de ser por su patrocinio Y amparo. siendo tercera vez dignissimo Guardian del Conv. de san Pablo de Quito el R. P. fr Diego de Escalante y Mendoza. L.^{or} jubilado, y Diff.^{or} habitual desta sancta Prou.^a. Las exquisitas pinturas iluminadas de este volumen —SS. Isabel de Hungría, Antonio de Padua y Clara, por*

ejemplo— sólo pueden compararse con las más bellas de los libros de coro de América Hispana. En 1907, Pedro Traversari encontró este volumen en Roma, ciudad a la que había emigrado. Una búsqueda sistemática en los archivos extranjeros podría permitir encontrar los libros de coro polifónicos que tan conspicuamente faltan en los archivos de la Catedral de Quito de hoy.

¹¹¹La última página en las actas de la Catedral de Quito con el sello de Colombia, Estado de Ecuador está en el fol. 60 (29 de mayo de 1835), en el *Libro de Actas 1831-1838*.

¹¹²*Ibid.*, fol. 8v.

¹¹³*Ibid.*, fol. 15.

intercambiaban insultos y amenazas dentro del recinto sagrado, previéndoles que o se callaban o tendrían que afrontar la expulsión. Tanto Portugal como Correa hicieron las paces con el capítulo eventualmente y fueron nuevamente contratados en 1835¹¹⁴.

Las multas del pobre Pauta habían llegado demasiado lejos el 19 de enero de 1836. Enardecido por el celo de reunir por lo menos los 30 pesos necesarios para que se le pudiese pagar, había multado al maestro de capilla por ausencias durante viajes oficiales a Riobamba (en compañía del Dr. José Guerrero, el canónigo tesorero¹¹⁵). El maestro de capilla protestó, argumentando que Pauta nunca dejaba de multar a sus enemigos, inclusive cuando se ausentaban por enfermedad y que, por el contrario, le daba ilimitada libertad a sus amigos. Para corregir estos abusos, el capítulo encomendó a Juan Pablo Pizarro (primer cantante de canto llano) confeccionar una lista de los ausentes, la que debía ser presentada independientemente. Mediante esta estratagema, el capítulo esperaba poder indagar si Pauta mentía con respecto a las ausencias. Dos meses más tarde (22 de marzo)¹¹⁶, el capítulo ordenó al notario que actuaba como secretario capitular, colocarse frente a una de las puertas del coro; desde allí debía controlar todas las entradas y salidas. Pocos días después, el desacreditado Pauta abandonaba su cargo de apuntador, siendo su sucesor Marcos Herrera¹¹⁷. La mitad de las multas aplicadas por Herrera debían incrementar los fondos para las reparaciones de la Catedral y el canónigo José Barba verificaría la lista de delincuencias, presentada por Herrera, antes de que ésta llegase al deán.

Este fue un año igualitario en el que cada cual era el "Ciudadano" fulano de tal. El "ciudadano" Juan Bastidas, el "ciudadano" Bernardo Correa y el "ciudadano" Agustín Baldeón¹¹⁸, ocuparon los cargos de violinista 1º, 2º y 3º, aunque para aplacar al anterior tercer violín, Santa Cruz (al que se le había prometido un ascenso¹¹⁹), el capítulo decidió,

¹¹⁴*Ibid.*, fol. 64 (4 de agosto de 1835).

¹¹⁵*Ibid.*, fol. 75.

¹¹⁶*Ibid.*, fol. 79.

¹¹⁷*Ibid.*, fol. 91.

¹¹⁸Baldeón fue el primer ecuatoriano que escribió "sinfonías". Fundó una escuela de música, cuya dirección después de su muerte pasó a Miguel Pérez, otro violinista de la catedral. Ver O. Mayer-Serra, *Música y Músicos de Latinoamérica* (México: Editorial Atlante, 1947), I, 337. Mi-

guel Pérez pidió el cargo de segundo violín de la orquesta de la catedral el 27 de octubre de 1843. (*Actas Capitulares 1840-1844*, fol. 50v.).

¹¹⁹*Libro de Actas 1831-1838*, fol. 97v. La costumbre de prometerle a un ejecutante el derecho de sucesión del cargo infló la orquesta de la catedral de Lima y Bogotá a principios del 1800. Ver *The Music of Peru*, p. 91.

el 11 de noviembre de 1836, nombrar a ambos; Correa (mejor violonista, aunque más joven) y a Santa Cruz, como segundo violín.

Tan pronto como dejaron de aplicarse las multas, en 1837, el ausentismo del coro se convirtió en moneda corriente. El capítulo, fatigado por la flojera de los cantantes de canto llano, abolió un cargo de cantollanista el 9 de febrero de 1838, a beneficio de los fondos de la Catedral¹²⁰. El titular del cargo suprimido pasó a ocupar el de cuarto violonista (en realidad el quinto, puesto que había dos "segundos").

El 3 de marzo de 1843, tres cargos más fueron suprimidos y el 17 de octubre, del mismo año, el "ciudadano" Bernardo Correa reemplazó a Juan Bastidas como primer violín¹²¹. Francisco Portugal, ahora tercer cantante de canto llano, pidió un cambio de posición el 1º de diciembre, temiendo que hasta su tercer puesto pudiese pronto ser abolido¹²². Simultáneamente, Ignacio Miño¹²³ solicitó reemplazar como primer organista a su difunto padre, pero el capítulo prefirió no considerar los servicios gratuitos prestados durante muchos años y llamó a concurso. Peores males esperaban a este establecimiento musical. Crisanto Castro, después de ocupar durante doce años el cargo de maestro de capilla, llevó las malas noticias a sus subalternos el 17 de mayo de 1844¹²⁴; nueve de los puestos creados en 1832 para cantantes e instrumentistas adultos serían suprimidos y de ahora en adelante sólo continuarían cinco de estos cargos. Como la petición de Francisco Portugal al obispo no tuvo resultado alguno, los desposeídos músicos se aferraron a una pequeña consolación; sabían que hasta los dignatarios y canónigos eran ahora las criaturas del Supremo Poder Ejecutivo. Como había desaparecido toda sujeción al Real Patronazgo, los funcionarios de la Catedral tenían que someterse ahora a todos los arbitrios de las peligrosas corrientes políticas. El poder de la bolsa pasó ahora al mayordomo de la Catedral, Juan Galberto de Aulestia, un oficial secular. El "Ciudadano" Juan Correa, contrabajista del coro, se quejó al capítulo el 31 de marzo de 1848, de que Aulestia ya no pagaba a ninguno de los músicos en dinero, sino que en especies cuyo depreciado valor no correspondía al efectivo que se les debía¹²⁵. Como su petición sólo tuvo por respuesta insultos, el capítulo delegó al chantre para que cada vez que los salarios de los músicos tuviesen que ser paga-

¹²⁰Libro... 1831-1838, fol. 142.

¹²¹Actas Capitulares 1840-1844, fol. 50v.

¹²²Ibid., fol. 52v.

¹²³El 9 de febrero de 1841, José Miño había estado enfermo durante un año.

plazo durante el cual lo había sustituido

Ignacio (*ibid.*, fol. 14v.).

¹²⁴Ibid., fol. 64.

¹²⁵Libro que contiene las actas 1845-1861, fol. 39.

dos, él colectara, personalmente, donde el mayordomo, los sueldos en dinero y los distribuyese él mismo.

Desde 1871 hasta el asesinato de García Moreno cinco años más tarde, el jesuita alemán Joseph Kolberg, enseñó en la Escuela Politécnica de Quito. En *Nach Ecuador* describe la música en Quito:

"Toda festividad, ya sea dentro o fuera de la iglesia es animada con música y canto aunque de una especie difícilmente calculada para deleitar un oído europeo. En mi primera víspera de Navidad, una multitud, con tintineo de campanillas, martilleo de triángulos y soplidos de pitos comenzó a imitar el trino de los pájaros para estimular la devoción de los mirones. No obstante, los quiteños tienen una natural afición por la música, estimulada por García Moreno¹²⁶. Mientras estaba allí, una banda del ejército, al alcance del oído, ensayaba desde el alba hasta la puesta del sol con tanta dedicación que los ejecutantes ni siquiera tenían tiempo para comer. Lograron dominar con eficiencia inclusive algunas obras complicadas y podrían haber hecho buena impresión en Europa siempre que hubiesen dejado atrás el gran tambor al que son tan adictos. Se formaban pianistas,¹²⁷ clarinetistas y violinistas capaces. Su canto es deficiente por falta de un método¹²⁸ y los niños croan en vez de cantar.

"Los indígenas tienen una tendencia específica hacia las fórmulas melancólicas que pronto se hacen monotonas debido a la excesiva repetición de tres o cuatro notas de la escala menor, y el acompañamiento de guitarras y arpas que jamás lleva una línea independiente. Sus instrumentos favoritos son el caramillo, las trompetas y los tambores y mientras más solemne es la procesión religiosa más ruido hacen. Con esta baraúnda atraen a grandes multitudes a sus fiestas y borracheras. Contrastando con este ruido, los indios a menudo circulan durante la noche tocando una pequeña caña, la siringa¹²⁹ de delicioso y dulce sonido.

¹²⁶Bajo García Moreno se fundó en 1870 el Conservatorio Nacional del Ecuador.

¹²⁷F. Hassaurek, *Four Years among Spanish Americans* (New York: Hurd and Houghton, 1867), p. 168, cuenta que "alrededor de ciento veinte pianos existían en Quito, afinados muy indiferentemente, pero sólo hay muy pocas señoras que tocan bien".

¹²⁸Hassaurek se queja de que los quiteños "cantan en forma nasal principalmente". Inclusive en los funerales "durante dos o tres mortales horas los oídos son

torturados por la música de un órgano muy malo y el peor canto de voces rotas y carraspeadas de horribles monjes y sus asistentes". (*Ibid.*, p. 171). Tiene palabras mucho más amables al referirse a los pintores de Quito, "algunos son hombres de talento y hasta geniales" (p. 196).

¹²⁹*Rondador*. Hassaurek está de acuerdo en que las siringas eran el instrumento favorito de los indios. "Acompaña al pastor y al muletero y sencilla, limitada y melancólica es la melodía que produce" (*ibid.*, p. 273).

Durante sus largas caminatas nocturnas parecen conjurar con su sonido las ruinas del palacio dorado construido para adornar el antiguo Quito por Huayna Cápac.

"La música religiosa en las iglesias, con excepción quizá de la Catedral, no merece siquiera el nombre de tal. Los altares están siempre suntuosamente adornados para una *Missa Cantata* y las iglesias maravillosamente iluminadas, pero la música es problema aparte. Un cantante con una voz tan estridente como para pulverizar hasta las ventanas inicia el Introito, y es tan poco adicto a la melodía escrita como si ésta no estuviere en grandes caracteres frente a sus ojos.' Después viene el Kyrie, cantando por dos o tres voces cascadas, con acompañamiento de violines y flauta. A sí continúa hasta el final. Para las Misas Solemnes el acompañamiento se compone de violines, flautas, armonio y fagot. La mercancía del organista se compone de marchas, valeses y en el mejor de los casos de los *Lieder ohne Worte*. Ninguno de estos ruidos molesta, no obstante, a los feligreses. Inclusive cuando cantantes pagados gorgorean con palabras sacras las más afectadas arias de la ópera italiana o cuando las bandas militares pasan frente a las puertas abiertas tocando marchas a paso redoblado, nadie se escandaliza. Por el contrario, aceptan gustosísimos toda esta distracción como medio para alivianar el peso de la ceremonia¹³⁰".

A principios de 1911, el Dr. José Mulet, de España, pasó a ser maestro de capilla. Durante tres años de esfuerzos sobrehumanos logró establecer una Schola Cantarum para niños, y un Conservatorio privado, escribió un texto de teoría y presentó un número de sus composiciones originales. Al estallar la Primera Guerra Mundial se volvió a España, dejando la música de la Catedral, durante la próxima media centuria, en condiciones muy semejantes a la que la había encontrado¹³¹.

¹³⁰Condensado de *Nach Ecuador* (Freiburg im Breisgau: Herder, 1897), pp. 406-410. Ver *Quito a través de los siglos*, pp.

178-180, en la traducción castellana.

¹³¹O. Mayer-Serra, I, 337-338.

MUSICA COLONIAL VENEZOLANA

p o r

José Antonio Calcaño

Si aportamos la música popular, a la cual no nos referimos ahora, la primera noticia que tenemos acerca de la música en Venezuela se remonta al año de 1591, cuando Caracas tenía 14 años de fundada. Para esa época tocaba el órgano en la iglesia mayor Melchor Quintela. Fue luego, el 2 de abril de 1640, cuando el Cabildo Metropolitano fundó una escuela de canto llano, donde podían aprender los rudimentos de la música no sólo las personas al servicio de la iglesia, sino todo aquel que quisiera hacerlo. Para 1657 contaba la Catedral, además del organista, con seis capellanes de coro y un bajonista. El organista se llamaba Blas de León. La música de la Catedral siguió creciendo hasta el punto de que en 1671 fue creado el cargo de Maestro de Capilla y se designó para desempeñarlo al Padre Gonzalo Cordero.

Muy lejos de Caracas, en la misión de Píritu, a cargo de los capuchinos recoletos, figuraba Fray Diego de los Ríos, de la provincia de la Concepción de Castilla la Vieja. Este fraile, autorizado por su superior, que lo era Fray Francisco Gómez Laruel o Laurel, procedió a fundar no muy lejos de Píritu una nueva población con indios caribes, a la cual dio el nombre de San Miguel de los Araguaneyes. Fray Diego con ayuda de los indios construyó la iglesia y la llenó de pinturas, porque el buen fraile era artista, y sus cuadros maravillaron a todo español o indio que los pudo ver. Pero Fray Diego era algo más: era músico y era compositor. Al poco tiempo de fundado el pueblo, los indiecitos de San Miguel eran los mejores cantores de aquellos parajes. Cantaban las misas en latín con tal justeza y expresión que despertaron la admiración de todos los frailes. Y hubo algo más: Fray Diego compuso motetes y villancicos con letras caribe, que llegaron a ser deleite especial de moradores y transeúntes, con lo que San Miguel de los Araguaneyes llegó a ser por aquel tiempo la cuna y el centro de músicas nuevas.

Estas obras de Fray Diego de los Ríos, de las cuales ninguna se conserva, fueron tal vez las primeras piezas musicales compuestas en Venezuela. Fray Diego falleció en el convento principal de su Orden, en Caracas, en el año 1670.

Por estos años, ya existían instrumentos musicales en varios hogares caraqueños. Hay noticias de que antes de 1669 el capitán Don Francisco Mijares de Solórzano tenía "un clave grande" en su casa.

El primer nombre importante que aparece en la historia musical de Venezuela es el de Francisco Pérez Camacho, nacido en 1659 en el Valle del Totumo, de la ciudad del Tocuyo, que por entonces quedaba dentro de la provincia de Caracas. En 1674 llegó Pérez Camacho a la capital. Cuando era Maestro de Capilla de la Catedral el padre Fray Buenaventura de los Angeles, entró Pérez Camacho a desempeñar allí el cargo de bajonista. Prosiguió de manera constante sus estudios musicales con los diversos Maestros de Capilla que se sucedieron en la Catedral, mientras seguía sus estudios de Artes y Filosofía con aquel admirable maestro que fue Don Juan Fernández Ortiz.

Tanto se distinguió Pérez Camacho en la música y en sus estudios sagrados, que en 1687 fue nombrado Maestro de Capilla de la Metropolitana. Cuando quedó consolidada la fundación del Seminario, en 1698, Pérez Camacho fue nombrado Maestro de Música, y año más tarde, al fundarse la Real y Pontificia Universidad de Caracas, desempeñó la cátedra de música.

Don Francisco Pérez Camacho desempeñó la docencia desde 1682 hasta 1725, o sea, 43 años dedicado a la música. Esto hace de él un personaje verdaderamente eminente en su campo de acción, y el más valioso que hasta su tiempo hubiera actuado en Caracas.

En todo ese tiempo fueron muchos los discípulos que tuvo, algunos de cuyos nombres se conocen, y es evidente que a su fallecimiento existía en la capital un grupo de músicos, o mejor o peor preparados, con mucho o poco talento, pero que distaban bastante de los de aquellos tiempos en que Melchor Quintela, cien años antes, tocaba el órgano en la primitiva iglesia de Santiago de León, ante el asombro lleno de curiosidad de chicos y adultos.

El 11 de diciembre de 1721 nació en Caracas Don Ambrosio Carreño, y el 8 de septiembre de 1726 nació su hermano Adrián Alejandro, a quien llamaron luego Alejandro, prescindiendo del Adrián. Ambos hermanos fueron los primeros Carreño entre los muchos músicos de este apellido que figuran en la historia venezolana. De Don Alejandro se dice que fue el bisabuelo de Teresa Carreño. Larga e importante actuación tuvieron los dos hermanos en la capilla musical de la Catedral. Don Ambrosio fue el maestro de música de Don Bartolomé Bello, padre de Don Andrés. Don Bartolomé Bello, licenciado en Derecho, fue durante muchos años cantor de la Catedral y más tarde fiscal de la Real Hacienda. Fue compositor de muy regulares méritos y de él se cantaba, hasta no hace muchos años, una famosa misa llamada la Misa del Fiscal.

A mediados del siglo XVIII fue fundada en Caracas la primera orques-

ta de conciertos, llamada La Filarmónica, de cuya actuación hay algunos testimonios, en especial de los conciertos que ejecutó en 1766, el día 20 de agosto, durante las festividades con que fueron celebradas en Caracas las bodas del Príncipe de Asturias.

Para 1779 había en Caracas un pequeño grupo de compositores cuyas obras se conservan y ejecutan hoy. Parece que el más viejo de ellos era José Antonio Caro de Boesi, nacido a mediados del siglo en la población de Chacao, y fusilado en 1814 por las tropas realistas de Boves. Su hermano Juan José Caro era también compositor y existen hoy composiciones suyas. A los hermanos Caro de Boesi hay que agregar el nombre de Pedro Nolasco Colón, natural de Valencia, en Venezuela, de quien se conservan dos obras: "Quolis ets" y el "Pesame a la Virgen". Otro compositor de este grupo, de quien se conservan numerosas composiciones es José Francisco Velásquez. El más ilustre y talentoso de este pequeño grupo fue Juan Manuel Olivares, nacido en Caracas el 12 de abril de 1760 y fallecido el primero de marzo de 1797, cuando apenas llegaba a contar 37 años. Olivares, cuyas composiciones nos lo presentan como un músico cabal, con amplio dominio de la armonía, del contrapunto, de la forma musical y de la instrumentación, tenía vocación y aptitudes especiales para la enseñanza, fue el maestro de un grupo muy numeroso de compositores, que son los que conocemos en la historia musical de Venezuela con el nombre de la Escuela de Chacao o Escuela del Padre Sojo.

Antes de tratar de esta escuela, es bueno señalar que además de los cinco compositores ya nombrados, existió otro autor, compañero de aquellos, de apellido, Gamarra, de quien tenemos pocas noticias y cuyas obras se han perdido.

Fue a mediados de la segunda mitad del siglo XVIII cuando comenzó a figurar el padre don Pedro Palacio y Sojo, a quien se conoce ordinariamente como el Padre Sojo, quien era hermano de Don Feliciano Palacios y Sojo, abuelo materno de Simón Bolívar.

Nació el Padre Sojo en una hacienda cercana a la población de Guatire, no muy lejos de Caracas, el sábado 17 de enero de 1739. Fue cultivador de la música desde temprana edad. Recibió la ordenación sacerdotal en 1762 y resolvió fundar en Caracas la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Con este propósito embarcó para Europa en abril de 1769 y paso algún tiempo en España e Italia. A su regreso prosiguió la obra de la construcción de los edificios de la Congregación, a la vez que se iba preparando para realizar uno de sus principales empeños, que era la fundación de una Academia de Música. Esta comenzó a funcionar alrededor del año de 1784, y su director y maestro fue Juan

Manuel Olivares. Esta Academia estuvo funcionando hasta la muerte del Padre Sojo en 1799. El resultado de las labores de la Escuela del Padre Sojo fue la formación de unos treinta compositores, muchas de cuyas obras se conservan hoy, y tal vez unos doscientos ejecutantes y profesores, lo que llega a constituir un hecho verdaderamente fenomenal en una pequeña ciudad como lo era Caracas, cuya población sería en aquellos tiempos como de 40.000 habitantes. Es esto lo que algunos escritores venezolanos de hoy han llamado "el milagro musical". Casi íntegramente la actividad creadora de los tiempos coloniales se encaminó aquí hacia la música; dejando un campo mucho menor para la pintura y la literatura.

En la Academia del Padre Sojo, bajo la dirección de Juan Manuel Olivares, se formó la más importante de las generaciones de compositores venezolanos. Imposible sería tratar en este artículo acerca de todos ellos. Mencionaremos sólo los más importantes.

José Angel Lamas, considerado, acaso con razón, como la figura más sobresaliente de la vieja historia musical venezolana, nació en Caracas el 2 de agosto de 1775 y falleció en la misma ciudad el 10 de diciembre de 1814, a los 39 años de edad. Su producción es la más abundante de aquellos tiempos, y en ella se destacan su admirable Misa en Re y su *Popule Meus*; sin embargo, el resto de sus obras no es menos interesante. Lamas fue bajonista de la Catedral durante casi toda su vida.

Cayetano Carreño (7 de agosto de 1766-4 de marzo de 1836), caraqueño, uno de los nombres más prestigiosos de su época, abuelo de Teresa Carreño, durante casi toda su vida fue Maestro de Capilla de la Catedral. Tenía muy vastos conocimientos y extensa ilustración. Su hermano, Don Simón Carreño, más conocido en la historia como Simón Rodríguez, hombre de agudo ingenio y de enciclopédica cultura, fue el preceptor de Simón Bolívar, y en la casa de Cayetano Carreño vivió como alumno interno de Don Simón Rodríguez, el Libertador cuando era adolescente. Don Cayetano dejó muchísimas composiciones bastante interesantes, entre las que descuella su "Oración en el Huerto". Tres de sus hijos fueron también compositores, y uno de ellos, Manuel Antonio, autor de un conocido Manual de Urbanidad, y padre de Teresa Carreño, fue maestro de piano durante varios años en París, donde una lápida puesta por los músicos franceses, recuerda su labor docente en la casa que allí habitó.

Juan Meserón, tenido por el mejor flautista venezolano de su tiempo fue otro de estos compositores que logró destacarse. Fue buen director de orquesta y es autor del primer libro de texto de enseñanza musical

publicado en Caracas: "Explicación y Conocimientos de los Principos Generales de la Música", impreso en 1824.

Atanasio Bello Montero, compositor y director de orquesta fue otro fecundo compositor de aquellos tiempos. Introdujo en la vieja orquesta colonial algunos instrumentos no comunes en la Caracas de entonces, y realizó también una valiosa obra en el campo de la enseñanza.

Lino Gallardo, posiblemente el autor del Himno Nacional venezolano, fue otro de los alumnos del Padre Sojo y fue el fundador de la primera Sociedad de Conciertos que funcionó regularmente en Caracas, a partir de 1819.

Juan José Landaeta, caraqueño (1780-1814) a quien ordinariamente se tiene como autor del Himno Nacional, paternidad éste algo dudosa, fue otro compositor interesante y realizó una activa labor pública. Fue director de orquesta de la primera compañía de ópera que actuó en Caracas, en 1808 y organizó una larga serie de conciertos a partir de 1812.

José María Izaza, Manuel Peña Alba y José María Montero, fundador éste de la larga línea de Montero músicos del siglo XIX, son otros alumnos de la Academia de Sojo que merecen nombrarse.

Pero en los últimos tiempos de la Colonia aparecieron otros compositores independientes del grupo del Padre Sojo, entre los que hay algunos muy importantes. Muy brevemente pondremos aquí los nombres de los más conocidos: Lucio Alba, Sebastián Lozano, Casimiro Arias, José María Mendible, Mateo Villalobos, Narciso Lauro, José Rodríguez y **Francisco Javier Ustáriz**.

El 19 de abril de 1811, en las festividades de la celebración del primer aniversario del primer grito de independiencia, tocaron en las iglesias de Caracas cinco orquestas de más de veinte músicos cada una.

En general, la música colonial venezolana revela en sus autores una preparación bastante completa. La armonía, el contrapunto, la forma musical, la instrumentación, son de alta calidad. La expresión es bastante interesante y posee un sentimiento discreto y bien expuesto. Como todas son obras religiosas (a excepción de las canciones patrióticas) no se encuentran en ellas elementos folklóricos, pero sí hay una manera de sentir algo, característica que las hace inconfundibles, a pesar de que se observa en ellas la influencia de los maestros europeos que les eran más familiares: Mozart, Haydn, Pergolesi, etc.

De la música de cámara, que se ejecutaba con la mayor frecuencia, sólo se conserva una obra venezolana: el "Dúo de violines" de Juan Manuel Olivares, que es una preciosa joya dieciochesca. De Juan Meserón se conservan varias "Sinfonías", Oberturas, casi todas anteriores a

1810. Las orquestas de nuestros viejos autores estaban ordinariamente constituidas por el grupo de cuerdas, dos oboes y dos trompas. Algunas veces figuraban dos flautas en lugar de los dos oboes. A estos instrumentos fueron agregándoseles desde los primeros años del XIX algunos otros: clarines, clarinetes, etc.

La guerra de la Independencia dispersó el grupo; muchos de ellos perecieron en la contienda y la revolución ideológica trastornó la orientación artística de algunos de los sobrevivientes.

Con las huestes del Libertador, cruzaron los Andes algunos de nuestros músicos: José de Austria y Nicolás Quevedo Rachadell, quienes llevaron a Bogotá la música de cámara y la ópera, habiendo sido Quevedo el fundador de la primera sinfonía bogotana y de su primer Conservatorio de Música.

PANORAMA DE LA MUSICA COLONIAL CUBANA

p o r

Pablo Hernández Balaguer

Aunque tenemos noticias ciertas de la existencia de una actividad musical en Cuba desde fines del siglo xvi, esta actividad fue algo eporádica y sin mayor importancia. Desde luego, la música traída por los colonizadores españoles se confundió en un principio con la de nuestros indios taínos y siboneyes, pero de la primera sólo nos quedan las noticias de los cronistas de la conquista y de la segunda la referencia de aquellos. Los aborígenes cubanos murieron con su música y de ella, nada nos ha quedado. Oportuno es aclarar que la tesis defendida por el musicólogo cubano ya fallecido, Eduardo Sánchez de Fuentes, sobre la procedencia taína del llamado areíto (ceremonia mágica danzada y cantada) de Anacaona, no es más que una fábula hace tiempo indefendible por haberse demostrado su procedencia europeo-africana.

El siglo siguiente tiene para nosotros pocas noticias; pues durante la centuria diecisiete la vida musical estuvo circunscrita, fundamentalmente, a la Catedral de Santiago de Cuba —única con que contó la Isla hasta 1789 que se creó la de La Habana— y a la Parroquia Mayor de La Habana. Tal estado de cosas era debido al escaso desarrollo económico de la factoría que era Cuba en aquel entonces, ya que la actividad de las artes exige multitud de requisitos de orden material para existir plenamente —ver si no el Siglo de Oro Español, auspiciado económicamente por el oro de América— y es por ello que la música, desde principios del siglo xvi en que se inició la conquista de Cuba, hasta comienzos de la segunda mitad del siglo xviii, estuvo en un estado larvario sólo mantenido, a duras penas, por las pequeñas agrupaciones de baile.

Sería necesario el incremento que tomó la industria azucarera y tabacalera a principios del siglo xviii, para que las exigencias de orden intelectual tuviesen, junto al desarrollo de la riqueza isleña, un lugar prominente y lograsen los criollos al fin establecer en Santiago de Cuba y en La Habana dos centros de enseñanza de enorme trascendencia para aquel tiempo: el Seminario de San Basilio el Magno, fundado en la sede oriental en 1722, primera institución de carácter universitario de Santiago de Cuba; y la Real Pontificia Universidad de San Cristóbal de La Habana, fundada por los frailes dominicos en el convento de Santo Do-

mingo, cerca de lo que es la actual Plaza de Armas. Pero la Isla, en realidad, no salió de su letargo hasta la segunda mitad del siglo XVIII, época cuajada de fermentos revolucionarios como la Revolución Industrial de Inglaterra y, las revoluciones Francesa y Norteamericana, todas ellas de enormes repercusiones provechosas para América, especialmente, para Cuba.

Es pues, entrada la segunda mitad del siglo XVIII, después de la benéfica invasión inglesa y con la llegada a Santiago de Cuba de Esteban Salas (1725-1803), que iba a comenzar realmente nuestra historia musical. El siglo de las luces nos depararía un gran acontecimiento: la aparición del primer gran compositor cubano cuya obra no sólo conocemos, sino que en buena parte ha llegado a nuestras manos. La aparición en nuestra historia de un compositor del calibre de Esteban Salas, marca el inicio de una actividad musical realmente digna de llamarse tal; con su nombre, se abre un nuevo y sólido capítulo en la música cubana y en el convergen toda una serie de factores afortunados que no son producto de la casualidad, sino del devenir histórico, que dará inicio a la formación de nuestra nacionalidad en la segunda mitad del siglo XVIII.

Esteban Salas nace el día 25 de diciembre de 1725 en la ciudad de La Habana. En ella va a cursar sus estudios musicales y generales, primero en la Parroquia Mayor de su ciudad natal donde aprendería el órgano y la composición, y también el canto llano; y más tarde, en la Universidad donde cursaría Filosofía, Teología y Derecho Canónico. En 1763, a los 38 años de edad, recibe la encomienda del obispo de Cuba, Don Agustín Morell de Santa Cruz, de constituir sólidamente una Capilla de Música. . . de canto de órgano. . . a la altura de las necesidades de una Catedral. Meses después en febrero de 1764 llega a Santiago de Cuba donde se instala hasta su muerte, ocurrida el 14 de julio de 1803.

Cuando Salas llegó a Santiago de Cuba a comienzos de 1764 con el ánimo de cumplir el encargo del obispo, ya existían en la Catedral seis plazas de capellanes de coro. También las de órgano y bajón (fagote). En realidad su misión fue la de establecer la dirección, inexistente, así como crear las dos plazas de violín y una tercera de bajo (violoncello). Al mismo tiempo ampliaba el número de los capellanes de coro a ocho estableciendo dos nuevas plazas, pero en calidad de supernumerarios (suplentes), tal como consta en la capitular correspondiente al día 26 de abril de 1765. Disponía pues, el director, de seis voces estables y dos sustitutos, bien para llenar un vacío circunstancial, bien para crecer ocasionalmente el número de las voces. El caso es que de las ciento y tantas

obras de Salas que conservamos, sólo doce de ellas emplean el bajo vocal, y en cinco ocasiones tan sólo utiliza tres tiples (sopranos).

Las voces que empleaba cotidianamente eran: dos tiples, dos altos y dos tenores. Por ese motivo las combinaciones vocales de sus obras, normalmente, se limitan a esas tres tesituras; no obstante, hay otras combinaciones. Si la obra es a cuatro voces, por ejemplo, un Villancico, éste contiene siempre la duplicación de una de las tres tesituras normales mencionadas, ejemplo; triple, dos altos y tenor; dos tiples, altos y tenor, etc.

La obra general de Salas podemos dividirla en dos grupos: la música litúrgica y la no litúrgica; aunque esta última se emplee en la liturgia. La diferencia estriba en que la primera posee texto latino y la segunda texto romance, en este caso idioma castellano. Al primer grupo pertenece casi toda la música conservada de este compositor: Salmos, Letanías, Salves, Misas, etc., y al segundo, el grupo de obras que denominamos genéricamente Villancicos y que comprende, además de los Villancicos propiamente dichos, según el patrón tradicional, las Cantatas y las Pastorales estas últimas, una variante de las primeras.

Los Villancicos —que alcanzan la cifra de 52 los conservados— tienen, tal como es tradición un estribillo coral, generalmente, con partes a solo, seguido de las coplas casi siempre a una voz y normalmente en número de cuatro; el Villancico concluye con la repetición del estribillo. En cuanto a las Cantadas (Cantatas), tal como la indica su nombre son breves cantatas con arias y recitativos, al igual que la Pastorales, cuya aria lleva el nombre de esta última, pues la palabra pastorela nos trae fácilmente a la mente la idea del nacimiento de Cristo. En los Villancicos y en las Pastorelas la huella folklórica española se hace evidente, poseyendo un verdadero sabor y acento popular.

En lo que atañe a la música litúrgica ésta se ciñe, fundamentalmente, a los modelos españoles conservadores de la tradición preclásica, en especial barroca. La instrumentación que suele emplear en los Villancicos es la de dos partes de violín (I y II) y una de bajo (Violoncello) siguiendo las prácticas del bajo continuo, aunque con acentos ya acusadamente clásicos. En la música litúrgica es más corriente que se limite al empleo del bajo instrumental acompañando a las voces. Tanto en un grupo de obras como en el otro, las partes encomendadas a los instrumentos son bastante sencillas como era costumbre en el período barroco.

La presencia de elementos de dos grandes etapas de la historia de la música en las obras de Esteban Salas, se explica por el hecho de haberle

tocado vivir en un momento en que Europa convertía la herencia barroca, en una nueva visión del mundo y de la vida musical. Se abría paso el naturalismo amparado en el talento de los enciclopedistas, y los cambios profundos que habrían de conmover la sociedad feudal europea se asomaban a mediar el siglo XVIII.

Es justamente por esta época que Salas alcanza su madurez. Le toca, pues, vivir y formarse artísticamente en pleno período de transición del estilo lineal al hemófono. Nace en 1725, cuatro años antes de que Juan Sebastián Bach escriba la Pasión según San Mateo, y muere en 1803, un año después de escribir Beethoven su segunda sinfonía. Esto nos permite comprender el por qué su música tiene de ambos mundos: el barroco y el clásico.

Finalizando el siglo XVIII, justamente, en 1791, se produce en Haití un movimiento revolucionario que traería para Cuba consecuencias provechosas al hacer emigrar a nuestra isla gran número de colonos franceses con sus servidores domésticos, esclavos y libertos. Al legado español y africano venían a sumarse nuevas fuerzas culturales, encarnadas en los franceses y sus servidores; ambos grupos humanos, con sus tradiciones y costumbres que unieron a nuestro acervo. Con los franceses vino la ópera a Santiago de Cuba, también la contradanza y muchos instrumentos musicales desconocidos en Cuba hasta entonces como la viola, el oboe y la flauta. También nos legarían la fructífera costumbre de las veladas musicales caseras donde se hacía música a la usanza europea.

Con estos acontecimientos arribamos al nuevo siglo XIX, y en él hallaremos ya afirmada y asentada definitivamente nuestra idiosincrasia musical. Todo el curso de un siglo que va desde 1750 hasta 1850 aproximadamente, es testigo de una actividad musical hondamente influida por la raíz española, la que podemos considerar como propia, dada la naturaleza de nuestro origen, pero falsearíamos la historia si no considerásemos en todo su valor e importancia el aporte africano y francés, el primero, infinitamente más trascendente para la música cubana que el segundo.

Al morir Esteban Salas en 1803 le sucede un cubano como él, pero nacido en Santiago de Cuba, Francisco José Hierrezuelo (1780-1824). Este músico va a ocupar el puesto de Maestro de Capilla dejado por Salas a su muerte, hasta 1805, en que es sustituto interinamente, tal como le sucedió al maestro fallecido, por Juan París natural de Barcelona, quien va a ocupar la plaza durante cuarenta años. París había nacido en tierra española en 1759, falleciendo en Santiago de Cuba el 10 de junio de 1845.

Tanto Hierrezuelo como París van a seguir las huellas de Esteban Salas, pero más aún el primero que fue su discípulo. La influencia española se prolonga hasta mediados de siglo en que la corriente de la ópera italiana, introducida por los franceses en Santiago de Cuba, se había adueñado del estilo de los compositores cubanos y extranjeros. Salas había tenido un estrecho contacto con los compositores españoles de la segunda mitad del siglo xvii y primera del xviii, a través de partituras muchas de las cuales copió de su puño y letra. Obras de Juan del Vado, Juan Fco. Barrios, Sebastián Durón y otros le sirvieron de maestro y de modelo, pues en ellas iban a aprender en sumo grado el arte de la composición. En cambio, París se acercaba mucho más a los clásicos vieneses, a los cuales ejecutaba en la Catedral en reuniones dadas al efecto.

Mediando el siglo xix van apareciendo en los círculos musicales de la Colonia compositores cubanos, que al igual que Esteban Salas, nunca habían salido de su patria, o bien por el contrario, habían tenido oportunidad de formarse o viajar al extranjero. Muchos son los nombres significativos que ocupan el siglo romántico en Cuba, en lo que a la música se refiere, pero vamos a señalar algunos de los que estimamos verdaderamente importantes:

Antonio Raffelin (1796-1882), Manuel Saumell (1817-1870), Laureano Fuentes, padre (1825-1898), Silvano Boudet (1828-1883), Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890), Gratilio Guerra (1834-1896), José White (1835-1918), Rafael Salcedo (1844-1917), Ignacio Cervantes (1847-1905), Claudio Bridis de Salas (1852-1912), Rodolfo Hernández (1856-1937) y Pedro María Fuentes (1858-?). Estos nombres resumen, prácticamente, la actividad musical en Cuba durante el siglo xix y comienzos del xx, aunque desde luego, no es preciso señalar que en realidad se trata de una prolongación de la música colonial, pues la casi independienciamusical cubana se alcanzó no en 1898, sino en la farsa de 1902.

Para hacer más clara la exposición en torno a los compositores antes mencionados vamos a referirnos a ellos según el género de obras en que más se distinguieron, así como el instrumento en el cual dieron muestras de su talento como ejecutantes. Un poco más adelante los ubicaremos según su lugar de nacimiento, para así poder apreciar las dos localidades de la Isla donde se desarrollaba, fundamentalmente, la actividad musical.

Manuel Saumell, Ignacio Cervantes y Pedro María Fuentes se distinguieron notablemente como compositores de Danzas y Contradanzas —la Danza cubana era una variante de la Contradanza traída por los

franceses— y en este género alcanzaron sus mayores éxitos como compositores. Es Ignacio Cervantes, sin ningún género de dudas, el más importante de los tres. Estudió en Cuba y más tarde en París donde cursó brillantemente sus estudios de música en el Conservatorio de esa ciudad, mereciendo los mayores elogios de muchos grandes artistas como Liszt y Rossini. En estas breves composiciones hizo verdaderas maravillas elevando el género a la categoría de piezas de concierto. Como pianista alcanzó un nivel técnico envidiable, lo que unido a su singular talento artístico y creador, le sitúan entre los músicos más importantes de cuantos han nacido en tierra cubana.

Los otros dos artistas, Manuel Saumell y Pedro M. Fuentes, si bien no alcanzaron su estatura fueron dos excelentes compositores de Danzas y Contradanzas, cuya fama trascendió el territorio de Cuba. Ambos desarrollaron buena parte de sus actividades musicales en el seno de orquestas dirigidas y organizadas por ellos mismos, las que divulgaron buena parte de sus piezas de baile y concierto. Cervantes y Saumell habían nacido en la ciudad de La Habana, donde desarrollaron, básicamente, sus actividades; Pedro M. Fuentes, en cambio, era oriundo de Santiago de Cuba a pesar de lo cual trabajó largo tiempo en la capital. Como colofón a esta nota bueno es recordar que tanto la Contradanza cubana como la Danza, poseían forma binaria según el esquema A-B; los tres eran pianistas y para este instrumento escribieron sus Danzas y Contradanzas, siendo el espíritu que anima estas pequeñas obras francamente romántico.

Laureano Fuentes (padre), Silvano Boudet y José White, fueron además de compositores, excelentes violinistas que se destacaron como concertistas en este instrumento, sobre todo White, quien vivió largos años en el extranjero llegando incluso a ser profesor de violín en el Conservatorio de París. También Boudet y Fuentes fueron concertistas aunque no lograron alcanzar la maestría reconocida de José White. Los dos primeros eran oriundos de Santiago de Cuba, el tercero, de la ciudad de Matanzas.

Entre ellos el más destacado como compositor fue Laureano Fuentes, el que se distinguió en todos los géneros, religiosos y profanos; su música, como la de Esteban Salas y Silvano Boudet, se conserva actualmente en el Archivo Musical de Oriente de la ciudad de Santiago de Cuba.

Nicolás Ruiz Espandero, Rafael Salcedo y Rodolfo Hernández son también, tres de los artistas más sobresalientes de la pasada centuria.

Todos ellos fueron buenos pianistas, especialmente, Espadero, que supo tener un dominio admirable de este instrumento de los compositores románticos. Aunque todos compusieron mucha música de todo tipo, su obra principal, en el caso de Espadero y Hernández, es la de la música para piano. Espadero había nacido en la ciudad de La Habana, Salcedo y Hernández; en cambio, eran hijos de la capital de Oriente, Santiago de Cuba.

Por último, deseamos señalar a tres compositores de los que relacionamos con anterioridad, para referirnos a ellos brevemente. Cratilio Guerra, Antonio Raffelin y Claudio Brindis de Salas son los nombres de estos artistas. El primero de los tres fue un gran compositor dedicado a la música religiosa, escribiendo tan sólo unas pocas Danzas para piano como música profana. Nació en Santiago de Cuba donde fue por algún tiempo Maestro de Capilla de la famosa e histórica Catedral, donde Esteban Salas había establecido la música sólidamente. Era organista y pianista.

Raffelin y Brindis de Salas también fueron compositores, sobre todo el primero, pero a la vez violinistas. Claudio Brindis de Salas alcanzó con este instrumento renombre universal y tocó en los mejores teatros europeos de su tiempo. Raffelin y Brindis de Salas eran nacidos en la ciudad de La Habana.

En líneas generales la música de este período que se prolonga hasta entrado el siglo XIX, tiene un acusado acento operático siendo la instrumentación a base de muchos doblajes. Los bajos, eran generalmente arpegiados y los instrumentos de metal, provenientes en muchos casos de los empleados en las bandas españolas de retretas, eran usados en multitud de partituras. El fígle, por ejemplo, es instrumento obligado en la música de estos autores como lo fue el oboe en el pasado preclásico.

En Cuba durante todo el siglo XIX se crearon muchas instituciones musicales, algunas de las cuales como la Sociedad Filarmónica de Santiago de Cuba y el Liceo, hicieron una admirable labor en favor de la música. También en la ciudad de La Habana se constituyeron sociedades musicales que desarrollaron una estupenda actividad para dar a conocer la música de los grandes maestros europeos y músicos cubanos. Todo ello, unido a los Liceos artísticos de Matanzas y Puerto Príncipe, esta última en la provincia de Camagüey, dieron al país, musicalmente, un auge extraordinario.

Soló nos resta añadir que es evidente, por la cortedad de estas lí-

neas, que no pretendemos otra cosa que dar una visión muy panorámica de la Música Colonial Cubana, en el espacio de tiempo que ocupan menos de dos siglos, pero altamente fructíferos en materia musical; no obstante, la lectura de estos párrafos puede dar una idea, aunque sea velada, de la actividad musical en Cuba entre los años 1750 a 1925, aproximadamente. Sea en un futuro, que creemos próximo, la música de estos artistas el mensaje más genuino y más fraterno.

C R O N I C A

Orquesta Sinfónica de Chile

La actividad del año se inició con la serie de conciertos al aire libre desarrollada durante los días 9, 19, 23, 26 y 31 de enero; el primer concierto se llevó a efecto en Melipilla, y los restantes, en el Parque Forestal de Santiago. La Orquesta fue dirigida por el maestro Agustín Cullell y los programas ejecutados incluyeron obras de Vivaldi, Mozart, Mendelssohn, Grieg, Brahms, Dvorak, Tschaiowsky, Rimsky-Korsakov, Liszt y del chileno Enrique Soro.

El 4 de mayo se inició la Temporada Oficial, en el Teatro Gran Palace, que comprendió 12 conciertos, que fueron dirigidos por los maestros Walter Susskind (4), Georg Ludwig Jochum (2), Agustín Cullell (1) y Enrique Jordá (5).

Fueron solistas de la Temporada Sinfónica los violinistas Pedro D'Andurain, Enrique Iniesta, Jaime de la Jara y Fernando Ansaldi; los pianistas Margarita Lazsloffy, Frida Conn, Mario Miranda y Alfonso Montecino; los violoncellistas Jorge Román y Roberto González; el clarinetista Rodrigo Martínez; el guitarrista Luis López y el tenor Hernán Würth. El Coro de la Universidad de Chile tomó parte en "Psalmus Hungaricus", de Kodaly, y en la reposición de "La Pasión según San Mateo", de Juan Sebastián Bach, obra en que fueron solistas los cantantes Victoria Canale, Margarita Valdés, Georg Jelden, Fernando Lara y Mariano de la Maza. Los conciertos de la Temporada Oficial fueron repetidos tanto en Santiago como en el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso, y transmitidos a todo el país por una cade-

na radial de la Oficina de Informaciones y Radiodifusión de la Presidencia de la República.

En el transcurso de la Temporada Sinfónica fueron ejecutadas en primera audición las siguientes obras: Poema Sinfónico "Los Ideales", de Franz Liszt; "Dirige", de Moravetz; Obertura "Orfeo y Euridice", de Haydn; Concierto para piano y orquesta, de Gustavo Becerra; "Tres Piezas Antiguas Españolas", de Nin-Cullell; "Concierto de Aranjuez", para guitarra y orquesta, de Joaquín Rodrigo; "Sensemayá", de Silvestre Revueltas, y "Psalmus Hungaricus", de Zoltan Kodaly.

Una breve temporada de tres Conciertos de Primavera se realizó en el Teatro Gran Palace, los días 30 de septiembre, 7 y 21 de octubre. La Orquesta Sinfónica fue dirigida por el maestro David Serendero y actuaron como solistas la pianista Elisa Alsina (Concierto de R. Schumann), el oboísta Adalberto Clavero (estreno del Concierto de Vaughan Williams), el violinista Manuel Díaz (Concierto de William Walton) y el violoncellista Eduardo Sienkiewicz (estreno de "Variaciones Rococó", de Tchaikowsky).

En 1962 correspondió celebrar el VIII Festival de Música Chilena. Las obras que el Jurado de Admisión seleccionó para este certamen, fueron distribuidas en dos conciertos de Música Sinfónica y en tres Conciertos de Cámara, que fueron los siguientes:

Primer Concierto de Música Sinfónica, 6 de diciembre: Sinfonía Nº 3, en Mi, de Salvador Candiani; "Rapsodia para días de duelo y esperanza", para guitarra y orquesta, de Darwin Vargas, y "Gamma 1", de Eduardo Maturana.

Segundo Concierto, 9 de diciembre: "Cuatro movimientos Sinfónicos", de Carlos Isamitt; "Invocalización", de Abelardo Quinteros, y "América Insurrecta", de Fernando García.

Realizado el escrutinio final, no hubo premios en música Sinfónica; sólo obtuvieron Menciones Honrosas los compositores señores Fernando García, Darwin Vargas, Eduardo Maturana y Abelardo Quinteros.

Los conciertos de Música de Cámara se realizaron los días 22, 24 y 26 de noviembre, 4 y 5 de diciembre en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Primer Concierto: "Sonata para flauta y piano", de Alfonso Bogeholz; "Dos Salmos", de León Schidlowsky; "Amaryllis", de Federico Heinlein, Suite para piano "Sine Nomine", de Enrique Rivera y Cuarteto N° 5 para cuerdas, de Gustavo Becerra.

Segundo Concierto: Rapsodia para piano, de David Serendero; "Primeras Noticias de mi muerte", de Sergio Ortega; Dúo para violín y cello, de Juan Lemann; "Zwei Lieder", de León Schidlowsky y Tres Coros de Darwin Vargas.

Tercer Concierto: Preludios para guitarra, de Miguel Letelier; Variaciones para piano, de Juan Lemann; Segunda Partita para cello, de Gustavo Becerra; Cuarteto para cuerdas, de Jorge Peña Hen, y "La Ausencia", de Enrique Rivera.

Realizados los escrutinios de los dos Conciertos de Premios, obtuvieron Primeros Premios los compositores Gustavo Becerra, por sus obras Cuarteto de Cuerdas N° 5 (60,39) y Segunda Partita para cello (64,65), y Enrique Rivera por su obra "La Ausencia" (52,11). Obtuvieron Menciones Honrosas los compositores Jorge Peña, León Schidlowsky, Sergio Ortega, Enrique Rivera, Juan Lemann, Alfonso Bogeholz y Miguel Letelier. El Cuarteto de Cuerdas N° 5, de Gustavo Becerra, obtuvo, además, el Premio de Honor por

haber alcanzado la más alta votación de todo el Festival.

La Orquesta Sinfónica reinició sus actuaciones al aire libre, en el mes de diciembre, actuando en el Parque Forestal los días 18 y 21, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, designado Director Titular el 1º de octubre. Los días 27, 28 y 30 se presentó en el escenario del Parque Bustamante el Ballet Oratorio "Carmina Burana", en versión completa, con Ballet, Coro y Solistas.

Continuando la tradición de Conciertos de Mediodía, el IEM y el Instituto Chileno-Británico de Cultura realizaron un nuevo ciclo de 4 Conciertos en el Teatro Antonio Varas, los días 4, 11, 18 y 25 de octubre. Estos Conciertos dieron oportunidad para escuchar en primera audición obras de Hindemith, Maxwell Davies, Berkeley, Milhaud, Pettrassi, Britten y Strawinsky. Tomaron parte en estos conciertos los pianistas Gladys Mujica, Mariana Grisar y René Reyes; el Cuarteto de Cuerdas Santiago; el guitarrista Luis López, el clarinetista Rafael del Giudice y la contralto Ivonne Herbos.

Ballet Nacional Chileno.

Se celebró, en 1962, el vigésimo aniversario de la Fundación de la Escuela de Danza, entidad que dio origen al Ballet Nacional Chileno. Con este motivo, se programó la reposición de la casi totalidad del repertorio y también varios estrenos con ocasión del aniversario. Las funciones en Santiago fueron realizadas con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica de Chile y se llevaron a efecto en el Teatro Victoria, entre los meses de abril y octubre.

El número total de funciones en el año fue de 66, cifra que incluye la Temporada en el Teatro Victoria, funciones en Viña del Mar, al aire libre y en tele-

visión, y una breve Temporada en la provincia de Mendoza, República Argentina.

Los estrenos de la Temporada del xx aniversario fueron "El Saltimbanqui" (Uthoff-Orrego Salas); "La Señorita Julia", "Adán y Eva" y "El Eterno Triángulo", de la coreógrafa sueca, invitada, Brigitte Culberg, y "Cuento de Brujas", de Baldrich-Becerra. Las reposiciones del repertorio comprendieron los ballets "Milagro en la Alameda", "Coppelia", "Calaucán", "Mesa Verde", "Bastián y Bastiana", "Alotria" y "Carmina Burana".

Durante el mes de diciembre se realizó, por primera vez, una serie de representaciones de "Carmina Burana", al aire libre, con una asistencia estimada en más de 20 mil personas.

Conciertos en la Universidad Católica

El Departamento de Música presentó los días lunes, en el Salón de Honor de la Universidad, un ciclo de nueve conciertos.

Estos se iniciaron el 11 de junio, con un programa de Música Española del Siglo de Oro, a cargo del Conjunto de Música Antigua de la Universidad.

Hernán Würth, acompañado al piano por Federico Heinlein, ofreció, el 18 de junio, un recital con canciones de Dallapiccola (Rencesevale), Wolf (ocho canciones con texto de Paul Heyse) y Debussy (cinco poemas de Baudelaire y tres poemas de Mallarmé).

Dirigido por Juan Pablo Izquierdo, el tercer concierto presentó obras de música moderna de cámara, de innegable interés: la primera audición del Quinteto de Vientos, de Domingo Santa Cruz (1960), el Octeto para Instrumentos de Viento de Strawinsky (1923), Cuatro piezas para clarinete y piano de Alban Berg (1913) y Octandre de Edgard Varese (1924). Suscribimos lo que dijo un crítico: "si la in-

terpretación de Strawinsky fue buena, aquella de Varese puede calificarse de sobresaliente, llena de vigor y nitidez. Juan Pablo Izquierdo y el grupo de músicos bajo su dirección, extrajeron de la compleja partitura un caudal sonoro, ante cuya sacudida nadie permaneció indiferente".

El lunes 2 de julio, el Conjunto de Música Antigua, dirigido por Federico Heinlein desde el clavecín, ejecutó un programa de música alemana del Barroco. Samuel Claro, entre otros comentarios, dijo: "Aparte del evidente interés despertado por el concierto que comentamos, hay algunos hechos interesantes que destacar. Entre ellos, en primer lugar, el progreso alcanzado por el Conjunto de Música Antigua en el último año de su labor".

El 9 de julio se llevó a efecto el recital del pianista Malcolm Troup, en el que brindó dos estrenos en Chile: Fantasía Contrapuntística de Ferruccio Busoni, escrita entre los años 1910 y 1912, y de Pierre Boulez, la Sonata Nº III. Junto con estas primeras audiciones presentó, de Alban Berg, la Sonata Nº 1, y de Igor Strawinsky, Tres movimientos de Petrushka.

El concierto siguiente estuvo a cargo de Flora Guerra y del "Cuarteto Santiago". Ejecutaron el Quinteto de Schumann y el Quinteto de César Franck. De este concierto, "El Mercurio", en su edición del 22 de julio, dijo: "A través de toda la obra, los intérpretes supieron amalgamarse en una real unidad artística. Debajo de la superficie sonora, eufónica y de matices tornasolados, se vislumbra el misticismo de un alma ensimismada en climas de ferviente exaltación. La expresión apasionada de este mensaje casi metafísico fue traducida con acentos de finura y nobleza, que revelaron en los cinco instrumentistas una sensibilidad especial

para la índole del profundo compositor belga".

Continuando con la temporada, el 23 de julio se presentó un programa que Carlos Riesco calificó: "como el más atractivo de la presente temporada. La jerarquía de interpretación alcanzada en esta ocasión fue sobresaliente, y de ello puede enorgullecerse el Departamento de Música y especialmente su director, Juan Pablo Izquierdo". Se inició este concierto con el Cuarteto N° 2, Op. 10, de Schönberg y el estreno de "Soliloquios para ocho solistas", de León Schidlowky. Esta obra se repitió al principio de la segunda parte y el concierto terminó con los Tres Poemas de Mallarmé, de M. Ravel, cantados por Clara Oyuela, acompañada por Juan Bravo y Alberto Harms (flautas), Juan Correa y Sebastián Acuña (clarinete), Rudi Lehman (piano) y el "Cuarteto Santiago".

El lunes 6 de agosto se realizó el festival Claude Debussy, en el que Clara Oyuela, acompañada por Rudi Lehman brindaron: Fetes Galantes, Ariettes oubliées, Chansons de Bilitis, y Trois Ballades de François Villon.

Clausuró la temporada el Conjunto de Música Antigua con un programa dedicado a Claudio Monteverdi. Artistas invitados fueron Pina Hardin, contralto y violín, y Frederick Füller, barítono. Don Domingo Santa Cruz dijo de este concierto: "ofrecieron uno de los más atractivos y valiosos conciertos a que se haya asistido en Santiago".

Como resultado del Seminario de Ópera, el Departamento de Música presentó dos óperas: "Historia de un marinero", de Darius Milhaud, con traducción de Federico Heinlein, y "El Retablo de Maese Pedro", de Manuel de Falla. Las cuatro funciones se realizaron a principios de septiembre, en la Sala Camilo Henríquez (se incluyeron ambas óperas en cada función). La dirección escénica de la obra

de Milhaud estuvo a cargo de Eugenio Guzmán, y de la ópera de Falla, de Eugenio Dittborn; la preparación vocal del seminario fue de Clara Oyuela, Hernán Würth y Federico Heinlein; la escenografía e iluminación de Bernardo Trumper, los decorados y diseños de los títeres de Fernando Colina, los títeres de la Compañía "Bululú". El reparto de "Historia de un marinero" fue el siguiente: La mujer: Orita Morales, Silvia Wilkens; El Suegro: Mariano de la Maza; El Amigo: Hilarino Daroch; El Marinero: Eduardo Lira.

Para los papeles de la ópera de Falla: Trujamán: Silvia Soublette, Fanny Fisher; Maese Pedro: Ignacio Bastarrica; Don Quijote: Mariano de la Maza, Hernán Aravena. Cinco alumnos de la Escuela del Teatro de Ensayo actuaron en los roles de Sancho Panza, el estudiante, la mujer, el tabernero y el bobo.

El conjunto instrumental estuvo dirigido por Juan Pablo Izquierdo. La presentación de estas óperas constituyó un acontecimiento de importancia en la vida musical santiaguina y fueron muy elogiosamente comentadas por toda la crítica.

Para finalizar el año 1962, el Departamento de Música ofreció cuatro conciertos, a cargo del Conjunto de Música Antigua, con los siguientes programas: 22 de octubre: música francesa del Medioevo y del Renacimiento; 12 de noviembre: música española de los siglos xv y xvi; el 26 de noviembre: música italiana de los siglos xvii y xviii, y el 10 de diciembre: música alemana de los mismos siglos.

El Coro de la Universidad se presentó en el Teatro Municipal, en el mes de agosto, con ocasión de la fiesta del Papa, en varias presentaciones de televisión y en la Universidad Católica de Valparaíso; el 24 de noviembre, con la Cantata N° 80, de Bach, acompañado por solistas y la Orquesta Interuniversitaria de Valparaíso, dirigida por Juan Pablo Izquierdo.

Conciertos realizados en la Biblioteca Nacional en 1962

- II. BAJO LOS AUSPICIOS DE LA BIBLIOTECA Y COMO PARTE DE SU LABOR DE EXTENSIÓN CULTURAL:
1. *Concierto del pianista Alfonso Montecino.*
20 de junio.
Programa: Beethoven. Seis Bagatelas, Op. 126; 33 Variaciones sobre un vals de Diabelli, Op. 120.
 2. *Concierto del pianista canadiense Malcolm Troup.*
8 de agosto.
Programa: Beethoven. Sonata, Op. 106.
Schidlowsky. Cinco piezas, 1956.
Debussy. Préludes (2ème livre).
 3. FESTIVAL CLAUDE DEBUSSY.
22 de agosto: Acto inaugural y conferencia del Prof. Vicente Salas Viú, "Debussy hoy y en su tiempo".
23 de agosto: Concierto obras de piano, pianista Alfonso Montecino: Suite Bergamasque, Danse, 6 Prelude, Estampes.
27 de agosto: Primer Concierto de obras de Canto y Piano, Fêtes Galantes (1.er Recueil), Lucía Gana; Fêtes Galantes (2me Recueil) y Le promenoir de deux amants, Fernando Lara. Obras de piano: Children's corner, Ondine y Etude pour les arpèges composés, Roberto Bravo. Acompañante al piano, Elvira Savi.
28 de agosto: Concierto de obras de piano: Suite pour le piano, 12 Préludes, Images (2ème. Série) y L'isle joyeuse. Edith Fischer.
29 de agosto: Conferencia del Prof. Domingo Santa Cruz, "El lenguaje musical de Claude Debussy".
 - 30 de agosto: Concierto de obras de canto y piano.
Ariettes oubliées, Teresa Reinoso; Chansons de Bilitis, La mère est plus belle, Recitativo de la carta de Pélleas et Melisande, Margarita Valdés; 5 Poèmes de Baudelaire, Rosario Cristi; 3 Ballades de Villon, Manuel Cuadros. Al piano, Elvira Savi.
 - 3 de septiembre: Concierto de Música de Cámara: Sonata para violín y piano, Francisco Quezada y Flora Guerra; Sonata para cello y piano, Roberto González y Frida Conn; y Cuarteto para cuerdas, Cuarteto Santiago.
- Del 22 de agosto al 3 de septiembre: Exposición Bibliográfica e Iconográfica sobre Claude Debussy. Se exhibieron cuatro cartas autógrafas y la dirigida por Debussy a Humberto Allende.
4. *Audición del Amphiparnasso de Orazio Vecchi*, Cantantes de Cámara Santiago, que dirige Manuel Cuadros. 7 de septiembre.
 5. *Concierto del pianista Armando Moraga.*
27 de septiembre.
Programa: Beethoven, Sonata, Op. 31, Nº 2; Chopin, Estudios, Op. 10, Nº 11, y Op. 25, Nº 8, y Ballada Nº 4, Liszt, Soneto 104, del Petrarca, Estudio (Un Suspiro), Funerailles; Albeniz, Triana y Navarra.
 6. *Concierto de la contralto Inés Pinto y del pianista Oscar Gacitúa.*
9 de octubre.
Programa: Bellini, Tres ariette; Schumann Frauenliebe und leben;

Debussy, *Les cloches*, Romance, *Trois Chansons de Bilitis*; Ida Vizado, *Tres Poemas*.

7. *Concierto del pianista Tapia Caballero*.
26 de octubre.
Programa: Debussy, los 24 Preludios.

8. *Concierto del Quinteto Iniesta*.
30 de octubre.
Programa: Beethoven, Cuarteto, Op. 59, Nº 1; Mendelssohn, Trío, Op. 49, Nº 1, piano y cuerdas, y Glazounov, *Nevolleten*.

9. *Concierto de la pianista Edith Fischer*.
14 de noviembre.
Programa: Obras de Schumann, *Davidsbundlertanze*, Op. 6; *Fansiestucke*, Op. 12, y *Gran Sonata*, Op. 14.

10. *Concierto del Quinteto Iniesta*.
19 de noviembre.
Programa: Fauré, Cuarteto, Op. 15, para piano y cuerdas; Ravel, Cuarteto en fa para cuerdas; y César Franck, Quinteto para piano y cuerdas.

II. BAJO LOS AUSPICIOS DE OTRAS INSTITUCIONES:

1. *Concierto de la pianista peruana Lola Odiaga*.
10 de abril.
Programa: Bach, *Variaciones Goldberg*.
Auspicio del Conservatorio Nacional de Música.

2. *Concierto del violinista Pedro d'Andurain*.
14 de mayo.
Auspicio de Juventudes Musicales.

3. *Concierto de Viola de Manuel Díaz Moreno*.
29 de mayo.
Examen de Licenciatura del Conservatorio Nacional de Música.

4. *Concierto de Cello de Hans Loewe*.
8 de junio.
Auspicio de Juventudes Musicales.

5. *Concierto del baritono de Concepción, Guillermo Asencio*.
13 de junio.
Programa: *Lieder* de Schubert y *Dichterliebe* de Schumann.

6. *Concierto Cuarteto Santiago*.
25 de junio.
Programa: Haydn, Beethoven, Dvorak.
Auspicio de Juventudes Musicales.

7. *Concierto del baritono Hernán Würth*. Al piano Federico Heinlein.
9 de julio.
Auspicio de Juventudes Musicales.

8. *Concierto del baritono Frederick Füller*. Al piano Elvira Savi.
10 de julio.
Auspicio del Instituto Chileno-Británico.

9. *Concierto del baritono Frederick Füller*. Al piano Elvira Savi.
16 de julio.
Auspicio de Juventudes Musicales.

10. *Recital de guitarra de Eulogio Dávalos*.
20 de agosto.
Auspicio de Juventudes Musicales.

11. *Recital Agrupación Folklórica Chilena*. Dirección Raquel Barros.
6 de septiembre.
Auspicio de Juventudes Musicales.

12. *Concierto de Jazz*. Club de Jazz de Santiago.
Auspicio de Juventudes Musicales. Conservatorio Nacional de Música, 29, 30 y 31 de octubre, y 1º, 2 y 3 de noviembre.
13. *Concierto de Arpa*. Clara Passini.
15 de octubre.
Auspicio de Juventudes Musicales
14. *Concurso Debussy*, realizado por el
15. *Presentación de alumnos de piano de la profesora Flora Guerra*.
21 de noviembre.
Programa: Ejecución de los 24 Preludios de Debussy.

Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Con motivo de los 10 años de existencia del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, y siguiendo su tradición de ofrecer al público conciertos de música de cámara seleccionados, este año desarrolló un vasto programa en su sala de Esmeralda 650.

Inició la temporada a fines de marzo el pianista Alfonso Montecino, con la audición completa del "Clave bien temperado" de J. S. Bach, que con tanto éxito había ofrecido en noviembre y diciembre de 1961 en el Instituto.

Continuó la temporada con una serie de conciertos, en los que alternaron destacados intérpretes nacionales con figuras alemanas que, dentro del programa cultural del "Goethe-Institut" de Munich, llegaron a Santiago para actuar en la temporada de música de cámara del Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

El Cuarteto Santiago, estrechamente vinculado al Instituto, dio a conocer, en 5 conciertos, la audición integral de los Cuartetos de Beethoven, demostrando, una vez más, su gran musicalidad y disciplina.

Pedro D'Andurain y Hans Loewe interpretaron, en tres conciertos, las sonatas para violín sólo y suites para violoncello sólo, de J. S. Bach.

Por vez primera se presentó el Trío, que promete colocarse en la primera fila de los conjuntos santiaguinos, integrado

por Norma Kokisch, violín; Arnaldo Fuentes, violoncello, y Rudolf Lehmann, piano, con obras de Mozart Schubert y Mendelssohn.

La soprano Clara Oyuela, acompañada de Federico Heinlein, interpretó "La vida de María", de Hindemith, y la mezzosoprano Inés Pinto, junto con la pianista Pilar Mira, ofrecieron un recital, en el que dieron preferencia a las obras de los compositores chilenos Ida Vivado y Alfonso Leng.

Conmemorando el aniversario Debussy, se oyó un programa a cargo de Clara Passini, arpa; Klara Fries, Juan Correa, clarinete, y el Cuarteto Santiago.

Una velada interesante resultó la primera audición en Chile del recital "La bella Maguelone", Op. 33, de Johannes Brahms, sobre texto de Ludwig Tieck, en la que la actriz Fanny Fischer recitó el texto, mientras que las canciones estaban a cargo de Hernán Würth, acompañado de Rudolf Lehmann.

Otra conmemoración, el centésimo aniversario de la muerte del poeta alemán Ludwig Uhland, permitió escuchar a la mezzosoprano Margarita Valdés y al barítono Frederick Füller, en Lieder de Schubert, Grieg, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms y otros, basados en poemas de Uhland. El acompañamiento estuvo a cargo de Federico Heinlein.

Los músicos alemanes se presentaron en esta temporada, logrando gran resonancia entre el público santiaguino. La joven violinista Edith Peinemann y su acompañante, el pianista Gernot Kahl, recibieron calurosos aplausos por su gran talento y técnica en la interpretación de las obras ejecutadas. El conocido cellista Ludwig Hoelscher, deleitó al público con la maestría con que domina el arco, su sensibilidad, profundidad y amor para interpretar las obras de J. S. Bach. Tanto el joven Gernot Kahl como el pianista Friedrich Wilhelm Schnurr acompañaron a Hoelscher de manera impecable.

Carl Seemann, pianista de rango entre los solistas alemanes, dio dos recitales en la sala de Esmeralda, destacándose su segundo concierto, dedicado a obras de J. S. Bach.

El cuarteto de cuerdas "Koeckert", primer conjunto de cuerdas alemán, fue presentado por el Instituto en dos conciertos, en el Teatro Municipal, uno, y el otro en su propia sala, recibiendo una entusiasta acogida entre los amigos de la música de cámara.

Loable iniciativa del Instituto y de varios particulares fue la organización de un festival de música barroca, para el cual se contrató a músicos alemanes especializados en la ejecución de música antigua. La clavecinista Elza van der Ven, Josef Ulsamer, viola da gamba; Kurt Hausman, oboe, llegaron desde Alemania para formar con Klara Fries, flauta, y Hans Loewe, violoncello, un conjunto que sobrepasó todo lo escuchado hasta la fecha en lo que se refiere a música antigua.

Se integró al conjunto el tenor Georg Jelden, que había dado pruebas de su gran vocación de cantante en la "Pasión según Mateo", y que también fue contratado para el festival. Oportunamente dio, además, un recital de canto, interpretando "La bella molinera", de Schubert, acompañado por Rudolf Lehmann.

Actividad Musical 1962

Conciertos con músicos nacionales:

22 y 26 de marzo; 2 y 5 de abril:

ALFONSO MONTECINO: J. S. Bach, "El clave bien temperado".

9, 12 y 16 de abril:

PEDRO D'ANDURAIN y HANS LOEWE: Sonatas para violín sólo y Suites para violoncello sólo, de J. S. Bach.

8, 15, 22 y 29 de mayo; 5 de junio:

CUARTETO SANTIAGO: Audición integral de los Cuartetos de L. v. Beethoven.

13 de junio:

ALFONSO BOEGEHOLZ: Piano: Bach, Bartok, Debussy, Schumann.

20 de junio:

INÉS PINTO (mezzosoprano) y PILAR MIRA (piano): Leng, Vivado, Schumann.

14 de agosto:

Trío: NORMAN KOKISCH, ARNALDO FUENTES y RUDOLF LEHMANN: Mozart, Schubert, Mendelssohn.

25 de julio:

CLARA OYUELA: Federico Heinlein, "La vida de María", de Hindemith.

22 de agosto:

Concierto aniversario Debussy: Clara Pardini, Klara Fries, Cuarteto Santiago, Juan Corres.

10 de octubre:

1ª Audición: J. Brahms, "La bella Maguelone", Op. 33. Hernán Würth, Rudolf Lehmann, Fanny Fischer.

14 de noviembre:

Uhland en la canción: Margarita Valdés, Frederick Füller, Federico Heinlein.

Conciertos con músicos extranjeros:

Conciertos con músicos extranjeros:

24 y 25 de abril:

EDITH PEINEMANN, violín, y GERNOT KAHL, piano: Schubert, Beethoven, Chausson, Bloch, Bartok y otros.

25, 26 y 29 de junio:

LUDWIG HOELSCHER, violoncello, y FRIEDRICH-WILHELM SCHNURR, piano: Bach, Reger, Valentini, Beethoven y otros.

11 y 15 de julio:

CARL SEEMANN, piano: Scarlatti, Haendel, Mozart, Haydn, Bartok, Brahms, Bach.

18 de julio:

ROBERTO EYZAGUIRRE (Perú-Nueva York), piano. Haydn, Schubert, Debussy, Botto, Skrjabin.

30 y 31 de agosto; 2 de septiembre:

KOECKERT-QUARTETT en el Teatro Municipal; en el Instituto.

3 al 24 de septiembre:

FESTIVAL DE MÚSICA BARROCA, con intérpretes alemanes: ELZA VAN DER VEN,

JOSEF ULSAMER/KURT HAUSMANN, KLARA FRIES y GEORG JELDEN y la participación de HANS LOEWE.

21 de septiembre:

GEORG JELDEN, tenor, y RUDOLF LEHMANN, piano: "La bella molinera".

PUNTA ARENAS

Resumen de la actividad musical durante 1962.

Un resumen de los conciertos del año, anota en primer término la actuación del Coro de la Universidad de Chile, que en gira por las provincias del sur, en el verano pasado, llegó a Punta Arenas el 2 de marzo.

Con el auspicio de la I. Municipalidad y la Sociedad Pro Arte, un grupo de cincuenta integrantes del mencionado coro, bajo la dirección del maestro Hugo Villarroel, pudo llevar a efecto dos presentaciones de grato recuerdo entre los amantes de la música y también del público que tuvo oportunidad de conocer de cerca al conjunto de tan brillante trayectoria dentro y fuera de Chile. Se efectuó uno de los conciertos en el T. Municipal y otro popular en el gimnasio de la confederación deportiva.

En el mes de mayo, el tenor HANS STEIN, invitado por la Sociedad Pro Arte, ofreció dos recitales en el T. Municipal, acompañado por el pianista Jorge Lechner. Tuvieron la acogida que merece el artista, dadas sus condiciones vocales y dotes de intérprete, en programas a base de Haendel, Schubert, Gluck, etc., y especialmente el "Diechterliebe", de Schumann.

Fuera de estos conciertos, se presentó en Cerro Sombrero, campamento de la

ENAP, que frecuentemente presta su auspicio conjuntamente con la Asociación de Empleados de dicha empresa.

En su gira por Argentina del Sur, llegado a Santiago el concertista peruano Roberto Eyzaguirre, fue recomendado a la Sociedad Pro Arte de P. Arenas, que lo invitó a dar dos recitales a comienzos de julio. Precedido de buenas críticas, sus programas se basaron en obras de Mozart, Ravel, Chopin, Debussy, etc.

MARIO MIRANDA.—Destacamos a este virtuoso chileno porque visitó la ciudad por tercera vez; ligado ya con especial cariño a ella, despierta siempre más elogios como intérprete múltiple, entre sus numerosos admiradores. Destacamos obras de Liszt, Chopin, Ravel, pero sobre todo en sonatas de Beethocen es particularmente aplaudido.

En el mes de octubre, fue presentado el joven guitarrista Eulogio Dávalos, a quien se augura un gran futuro dadas sus condiciones de fino intérprete y musicalidad. Considerando las dificultades que requieren ser salvadas en el instrumento, los conciertos merecieron especial aplauso. También se hizo posible su presentación en el teatro de Cerro Sombrero.

Esto parece ser el término de los conciertos por este año, ya que circunstancias y dificultades insalvables, lamentablemente, impidieron a la Sociedad Pro Arte materializar la llegada del Cuarteto Santiago que estaba programado, así como un concierto de despedida de Edith Fis-

cher, antes de radicarse nuevamente en Suiza.

Visita de don Alfonso Letelier Ll.

Un acontecimiento de muy promisoras perspectivas constituyó, en el mes de septiembre, la presencia en P. Arenas del entonces Decano de la Facultad de C. y Artes Musicales, don Alfonso Letelier, acompañado del doctor Manuel Madrid A., asesor de la Rectoría de la U. de Chile. Alfonso Letelier, invitado por la I. Municipalidad, dio en su sala biblioteca una interesante conferencia bajo el tema: "Panorama de la música contemporánea".

Ambos visitantes sostuvieron entrevistas con personeros representativos de instituciones culturales, como la Soc. Pro Arte, del Centro para el Progreso, educacionales, municipales y del Colegio Universitario Regional. En sucesivas reuniones, se consideró la creación de una Academia Musical, que contaría con el patrocinio de la Universidad de Chile y sería el punto de partida para la creación en Magallanes de un Colegio Universitario. Ya se están aunando esfuerzos y la cooperación sobre todo financiera necesaria para que en marzo próximo comience a funcionar una Escuela Musical, que se hace indispensable desde hace mucho tiempo; en parte, para afianzar la labor de difusión que realizan algunas entidades, sin reparar en obstáculos y sólo con miras a ampliar los horizontes culturales.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Venecia y la Música Joven

por Irma Godoy Tapia

Los vientos polémicos que infaliblemente agitan las aguas de un festival de música contemporánea no podían, ciertamente, faltar en una reseña como la veneciana que en su xxvª edición consultaba 34 novedades. En efecto, el fuerte oleaje que rompió la plácida calma a través de la cual se estaban deslizando las manifestaciones del Festival Internacional de Música Contemporánea, como consecuencia de su inauguración, destinada a celebrar el centenario del nacimiento de Debussy (como se sabe, las manifestaciones del Festival de Venecia 1962 se iniciaron con la representación de *Pelléas et Mélisande*), comenzó a insinuarse tan pronto como el barco de la música contemporánea dejaba en la playa —una vez efectuada la segunda representación de *Pelléas*—, su debussiana carga (anodina en la versión de Pierre Dervaux, ya que no fue precisamente de aquéllas que querríamos conservar entre nuestros recuerdos de grandes ejecuciones) y proseguía su viaje llevando en sus estivas un explosivo material consistente en no menos de 24 estrenos mundiales absolutos, constituidos por obras sinfónicas, sinfónico-corales y de cámara, las cuales, sumadas a otras 10 partituras que se presentaban en primera ejecución en Italia, formaban el total de las 34 novedades que figuraban entre las 65 composiciones que habían de ser escuchadas en el curso de los 16 conciertos del festival. Fueron, por lo tanto, las novedades aportadas por jóvenes exponentes de la última vanguardia como, también, por ilustres maestros en la plenitud de su madurez creadora —pero dinámicos autores *à la page*, cuyas edades fluctúan entre los sesenta y los ochenta años (Petra

Strawinsky, por ejemplo) —, las que provocaron las tempestades que cambiaron la bonanza algo monótona del comienzo del viaje, haciendo que la nave de los estrenos musicales entrara en una fase más movida de su trayecto y que en algunos puntos de su ruta se agitara con su diabólica carga de vanguardia como un "*bateau ivre*" sobre el cual se desencadenaban los relámpagos y los truenos de cierta crítica conformista y nostálgica que, posiblemente, en sueños ve realizados sus deseos de eliminar de los festivales y de las temporadas de conciertos las obras de los activistas *up to date* de la música, es decir, de aquellos elementos que le dan vida e interés a manifestaciones como ésta, ya que son ellos los que con su producción marcan la hora en el reloj de la música actual, música que por su "vacuidad" y "locura" (según tal crítica), no debería encontrar buena acogida en ninguna reseña musical seria. Tales juicios se refieren, en general, a toda la nueva música —cuando ésta no proviene de la vena de los autores ya reconocidos y consagrados— sin discriminación de aquellas expresiones que, aunque encuadradas dentro de la última vanguardia, son de indudable sustancia y valor musical. Podemos, por lo tanto, imaginar cuál podría llegar a ser el destino de la producción de las jóvenes fuerzas de la música si toda la crítica y todas las instituciones musicales asumieran esa actitud alérgica ante las obras de nuevo cuño de los compositores noveles. La realidad, por suerte, es diversa. Lo anterior no significa, lógicamente, que estas nuevas voces traduzcan todas un empuje realmente musical y artístico de forma y contenido. Porque sabido es que en

tre ellas se erigen también las expresiones de la antimúsica, haciendo alarde gratuitamente de los más anticonformistas léxicos, expresiones que, aunque no pueden ser ignoradas, puesto que constituyen un documento de la historia de la música del momento actual, no pasan más allá de representar un movimiento cuyos militantes a fuerza de querer liberarse totalmente del pasado musical con gestos y lenguajes de un inconformismo *a outrance*, han terminado por caer en el conformismo del inconformismo. Pero no son éstas las voces que ahora nos interesan, sino aquéllas que corresponden a una buena parte de las novedades presentadas en Venecia y que merecen atención e interés no sólo porque representan una realidad musical en acto, sino también porque la mayoría de ellas —lejana del “vacío” y de la “inutilidad”—, revela un meditado empeño de composición y emana un conmovedor calor de sinceridad, que encierra no pocas esperanzas y ansias y, a veces, valientes mensajes que sus autores exponen en tonos dramáticos o de sutil humorismo —según sus intenciones— como en los casos de Roland Kayn y Mauricio Kagel (menciono solamente estos dos nombres, ya que de sus trabajos me ocuparé en estas notas), huéspedes ambos del Festival de Venecia por la segunda vez consecutiva. Humanizadas estas partituras por la febril ansiedad —muy frecuente en la música de hoy— que recorre su pulso rítmico, el juego del equilibrio, la densidad o el diluirse de la linfa de la expresión, la evasividad de sus discursos sonoros o las nerviosas figuraciones de sus grafías, estos mensajes en música —difícilmente penetrables si uno no se acerca a ellos con alerta interés— constituyen un significativo documento de la inquietud que agita la poética de la actual creación musical. Esta realidad que es evidente en una buena parte de la producción de los mayores exponentes de la última vanguar-

dia, se hace sentir también en algunos trabajos de nuevos autores que operan bajo el signo de las más recientes modalidades de expresión, entre los cuales figuran jóvenes compositores italianos, alemanes, franceses, polacos, checoslovacos, norteamericanos, búlgaros y japoneses, cuyos nombres han comenzado —también gracias al festival veneciano— a derribar la muralla de las reticencias del público y a atraer la atención de la crítica vigilante. Estas nuevas fuerzas de la música, además de los autores jóvenes ya consagrados, de los ya famosos maestros y de los clásicos de la música contemporánea tales como Schoenberg, Webern, etc., han marcado —conservando las debidas distancias, se entiende— los momentos más altos en casi todos los 16 conciertos del festival.

Ahora bien, si queremos hablar de las músicas que provocaron las más airadas reacciones, tendremos que referirnos en primer lugar a las obras de dos autores extranjeros: Roland Kayn, alemán, y Mauricio Kagel, alemán-argentino.

Roland Kayn (28 años; ha estudiado composición con Boris Blacher en la “Staatliche Hochschule für Musik” de Berlín y ha obtenido importantes premios: Premio de Composición de la ciudad de Hamburgo, 1957; Premio Japonés de Música del Festival de Tokio, 1958; Premio Roma “Villa Massimo”, 1960. Autor de obras de música sinfónica, de cámara y electrónica, presentadas en primeras ejecuciones en Europa, USA, Canadá y Japón), es uno de los más originales compositores de la nueva generación. Presente este año en el festival con *Phasen-Obelisk dla Oswiecim* (1ª ejecución mundial absoluta), desencadenó las iras de aquellos críticos que aún ahora continúan —como diría Roland-Manuel— escuchando la música de hoy con los oídos de sus antepasados.

Escrita para 4 grupos de percusiones (íntegrados por 90 diversos elementos en-

tre los que se cuentan todos los instrumentos tradicionales occidentales de este tipo, toda la variedad de las percusiones orientales y otra infinidad de utensilios empleados con el objeto de obtener la mayor diversidad de alturas del sonido y múltiples efectos tímbricos y colorísticos), esta música —en cuya ejecución los 90 instrumentos de este imponente orgánico se mantienen activísimos durante todo el desarrollo de la obra, a fin de crear la atmósfera de pesadilla de los campos de exterminio— rompe el silencio de la sala con una torrencial sucesión de deslumbrantes sonidos, en *glissando*, que conduce al *tutti* del acorde inicial, de efecto escalofriante. Y a través del dantesco infierno de esta espesa selva sonora, se elevan los resplandores de esperanza de una voz de llanto, que tienta en vano a iluminar —sobrepasándolo— el denso muro de las percusiones desencadenadas (que simbolizan, obviamente, los horrores de los campos de concentración), gritando desesperadamente sólo medias palabras, sílabas, sonidos sin sentido, en tantas lenguas como diversas eran las nacionalidades de los hebreos sacrificados en los centros de exterminio. Pero los fugaces haces de luz que proyecta sobre la masa instrumental la esperanzada invocación de piedad son pronto extinguidos y la voz, dominada por la implacable agresividad de las múltiples percusiones. Ya lo había dicho el autor: “*Obelisco para Auschwitz... el texto?... comienza allí donde termina la lengua...*” De gran eficacia dramática y de agudos zarpazos sobre las emociones del auditor es esta alucinante música que Roland Kayn dedica a los muertos que el Obelisco de Auschwitz conmemora, homenaje que es también una protesta plena de coraje y que en el concierto que comento resultó estupendamente traducida en música por la expresiva voz de la contralto francesa Marie Thérèse Cahn y por la siempre alerta batuta de Daniele

Paris, quien con paciente devoción se sumerge en las partituras de las novísimas músicas para poder bucear en ellas sus más recónditos pasajes e intenciones, hasta que descubre todos los secretos trazos de sus complejas fisonomías interiores.

En las antípodas de las intenciones de Kayn se encuentran aquellas que determinaron *Sonant*, para guitarra, arpa, contrabajo y percusiones de piel, la ingeniosa sátira del compositor alemán-argentino Mauricio Kagel (31 años; nacido en Argentina, estudió en Buenos Aires; ahora vive y trabaja en Alemania —Colonia—, desde 1957; dirige desde 1959 los conciertos de música contemporánea del *Kölner Ensemble für neue Musik*; entre sus principales obras se cuentan composiciones para orquesta, para acciones teatrales, para órgano, de cámara y de música electrónica).

A juicio de quien escribe estas líneas *Sonant* es una juguetona y fina sátira en la que el autor ironiza ciertos despliegues de fuerzas virtuosísticas y ciertas extravagantes formas de ejecución tendientes a *épater le bourgeois* y a distraer al auditor para que no se dé cuenta que en tales espectáculos de pirotecnia sonora la música brilla por su ausencia.

Capacidades para componer no comunes, combinadas con un docto *métier*; versatilidad de invención y refinadas sutilezas de sonido llaman inmediatamente la atención en este trabajo, como —también— los movidos recursos de ejecución que ponen en práctica los componentes del ya célebre *Kölner Ensemble für neue Musik*. Notable era la disciplina, la concentración y la seriedad con que los ejecutantes se descargaban contra los instrumentos, a los cuales arrancaban gemidos, aullidos, rugidos, pizzicando las cuerdas sin piedad, mientras el arpista alternaba este enérgico tratamiento con golpes propinados con el dorso de la mano directamente sobre las cuerdas de su romántico instru-

mento, el cual, tal vez hasta ese momento, no había tenido jamás que soportar una tal agresión para emitir el sonido. Por su parte, los dos grupos de percusiones a *pelle* (en uno de los cuales operaba el autor), alertas y activísimos también ellos, lanzaban sonoridades que atravesaban el espacio con voces secas, potentes o aterciopeladas, agregándose —así— a los silbantes tajos abiertos por el arpa, a los agudos de la guitarra, cuyas cuerdas, recorridas —según el caso— desde arriba hacia abajo entre los dedos índice y pulgar, lanzaban relampagueantes gemidos o aullidos. Sabiamente dosificado y conducido con mano segura dentro de un perfecto equilibrio matemático-musical, este ingenioso discurso entraba, de repente, en su fase final, cuando los instrumentalistas iniciaban un fraseo hablado *ad*

libitum, de intenciones abiertamente bromistas. Y después de nuevos despliegues de fantasía, este sutil *divertissement*, desarrollado con un lenguaje por demás avanzado, llegaba a su fin con las palabras: "esta invitación al juego ha terminado", dejando —así— *bouche bée* (perdónese me la poco elegante expresión) a todos aquellos auditores que no habían captado el sentido del humor del autor o a aquéllos que no habían seguido atentamente el desarrollo de la docta y sorprendente invención de Kagel. Excelente bajo todo punto de vista se demostró la actuación de los expertos instrumentalistas del *Kölner Ensemble für neue Musik*, que el compositor-director-intérprete dirigió desde su puesto de ejecutante.

Venecia, 1962.

El "Centro Latino Americano de Música" de la Universidad de Indiana

La Universidad de Indiana ha creado, bajo los auspicios combinados de la Fundación Rockefeller y de la Escuela de Música de la mencionada Universidad, el *Centro Latino Americano de Música*, cuyo objetivo primordial es la investigación y ejecución de la música latinoamericana tanto en el campo de la composición como del folklore. Este Centro, que fomentará el intercambio de música y de ejecuciones vivas, está dirigido por el compositor chileno y profesor de composición de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, Juan Orrego Salas.

El Centro ofrece un programa completo de cursos, conferencias y seminarios de nivel universitario y aquellos estudiantes que logren destacarse en estos cursos podrán optar a graduaciones avanzadas en musicología, teoría y otros ramos. Además, los alumnos podrán realizar estudios de investigación sobre etnomusicología la-

tinoamericana, composición o educación musical y también podrán prepararse para asumir cargos directivos de programas similares de estudio en otras instituciones.

El Centro impulsa a los investigadores a presentar trabajos sobre tópicos relacionados con la música de Latinoamérica, los que serán publicados una vez que hayan sido aceptados por el Comité de Selección correspondiente. Los colegios e instituciones que se interesan por obtener material impreso o que deseen conferencias especializadas sobre música latinoamericana pueden solicitarla al Centro. Es así como se establecerá una fuerte corriente de intercambio y de conocimiento real entre nuestros países y los Estados Unidos.

Becas y donaciones para investigadores.

Los graduados, profesores e investigadores podrán obtener becas y donaciones

para realizar investigaciones y también se proporcionará fondos para que grupos de investigadores viajen a Latinoamérica para estudiar en el terreno aquellos temas que así lo requieran.

Ejecución de obras.

El Centro impulsará la ejecución de nuevas partituras escritas por compositores de nuestros países por solistas y conjuntos de los Estados Unidos y también la ejecución de obras norteamericanas en toda Sudamérica. Para realizar este plan se organizará concursos especiales de composición y otras obras serán comisionadas directamente.

Para dar a conocer las obras de los compositores latinoamericanos, el Centro editará un catálogo de obras que será distribuido a ejecutantes, bibliotecas y organizaciones de concierto. Contendrá la descripción de cada obra e información sobre el compositor. Los materiales anunciados en el catálogo podrán ser consultados por los interesados durante períodos limitados, pero el Centro proveerá toda la información necesaria y la ayuda para obtener las obras disponibles a través de los editores o instituciones norteamericanas, latinoamericanas o de otros países. Además, el Centro proveerá, mediante un pago nominal, la reproducción de ciertas partituras y grabaciones en cinta magnética.

Intercambio.

Para completar el programa de intercambio de partituras, discos y otros materiales, el Centro también se interesa por establecer un continuo intercambio de ejecutantes, investigadores y compositores entre el norte y sur del continente. El Centro funcionará como asesor a ejecutantes de los Estados Unidos que desean

establecer contactos con las instituciones oficiales o empresas de conciertos de América Latina y en esta misma capacidad trabajará para los artistas de este continente que desean actuar en Norteamérica.

Biblioteca.

A través de sus colecciones de partituras editadas, libros, discos, cintas magnéticas, documentos etnomusicales, manuscritos, microfilms y todo tipo de material de investigación, el Centro pretende crear para los investigadores y ejecutantes la más completa biblioteca de música latinoamericana existente.

Todo este material podrá ser usado por particulares o instituciones a través de un programa de intercambio, ya sea a través del sistema de préstamos o bien de la reproducción, por un precio nominal, de la música que no puede obtenerse a través de firmas editoras.

Diccionario biográfico de compositores latinoamericanos.

Como primer paso hacia la confección de un libro de carácter histórico y analítico acerca de la música en Latinoamérica, el Centro está empeñado en la publicación de un Diccionario Biográfico de Compositores Latinoamericanos.

El director del Centro Latinoamericano de Música, Sr. Juan Orrego Salas, ha enviado a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales un cuestionario que se encuentra a la disposición de los compositores chilenos en la Oficina de Redacción de la *Revista Musical Chilena*, Compañía 1264, piso 2º. Rogamos encarecidamente a los señores compositores pasar por nuestra oficina o bien pedirnos el formulario correspondiente que les será enviado de inmediato.

Nos pide el Sr. Orrego Salas, además,

que los compositores chilenos envíen ediciones impresas o fotocopias de manuscritos de sus obras, o en su defecto, la inclusión de una lista de éstas, con mención de las firmas editoriales donde pueden obtenerse (especificando sus direcciones pos-

tales). Las obras que el compositor pueda aportar serán depositadas en la Biblioteca que el Centro Latino Americano de Música está formando y, por lo tanto, contribuirá con ello a la promoción de las mismas (ejecución y estudio).

FE DE ERRATAS

Revista Musical Chilena, Nº 80, 1962: por Irma Godoy Tapia. P. 45 al 52.
 "Los tres estilos de Goffredo Petrassi",

<i>Pág.</i>	<i>Línea</i>	<i>Dice</i>	<i>Debe decir</i>
45	15	Búsqueda	Búsquedas
45	19	Distinguen	Distingue
45	23	Para flautas	Para flauta
45	30	Sus problemáticas	Su problemática
45	30	Ni el ser humano	Ni al ser humano
45	31	Artísticas lo colocan	Artísticas colocan
46	4	Mencionadas, junto	Mencionadas junto
47	28	No desprovistas	No desprovisto
47	36	Contrabajo y percusión	Contrabajos y percusión
48	3	De extrañas	De rarefactas
49	½	La singular atmósfera creada por las	Las rarefactas atmósferas de las
49	4	Que deriva de diatónicas presente	Que derivan de diatónicas presentes
49	9	Si no también	Sino también
49	21	Comenzado a crear	Comenzado a operar
50	9	Percibida a través	Percibidas a través
51	1	Fuerza centrífuga	Fuerza centripeta
51	17	Quien en su multiforme obra de pensamiento	Quien con su multiforme obra de pensador
51	28	Está describiendo, en	Está describiendo en
51	29	Ha tocado	Está tocando
51	39	Y la etapa propicios	Y la estación propicios
51	39	La etapa de Petrassi	La estación de Petrassi
52	1	De cámara son sus mejores	De cámara, sus mejores frutos
52	6	De su obra, la que	De su obra que
52	8	Contemporánea, la presencia	Contemporánea la presencia