SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
CONACULTA
INBA
INBA Digital
Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:
Heterofonía 120-121, México, enero-diciembre de 1999

Como citar un artículo:
Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 120-121, México, enero-diciembre de 1999, pp. #-#

heterofonía

revista de investigación musical

enero-diciembre de 1999 120-121

Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México
Grayson Wagstaff

El libro para órgano de Joseph de Torres
Rubén Valenzuela

Fuentes musicales de la Nueva España en la Biblioteca Newberry de Chicago
Enrique Alberto Arias

El archivo musical de la catedral de Oaxaca: nuevos hallazgos
Aurelio Tello

Música del archivo de la basílica Santa María de Guadalupe de México dedicada a la Virgen de Guadalupe
Lidia Guerberof Hahn

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical

CENIDIM
DIFUSIÓN

heterofonía

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL
TERCERA ÉPOCA/VOLUMEN XXXIII, NÚMERO 120-121, ENERO-DICIEMBRE DE 1999

Esperanza Pulido
Fundadora

José Antonio Robles Cahero
Director

José Antonio Robles Cahero
Coordinador de este volumen

Joel Almazán Orihuela
Yael Bitrán
Eduardo Contreras Soto
Ricardo Miranda
Aurelio Tello
Consejo de redacción

Robert Stevenson (Universidad de California, Los Ángeles)
Malena Kuss (Universidad del Norte de Texas)
Craig Russell (Universidad Politécnica Estatal de California)
José Antonio Alcaraz (CENIDIM)†
Consuelo Carredano (CENIDIM)
Luis Jaime Cortez (CENIDIM)
Leonora Saavedra (CENIDIM)
Rosa Virginia Sánchez (CENIDIM)
Consejo de asesores

Marina Garone
Diseño

Tedi López Mills
Corrección

Gráfica, Creatividad y Diseño, SA de CV
Tipografía y formación

Precio en México

Ejemplar	$ 35.00
Ejemplar doble	$ 50.00
Suscripción anual	$ 70.00
	(incluye gastos de envío)

Foreign prices

Issue	US$ 17.50
Double Issue	US$ 35.00
Annual Subscription	US$ 35.00
	(postage included)

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez. Los textos firmados son responsabilidad de sus autores. Esta revista es arbitrada.
ISSN 0018-1137. Certificado de Licitud de Título núm. 1271. Certificado de Licitud de Contenido núm. 7200.

Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación, 7° piso, Tlalpan y Río Churubusco s/n, col. Country Club, 04220, México, D.F.
Teléfonos: 5420 4415, fax 5420 4454
Correo electrónico: cenidim@correo.cnart.mx

Heterofonía 120-121 fue impreso en el mes de julio de 2002

CENIDIM
DIFUSION

heterofonía
Sumario
120-121
enero-diciembre de 1999

Presentación 3
José Antonio Robles Cahero

Artículos

Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México 17
Grayson Wagstaff
El libro para órgano de Joseph de Torres 40
Rubén Valenzuela
Fuentes musicales de la Nueva España en la Biblioteca Newberry de Chicago 55
Enrique Alberto Arias
El archivo musical de la catedral de Oaxaca: nuevos hallazgos 66
Aurelio Tello
Música del archivo de la basílica Santa María de Guadalupe de México dedicada a la Virgen de Guadalupe 80
Lidia Guerberof Hahn

Treinta años

Esperanza puesta en *Heterofonía* 93
Argeliers León
Homenaje a Esperanza Pulido Silva, fundadora de la revista *Heterofonía* 96
Robert Stevenson
Heterofonía: Esperanza 99
José Antonio Alcaraz
Índice de los treinta años de *Heterofonía* 101
Alejandro González Castillo

CENIDIM
DIFUSION

Música

Non Fecit, a 4 voces y orquesta 105
José Castel

Documentos

Declaración de la *Missa* 123
Francisco López Capillas

Notas y reseñas

Estrechando vínculos con Sudamérica 131
Aurelio Tello
La cátedra Jesús C. Romero 1998:
López Calo en México 139
José Antonio Robles Cahero
In memoriam: Robert J. Snow 143
Grayson Wagstaff
A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service, de
Robert Snow 147
Ismael Fernández de la Cuesta
Aplauda sus glorias con dulces estruendos 152
Ricardo Miranda
La musicología latinoamericana de luto 155
Aurelio Tello
El mito recuperado: música para la Virgen
de Guadalupe 157
Ricardo Miranda
Ponce de fiesta: vivo y vigente 160
Eduardo Contreras Soto
Miranda y Ponce 163
Luis Herrera de la Fuente
De Manuel M. Ponce a Javier Montiel... 166
Aurelio Tello
Teresa Frenk 171
José Antonio Alcaraz

Presentación

José Antonio Robles Cahero

CENDIM DIFUSION

Con este número la revista *Heterofonía* celebra tres décadas de una vida editorial que nació en 1968. La respuesta de nuestros lectores, suscriptores y colaboradores no se hizo esperar, pues hemos recibido palabras de aliento que nos animan a continuar por la cuarta década hemerográfica de nuestra revista de investigación musical. El número doble 120-121 está dedicado a dos temas relevantes para los editores de *Heterofonía*: la celebración del trigésimo aniversario de la revista y la música de la Nueva España.

I. La música de la Nueva España: nuevas fuentes e interpretaciones

El tema de la música virreinal de América Latina ha sido frecuente en las páginas de *Heterofonía* desde los años 1969 y 1970, a partir de los artículos pioneros de Samuel Claro, Robert Stevenson y Francisco Curt Lange. A lo largo de tres décadas se han publicado numerosos artículos, documentos, partituras, notas y reseñas sobre la música latinoamericana de los siglos XVI al XVIII, escritos o editados por investigadores mexicanos como G. Aguirre Beltrán, R. G. de Amezcua, G. Saldívar, K. Bellinghausen, J. J. Escorza, A. Tello, R. Miranda, J. A. Robles, etc., y de otros países, como H. Cobos, Sh. Girard, A. E. Lemmon, J. T. Fersperman, D. W. Hinshaw, A. E. Cetrangolo, J. Koegel y C. Russell, entre otros. Si revisamos el índice de los primeros quince años de *Heterofonía* (1968-83), tres investigadores extranjeros destacan por su asiduidad al escribir acerca de dicho tema: Robert Stevenson (49 artículos), Alfred E. Lemmon (17 artículos) y Francisco Curt Lange (16 artículos).[1]

Para continuar con esta tradición, en el presente número ofrecemos cinco artículos originales de tema novohispano, escritos por tres musicólogos norteamericanos y dos latinoamericanos (residentes en México). Estos artículos son ejemplo del vigor que tiene este campo de la musicología mexicanista dentro y fuera del país, el cual no cesa de revelar y descubrir nuevos archivos y fuentes, obras y compositores, así como de actualizar la interpretación de ciertos temas que ya se habían abordado antes. Sin duda, a fines del siglo XX la de la Nueva España sigue siendo una de las especialidades más productivas de la investigación musical sobre México.

[1] Clara Meierovich y José Antonio Robles Cahero, "Guía de la revista musical *Heterofonía*, 1968-1983", *Heterofonía*, vol. XVII (3), núm. 86, México: INBA, Conservatorio Nacional de Música, julio-septiembre de 1984, pp. 11-48; véanse pp. 46 y 48.

1. La tradición litúrgica novohispana en las exequias para Carlos V

El musicólogo Grayson Wagstaff, profesor de la Universidad de Alabama, ecribió en 1995 una tesis doctoral en la Universidad de Texas en Austin bajo la dirección de Robert Snow, sobre la música polifónica para difuntos (la misa y el oficio) compuesta por autores españoles e hispanoamericanos anteriores a 1630. En este artículo estudia los salmos del tercer libro de coro de la Catedral de México que formaron parte del servicio de maitines de difuntos, cantado en ocasión de la muerte del emperador Carlos V en 1558. El método de Wagstaff es doble, ya que analiza los manuscritos musicales del libro de coro e intenta ordenarlos litúrgicamente a partir de una fuente histórica: la crónica sobre las reales exequias de la ciudad de México (1559) publicada por el humanista novohispano Francisco Cervantes de Salazar (*ca.* 1518-1575). Mediante ambas fuentes el autor propone una sugerente hipótesis sobre el ecléctico repertorio musical usado en aquel servicio de difuntos, que incluía obras de compositores españoles como Cristóbal de Morales y Juan Vázquez, pero también del maestro de capilla de la catedral mexicana, Lázaro del Álamo.

En suma, Wagstaff muestra la importancia de estudiar las tradiciones litúrgicas locales; es decir, las primeras adaptaciones novohispanas de la antigua tradición litúrgica hispánica, ya que no es posible aceptar *a priori* la idea de que en la Nueva España se siguieron dogmáticamente las prácticas litúrgicas y musicales españolas. La propuesta de este artículo nos lleva a pensar sobre el proceso creativo de apropiación cultural de la liturgia hispánica en el Nuevo Mundo, iniciado en la ciudad de México desde el siglo XVI.

2. Nuevas pistas sobre la autoría del libro de órgano de José de Torres

El artículo del joven investigador Rubén Valenzuela, autor de una tesis de maestría en la Universidad de California en San Diego, aborda un caso polémico de la música novohispana: la autoría del libro de órgano de José de Torres de la Colección Sánchez Garza del CENIDIM, editado por Felipe Ramírez en 1993. Ante la disyuntiva de dos posibles autores de las obras que contiene este manuscrito organístico del siglo XVIII, ambos de nombre José y apellido Torres (un organista español y un funcionario novohispano), Valenzuela propone al menos tres nuevas ideas que sugiere el análisis documental y estilístico del manuscrito, así como la biografía de sus probables autores:

1) José de Torres y Vergara (1661-1727) fue un funcionario, filántropo y profesor universitario de la ciudad de México pero no compositor

ni organista, a diferencia de José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738), quien fue organista y compositor de la Real capilla de Madrid, así como autor de uno de los libros de teoría musical y armonía (1702) más influyentes en el mundo hispánico dieciochesco. Por lo tanto, es evidente que este libro de órgano no está conectado con el Torres mexicano sino con el Torres español.

2) El estudio del papel (marcas de agua) muestra que este manuscrito es una copia (no una fuente original) del siglo XVIII tardío, posterior a ambos Torres. El manuscrito fue destinado a la ejecución, según se aprecia en el desgaste de las hojas donde el intérprete daba vuelta. La caligrafía indica que participaron al menos dos copistas en esta copia, y los errores musicales se deben al descuido de esos copistas, no al compositor.

3) Si bien aparece el nombre de José de Torres en la página titular del documento sólo cuatro obras son atribuidas explícitamente a "Torres", y las siete restantes pueden ser atribuibles bien al organista español o bien a otros autores de órgano que habría que identificar. La presencia de varios autores (identificados o anónimos) era común en las antologías musicales de la época.

Esta nueva evidencia histórica y musicológica abre otras pistas de investigación para los organistas y musicólogos que deseen entender e interpretar el contenido del manuscrito, y continuar con la polémica sobre quién fue el verdadero autor (o autores) de aquella música para órgano. Además, parece que la nueva generación de musicólogos está trabajando con una buena preparación y enfoques rigurosos que les permite revisar y hasta criticar ciertos aspectos musicológicos complejos, que otros investigadores ya habíamos identificado pero no habíamos sido capaces de resolver.

3. Fuentes para la música novohispana en una biblioteca de Chicago

Durante treinta años, una de las tradiciones de *Heterofonía* ha sido la de publicar trabajos que difundan aquellos acervos que preservan fuentes históricas de la música mexicana y latinoamericana, tanto en México como en otros países. Esta vez el investigador norteamericano Enrique Alberto Arias, de la Universidad De Paul en Chicago, nos muestra la riqueza bibliográfica y documental de la Biblioteca Newberry de Chicago sobre la historia, la cultura y la música de México. Aunque Robert Stevenson ya había llamado la atención sobre algunos libros de coro de este acervo desde hace 27 años (en 1972 y 1987), los tesoros musicales que alberga esta magnífica biblioteca siguen siendo poco conocidos por los investigadores mexicanos. Además de contar la historia de la fundación de la Biblioteca Newberry, así como la de sus fondos y colecciones mexicanistas ("mexicana"), Arias destaca la impor-

tancia de cuatro fuentes musicales pertenecientes a la vasta Colección Ayer que guarda unos 100,000 volúmenes:

1) Un grupo de seis libros de coro con música sacra polifónica de compositores españoles (Guerrero, Victoria y Morales) y de la Nueva España (Franco, Lienas, Pérez Ximeno y Sumaya), que perteneció al convento de la Encarnación de la ciudad de México y fue donado a la biblioteca por Hutchinson en 1899, y que es la fuente musical mexicana mejor conocida de esta colección.

2) Un Gradual manuscrito en pergamino con hermosas capitales iluminadas, de probable origen mexicano a juzgar por sus decoraciones de cactos. Incluye cantos para el Ordinario de la misa y algunos curiosos tropos de tipo medieval para una y dos voces.

3) El *Graduale Dominicale* editado por Juan Hernández e impreso por Pedro Ocharte en la ciudad de México (1576), obsequiado a la biblioteca en 1916 por el obispo neoleonés Francisco Plancarte, que es uno de los dos ejemplares que existen en los Estados Unidos y contiene cantos del Propio de la misa (simplificados por el editor) para todo el año litúrgico.

4) Un valioso lote de 15 grandes libros manuscritos de canto gregoriano (de probable origen español o mexicano) para variados servicios litúrgicos: ocho antifonarios, dos graduales, un himnario, un salterio y tres más para oficios varios; los libros fueron copiados entre 1673 y 1773, comprados por Ayer en México en 325 dólares y donados a la biblioteca en 1909.

Estas valiosas fuentes musicales históricas de la Biblioteca Newberry de Chicago están en espera de nuevos musicólogos que deseen continuar su catalogación, estudio, edición y difusión, como lo sugiere Arias.

4. Nuevos hallazgos sobre la música de la Catedral de Oaxaca

La música de la Catedral de Oaxaca empezó a estudiarse hace unos 30 años con los trabajos pioneros de Robert Stevenson, y a principios de los años ochenta despertó el interés de los investigadores mexicanos. Aurelio Tello, miembro del Consejo de redacción de *Heterofonía* e investigador del CENIDIM, empezó a trabajar sobre el archivo musical de esa catedral hace más de 15 años: en 1983 publicó sus primeras tres transcripciones de ese archivo en la serie "Tesoro de la música polifónica en México" del CENIDIM. En total, entre 1983 y 1998 Tello ha editado cuatro tomos (III, IV, VII y VIII) de dicha serie con obras de diversos autores (en especial las de Manuel de Sumaya) y el catálogo de ese archivo catedralicio, arduo trabajo de estudio y transcripción que lo acreditan como el editor más activo de música de esa catedral. En esta ocasión Tello ofrece una versión aumentada y puesta al día de un artículo que publicó

en Oaxaca en 1998, donde sintetiza y actualiza los conocimientos aportados por él y añade los nuevos hallazgos de otros investigadores sobre el archivo musical de la catedral oaxaqueña.[2]

Según los catálogos de Stevenson (1970) y Tello (1990), este archivo estaba formado por dos colecciones importantes: el códice de Gaspar Fernández (con 301 obras del siglo XVII) y las cajas 49 y 50 del archivo histórico de la arquidiócesis de Oaxaca (con 121 obras de autores varios de los siglos XVI al XIX). Pero en los últimos años han aparecido 190 nuevas obras de diversos autores (siglos XVII al XX) que bien forman la tercera colección de este archivo, gracias al trabajo de investigadores como Mark Brill (Universidad de California, Davis)[3] y Jorge Mejía Torres (Oaxaca)[4], y a la paciente labor de organización y conservación del padre Fernando Vázquez (recientemente fallecido) y sus ayudantes del archivo catedralicio, Jesús Lizama y Daniela Traffano.[5]

El códice que contiene el cancionero de Gaspar Fernández es una de las joyas de la catedral oaxaqueña (que antes perteneció a la de Puebla), y no es casual que haya despertado tanto interés entre los investigadores de música y literatura. Es un cancionero con 301 obras del compositor portugués Fernández con textos de poetas como Lope de Vega, Fernán González de Eslava, José de Valdivielso y Alonso de Ledesma. Algunas filólogas de la UNAM, como Margit Frenk, Tatiana Bubnova y Mariana Masera, están realizando el estudio y la transcripción filológica de los textos de este cancionero y han empezado a identificar las fuentes literarias (poéticas y teatrales) de varios de los textos y autores musicalizados por Fernández.[6] Por lo demás, esto demuestra la necesidad de colaboración interdisciplinaria entre musicólogos y filólogos en este tipo de proyectos de investigación que intentan estudiar y editar textos poético-musicales. Por cierto, Aurelio Tello terminó y entregó su estudio y transcripción (con la colaboración de Juan Manuel Lara) del primer volumen de cuatro que contendrán las 301 obras del cancionero de Fernández, los cuales serán

[2] Aurelio Tello, "El archivo Musical de la Catedral de Oaxaca", en *Cuadernos de Historia eclesiástica, 2: De papeles mudos a composiciones sonoras. La música en la Catedral de Oaxaca, siglos XVII-XX* (Jesús Lizama y Daniela Traffano, coordinadores), Oaxaca: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA), 1998. pp. 9-20.

[3] Mark Brill, "Los maestros de capilla de la catedral de Antequera", *ibid.*, pp. 21-40.

[4] Jorge Mejía Torres, "La Catedral de Oaxaca: sus músicos y sus composiciones. Un listado de obras en proceso de catalogación", *ibid.*, pp. 51-64.

[5] Jesús Lizama y Daniela Traffano, "Papeles viejos que contienen tesoros musicales. Un intento por presentarlos", en *ibid.*, pp. 5-8.

[6] Mariana Masera Cerutti, "Primeros apuntes para un estudio literario del cancionero de Puebla-Oaxaca llamado también de Gaspar Fernández", en *ibid.*, pp. 65-76.

publicados desde el 2000 por el INBA en la serie "Tesoro de la música polifónica en México" del CENIDIM.[7]

5. Revelaciones recientes sobre la música para la Virgen de Guadalupe

Entre las recientes revelaciones sobre nuevos acervos con obras musicales sagradas y profanas de la Nueva España, destaca en particular la noticia sobre el archivo musical de la Basílica de Guadalupe. Gracias al interés de las autoridades eclesiásticas del máximo templo guadalupano y al esfuerzo de Lidia Guerberof Hahn, clavecinista e investigadora de origen argentino, desde 1996 se ha podido limpiar, proteger, organizar y empezar a catalogar las muchas obras musicales que guarda ese acervo. Después de cuatro años de intenso trabajo, Lidia Guerberof está cerca de terminar el catálogo de este archivo musical que ya registra más de 3000 partituras manuscritas e impresas, tanto sacras como profanas, de compositores mexicanos y extranjeros de los siglos XVIII al XX.

En su artículo sobre las obras de este archivo dedicadas a la Virgen de Guadalupe, Guerberof revela que sólo ha encontrado hasta el momento 117 obras claramente vinculadas con la Guadalupana (105 de autores identificados y doce anónimas). De ellas, 81 son orquestales (con o sin voces) y 36 para coro (con o sin acompañamiento de piano y órgano), voz y teclado, y para órgano y piano solos. En una lista que ofrece al final de su artículo, la investigadora cita a 58 compositores (¿mexicanos?) que dedicaron al menos una obra a la Virgen de Guadalupe (aunque algunos le ofrecieron muchas más). Ya que no es posible presentar a todos estos compositores y obras en un artículo, la autora escogió ocho casos sobre los que ofrece algunas noticias novedosas, interesantes y hasta divertidas: desde la obra más antigua de Antonio Pacheco (1789) hasta la más reciente (200 años después) de Alfonso Vudoyra Zamora (1989), pasando por las de José María Garmendia (20 obras entre 1812 y 1850), José Mariano Mora (seis obras, unos *Versos*), José María Castel (*Non fecit*, 1821), Felipe Larios (tres obras, una de 1875), Bernardino Loreto (1842), e Ignacio Jerusalem (dos responsorios de los *Maitines para la Virgen de Guadalupe* [1764] grabados por Chanticleer en 1998). La sección de música ofrece, como complemento a este artículo, la edición de Guerberof del *Non fecit* de José Castel.

[7] Después de haber terminado este número de *Heterofonía*, en octubre recibimos la grata noticia de que Aurelio Tello ganó el Premio de musicología Casa de las Américas 1999 otorgado en La Habana, Cuba, precisamente por su trabajo del primer volumen del cancionero de Gaspar Fernández. Felicitaciones al estimado colega peruano que durante más de 15 años ha trabajado por el conocimiento y la difusión de la música virreinal de México.

II. Treinta años de una revista musical mexicana

En julio de 1998 *Heterofonía* cumplió treinta años de vida editorial en México. El número doble de 1998, dedicado a recordar la vida y la obra de Manuel M. Ponce, fue una buena manera de conmemorar dos aniversarios: el quincuagésimo de la muerte del compositor (1948) y el trigésimo del nacimiento de la revista (1968). Pero nos hacía falta una rememoración más evidente del aniversario editorial, razón por la cual incluimos en este número 120 una sección dedicada a celebrarlo con cuatro breves textos relativos a nuestra publicación.

El primero de ellos, "Esperanza puesta en *Heterofonía*", fue publicado en Cuba hace 14 años por el gran musicólogo cubano Argeliers León (1918-1991), entonces director del Departamento de Música de la Casa de las Américas (La Habana) y editor de su boletín. Decidimos publicarlo debido a que el artículo no fue bien conocido en México y a que su autor festejaba en 1985, con un "saludo fraterno" desde la querida tierra cubana, los 17 años de la revista mexicana evocando la "vocación latinoamericanista" de Esperanza Pulido, para quien proponía "un homenaje por parte de los músicos de América Latina y el Caribe." Agradecemos a la Casa de las Américas de Cuba su autorización para publicar en México este cariñoso saludo dedicado a *Heterofonía* y su fundadora por Argeliers León.

Once años después de aquella propuesta cubana, un musicólogo estadunidense —Robert Stevenson— quiso rendir su propio homenaje a la fundadora de *Heterofonía*. Lo leyó en agosto de 1996, en una de las cinco conferencias magistrales que ofreció para la apertura de la Cátedra Jesús C. Romero en el Centro Nacional de las Artes (ciudad de México). Este breve y emotivo artículo de Stevenson (fragmento de su conferencia) recuerda con cariño y admiración a la amiga y colega perdida; esta es la ocasión idónea para darlo a conocer entre los amigos de Esperanza Pulido y su revista. Agradecemos a Robert Stevenson su permiso para publicar este texto inédito de homenaje.

El tercer artículo es una memoración filial escrita por uno de los discípulos más cercanos de Esperanza Pulido, quien heredó su talento para escribir crítica musical. José Antonio Alcaraz propone tres viñetas para ilustrar sendas cualidades de Esperanza Pulido: su papel de precursora al señalar el camino histórico de las mujeres en la música mexicana; su vocación como intérprete —y no sólo como defensora— de la música femenina (tal el caso de Ángela Peralta), y su labor en pro de las causas justas, como lo fue su apoyo decidido para la liberación del compositor italiano Luigi Nono en Venezuela.

El último artículo de esta sección conmemorativa muestra la génesis de un proyecto documental postergado: la elaboración de los *abstracts*

(resúmenes) del contenido completo de *Heterofonía*. Gracias a uno de los tres participantes en el proyecto (Alejandro González Castillo), podemos conocer el estado actual del proyecto documental dirigido por Yael Bitrán, coordinadora de documentación del CENIDIM, el cual se encuentra cercano a su fin. Una vez terminados los resúmenes y la indización del contenido de la revista, se podrá ponderar el avance de la investigación sobre la música mexicana y latinoamericana a través de miles de páginas en treinta años de *Heterofonía*. Los índices documentales (por autor, título y tema) serán indispensables para la localización rápida del material hemerográfico de una revista que ya ha pubicado 120 números y más de 1000 artículos en tres décadas, los cuales quizá puedan ser manejados y actualizados en una base de datos en un futuro cercano.

III. Música: una obra orquestal guadalupana para un nuevo país (1821)

Como complemento de su artículo sobre la música dedicada a la Virgen de Guadalupe, Lidia Guerberof nos ofrece su edición de la partitura de una de aquellas devotas obras dedicadas a la Guadalupana: *Non fecit* para 4 voces y orquesta de José Castel, obra terminada el año en que México consumó su independencia de España (1821) e inició su vida como un nuevo país.

IV. Documentos: un maestro de capilla explica una de sus misas a sus cantores

En la sección Documentos publicamos la transcripción y el comentario de Juan Manuel Lara, investigador del CENIDIM, de un curioso documento del siglo XVII: la "Declaración de la Missa" de Francisco López Capillas (ca. 1608-1674), maestro de capilla de la Catedral de México. Este breve texto de apenas dos páginas fue escrito cuidadosamente por un copista, simulando letra impresa, en el inicio del Libro de coro VII de dicha catedral, antecediendo a dos misas del compositor novohispano. El contenido de esta "declaración" surge de una clara desavenencia entre el compositor y sus cantores catedralicios, debido a ciertas "dificultades" de lectura "de las figuras que contiene la Misa por ser del tiempo ternario", lo que causó "novedad a algunos de mis cantores" y había "contienda sobre dichas figuras". Parece que las dificultades de lectura rítmica de la *Misa sobre la escala aretina* de López generaron una crítica de los cantores hacia el compositor, quien se precia de ser maestro conocedor de las causas, "y el que no las supiere no las juzgue temerariamente, como algunos juzgaron desta obra".

Quizá López Capillas sintió la necesidad de defenderse de tales críticas y dejar por escrito las explicaciones pertinentes sobre la ejecución de

su misa. Es obvio que el compositor estaba molesto y no lo ocultaba, pues le bastaba con su "autoridad de maestro de capilla" ya que "no había de sacar ninguna obra a luz para que me la enmendaran los que no son maestros sino cantores." Casi hasta parece dirigirse a algún cantor temerario que presumiera de ser compositor: "el uso de componer no a todos hace maestros, pues hay muchos que componen por costumbre y no por ciencia [...]". He aquí un resabio novohispano de la antigua rencilla profesional entre el *musicus* (teórico, filósofo, creador) y el *cantor* (modesto intérprete). Desde el Kyrie hasta el Osana, el "científico" *musicus* López Capillas le da cátedra a sus cantores sobre cómo interpretar una misa de un verdadero maestro de capilla, "que con esta declaración [¿aclaración?] cualquiera con facilidad podrá regirla [...]". Estas palabras dan testimonio de la distancia posible entre un compositor y sus intérpretes, entre el creador y sus reproductores que no siempre entienden las sutilezas del teórico.

Se trata de un magnífico —y raro— texto del siglo XVII en el que un compositor explica y justifica cómo y por qué hizo su obra: cuáles fueron sus autoridades teóricas y cuáles sus modelos de composición. Pero quizá lo más interesante sería tratar de ubicar al documento como texto paramusical: ¿se trata del primer "documento musicológico" de un mexicano (como propone Stevenson) o de una fuente histórica valiosa para estudiar la práctica interpretativa de la Catedral de México en el siglo XVII? Los lectores avalarán las interpretaciones que prefieran, pero esta breve "declaración" es también un documento "moderno" en cierto sentido: se percibe la fuerza del ego creativo del compositor que se siente superior a otros músicos, del yo que se sabe conciente del poder que da su saber...

V. Notas y reseñas: vínculos, reuniones académicas, defunciones, ediciones y grabaciones

La febril actividad musical –académica, editorial y fonográfica– de este fin de siglo y milenio nos lleva a ofrecer a nuestros lectores once notas y reseñas sobre algunas novedades de 1998, siete de las cuales están relacionadas en mayor o menor grado con el tema monográfico de este número de *Heterofonía*.

Esta sección comienza con un artículo "de viaje" de Aurelio Tello, quien se ha dado a la ecuménica tarea de estrechar sus vínculos musicológicos (y los del CENIDIM) con diversos países de América del Sur. La narración de su periplo sudamericano durante 1998 comienza en Brasil con el II Simposio Latinoamericano de Musicología en Curitiba, y continúa en Bolivia con el II Festival de la Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos" de Santa Cruz de la Sierra. Tello se

detiene en Perú (su patria) para presentar su libro sobre música barroca peruana y para felicitar a los jóvenes musicólogos de ese país que han fundado la revista *Intensidad y Altura*. Y termina su itinerario en Venezuela con el Tercer Encuentro Latinoamericano de Arpas (TELDA) en Caracas, donde participaron varios de los colegas mexicanos que están realizando el proyecto de investigar la historia del arpa en México.

La tercera ocasión de la Cátedra Jesús C. Romero que organiza el CENIDIM tuvo como invitado en 1998 al gran musicólogo español José López Calo, quien compartió con los asistentes su sabiduría en torno a la música hispánica e iberoamericana del Renacimiento y el Barroco. Como ya es costumbre en esta intensa cátedra, López Calo hizo alarde de una espléndida condición física al terminar sano y salvo, después de dictar cinco conferencias magistrales, impartir un seminario de veinte horas y aún participar en una mesa redonda con cuatro especialistas en literatura, danza, teatro y música.

Heterofonía se une a la pena de la comunidad musicológica internacional debido a la sentida pérdida de tres musicólogos de Cuba, Argentina y los Estados Unidos en 1998. En primer término publicamos una traducción al español (sintetizada) del *In memoriam* que Grayson Wagstaff dedicó a su maestro y colega Robert Snow, uno de los dos "grandes Roberts" de la musicología estadounidense (como bien ha dicho José López Calo). El afectuoso recuerdo de Wagstaff resume en pocas páginas la gran labor musicológica emprendida por Snow durante su vida en el campo de la música de Iberoamérica. Desde ahora podremos decir de Snow algo semejante a lo que él dijo del otro gran Robert (Stevenson) en la dedicatoria de su último libro: sobre las columnas que son las obras de ambos Robertos descansa el edificio de la musicología iberoamericana.

Otro importante musicólogo español, Ismael Fernández de la Cuesta, profesor del Real Conservatorio Superior de Madrid, nos envió su reseña del que fuera el último gran trabajo musicológico publicado por Robert Snow antes de morir. Se trata de la edición y el estudio de un manuscrito musical de la Catedral de Guatemala, con polifonía de grandes compositores europeos y americanos (algunos muy conocidos y otros apenas por conocer), en un impresionante libro publicado en 1996 por la Universidad de Chicago como el volumen IV de su gran colección "Monuments of Renaissance Music". La generosa ponderación de Fernández de la Cuesta sobre la magnífica obra de Snow se extiende para avalar el trabajo editorial que le merece respeto en otros países de América (México, Argentina, Bolivia y Estados Unidos).

Ricardo Miranda, activo miembro del Consejo de redacción de *Heterofonía*, nos ofrece una nota y una reseña en este número. La primera a propósito de la presentación del libro editado por Aurelio Tello con las

misas de Manuel de Sumaya, publicado por el CENIDIM en 1996. Más que una consideración sobre este libro, Miranda hace una reflexión sobre el momento actual —privilegiado— que gozamos gracias a la aparición reciente de grabaciones de compositores que, como Sumaya, eran conocidos sólo de nombre hasta hace unos años. Además, le ofrece a Tello un regalo historiográfico: la referencia de un expediente del Archivo General de la Nación donde Sumaya —el maestro de capilla— pide la excomunión de un capitán que le adeudaba 483 pesos de renta por unas casas de la ciudad de México en 1706.

En 1998 fallecieron dos musicólogas latinoamericanas: Carmen García Muñoz de Argentina y Zoila Gómez de Cuba. Aurelio Tello dedica unas páginas a recordar los aportes de ambas musicólogas, quienes en sus respectivos campos de investigación (García en la música colonial sudamericana y Gómez en la música cubana) dejaron una serie de obras valiosas por las cuales se les recordará en sus países y en América Latina toda.

En 1998 salió a la venta un disco compacto de la casa alemana Teldec de Hamburgo, en su famosa serie "Das Alte Werk": *Matins for the Virgin of Guadalupe, 1764* de Ignacio de Jerusalem (1707-1769), con el grupo Chanticleer. Ricardo Miranda nos entrega una reseña en la que destaca las muchas cualidades de esta grabación espléndida, la cual nos hace confirmar la estatura de un gran compositor napolitano que vivió en la Nueva España, ya anunciada en el anterior disco de Chanticleer para Teldec (*Mexican Baroque*, 1994). Ambos discos de Chanticleer con obras de Sumaya y Jerusalem están ganando un prestigio para la música barroca novohispana en el mundo, lo cual demuestra una vez más la eficacia de la fórmula entre un buen grupo musical y su asesor musicológico de cabecera (Craig Russell).

Eduardo Contreras Soto, investigador del CENIDIM y también editor de nuestra revista, nos ofrece una coda "ponciana" al número anterior de *Heterofonía*. Se trata de una breve crónica de cuatro actividades dedicadas a Manuel M. Ponce durante 1998 con motivo del quincuagésimo aniversario de su muerte: una serie de ocho conciertos sinfónicos y de cámara con música de Ponce, el Coloquio Internacional Manuel M. Ponce, la edición de un nuevo libro sobre Ponce escrito por Ricardo Miranda y la titánica grabación de la obra completa para piano de Ponce (en siete discos compactos) realizada por el pianista mexicano Héctor Rojas.

Nos halaga publicar un breve artículo de un gran director de orquesta mexicano a propósito del libro de un musicólogo sobre un gran compositor (también mexicanos). Si bien en México los directores de orquesta no son muy afectos a tomar la pluma para expresar sus opiniones sobre libros de música escritos por investigadores, este artículo sería la excepción que confirma la regla. Sorprende, para los que pensamos que un

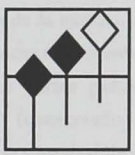
director hace bastante con usar su batuta para dirigir bien una obra orquestal, la estupenda prosa de Luis Herrera de la Fuente a la hora de presentar un buen libro sobre Manuel M. Ponce. Según Herrera, la principal tesis del libro se puede resumir en dos palabras: "compositor ecléctico", y su mejor aportación es la de acabar con las leyendas y consejas tejidas en torno a un compositor mexicano que todos veneran pero que pocos conocen fielmente en su vida y en su obra.

Resulta evidente que Aurelio Tello fue el escritor más activo de este número de *Heterofonía*. Su cuarto texto es un sabroso comentario leído en la presentación de un disco compacto del sello discográfico Luzam, con música para cuerdas de compositores mexicanos (Manuel M. Ponce, Miguel Bernal Jiménez, Leonardo Velázquez y Javier Montiel), y grabado por dos estupendas agrupaciones cuerdísticas: el bien conocido Cuarteto Latinoamericano y el Concentus Hungaricus, conjunto de cuerdas húngaro que ya grabó otro disco con música mexicana para la misma empresa fonográfica.

Por último, José Antonio Alcaraz, crítico musical indispensable de *Heterofonía* y miembro de su consejo de asesores, reseña una producción discográfica del nuevo y muy activo sello mexicano Quindecim: una antología con música mexicana para piano de la primera mitad del siglo XX. La grabación ofrece 63 minutos con obras de diez autores: de seis tan bien conocidos que basta con citar su apellido para identificarlos (Ponce, Chávez, Halffter, Revueltas, Galindo y Moncayo), y de otros cuatro no tan familiares todavía como José Rolón, Alfonso de Elías, Eduardo Hernández Moncada y Armando Montiel Olvera. María Teresa Frenk nos brinda de nueva cuenta las cualidades pianísticas que ya ha desplegado en otras grabaciones suyas de música mexicana: limpieza, precisión, equilibrio, mesura, coherencia y otras más que advierte el oído del crítico.

El siguiente número tendrá como tema obligado las conmemoraciones centenarias del nacimiento de dos grandes compositores mexicanos del siglo XX, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. No nos resta sino invitar a nuestros suscriptores, lectores y colaboradores a que envíen sus opiniones sobre los más recientes números de *Heterofonía*, ya sea por carta, fax o correo electrónico a los números y direcciones de la contraportada. Sus comentarios (que podrán incluirse en una sección especial de correspondencia) nos serán de mucha utilidad para pulsar la recepción que está teniendo la revista y para seguir planeando los próximos años de vida editorial.

Artículos



CENDIM
DIFUSION

Los salmos en el tercer libro de coro de la catedral de México: una aportación novohispana a la tradición musical hispánica[1]

Grayson Wagstaff *

Traducción del inglés por Joel Almazán Orihuela

El artículo analiza con detalle los maitines de difuntos cantados en las exequias del rey Carlos V celebradas en México (1559), valiéndose de la narración del suceso realizada por Francisco Cervantes de Salazar. Al comparar las partes polifónicas de este oficio litúrgico (conservado en el tercer libro de coro de la Catedral de México) con sus similares españolas, el autor propone definir una estructura de los maitines del oficio de difuntos propia de la Nueva España.

Based on the account of Francisco Cervantes de Salazar about the exequies that took place in Mexico City to honor Charles V in 1559, the article focuses on the Matins for the Dead sung in that celebration. By comparing the polyphonic settings of this liturgical office (as preserved in Mexico City's Cathedral Choirbook 3) with those found in Spain, the author attempts to define a structure of the Matins for the Dead as performed in colonial Mexico.

El libro de coro número tres de la catedral de la ciudad de México (*MexCC 3*), manuscrito de finales del siglo XVII —posiblemente del XVIII—, ocupa un lugar único entre las docenas de colecciones musicales del oficio y la misa de difuntos que sobreviven en archivos españoles y americanos. Este libro de coro no solamente contiene un género musical ausente en la polifonía escrita en España, sino que además ofrece un testimonio de las grandiosas exequias celebradas en la ciudad de México a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII para honrar a reyes, miembros de la familia real, virreyes, dignatarios eclesiásticos y otros miembros prominentes de la vida colonial. Gracias al recuento de un testigo presencial de una de estas exequias, celebrada en 1559 en honor del emperador Carlos V, es posible comparar las obras que sobreviven actualmente con aquéllas mencionadas en el relato y, de esta manera, recrear un panorama del repertorio musical en desarrollo durante la década de 1550 en la catedral. Este relato, realizado por Francisco Cervantes

* Profesor asociado de la Universidad de Alabama, EE.UU.

[1] Quisiera agradecer a Robert Snow y Robert Stevenson por sus consejos y apoyo en mi investigación de la música española y colonial mexicana.

de Salazar (*ca.* 1518-1575), maestro de retórica, es único, además, porque provee detalles extraordinarios sobre la música cantada y las prácticas de interpretación empleadas en los diferentes géneros litúrgicos a lo largo de este oficio.[2] Los manuscritos musicales y el recuento de Cervantes de Salazar proporcionan el panorama más completo de uno de aquellos extraordinarios servicios, que constituían un elemento central de la vida novohispana y española durante ese periodo.

Para entender la importancia de este repertorio debemos recordar que las tradiciones española y mexicana que incorporan música polifónica en los maitines de difuntos no formaban parte de una tradición europea más amplia, como la de la ubicua misa polifónica para difuntos o réquiem.[3] Alrededor de 1500 los compositores de casi toda Europa empezaron a escribir misas de réquiem polifónicas. Sin embargo, sólo los compositores activos en España y sus colonias en el Nuevo Mundo (a las que se agregarían Portugal[4] y las Filipinas[5] posteriormente) escribieron piezas polifónicas para los maitines, el servicio más extenso en el oficio de difuntos.[6] En algún momento entre 1470 y 1500 los compositores

[2] Este recuento, publicado en 1560 como *Túmulo imperial*, fue citado por Lota Spell en "Music at the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century", *The Hispanic American Historical Review*, agosto de 1946, pp. 305-306, y discutido más ampliamente por Robert Stevenson en *Music in Mexico*, Nueva York, Crowell, 1952.

[3] Sobre el desarrollo del oficio y de la misa para difuntos en compositores de tradición hispánica véase Wagstaff, *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630*, disertación doctoral (PhD), Universidad de Texas en Austin, 1995 (UMI Microform 9603974).

[4] Aunque Escobar, autor de la misa de réquiem más antigua existente en España, era portugués, no parece existir evidencia de música polifónica en Portugal antes de 1550. No se ha realizado un estudio sistemático de este repertorio en Portugal y aparentemente no ha sobrevivido ningún ejemplo de este oficio en las colonias portuguesas de Sudamérica antes de 1650.

[5] Sobre un resumen de los estudios sobre música española en las Filipinas consúltese William Summers, "Music in Manila Cathedral: Some Historical Vignettes", en *Manila Cathedral, Basilica of the Immaculate Conception*, Reperto Santos, ed., Manila, Arquidiócesis católica de Manila, 1997. El profesor Summers realiza un proyecto continuo sobre la música colonial en las Filipinas.

[6] El réquiem polifónico más antiguo que se ha documentado fue escrito por Dufay y se cree que fue compuesto en la década de 1470. Esta obra está actualmente perdida. La versión más antigua disponible, aunque posiblemente incompleta, es la misa de Ockeghem. En España, como ya se mencionó, el réquiem de Escobar, empleado por Fernando e Isabel, es el más antiguo que se ha identificado hasta ahora; fue posiblemente escrito en 1497 en ocasión del deceso de su hijo y heredero Juan. Existe información en Barcelona que describe música polifónica tanto en el oficio como en las procesiones y deja abierta la posibilidad de que una misa polifónica haya sido cantada durante el funeral de Juan II de Aragón en 1479. Esto querría decir que las obras más antiguas documentadas en España son contemporáneas de Dufay y Ockeghem. Véase Wagstaff, *op. cit.*, pp. 75-119 y 251-300. Sobre Barcelona, véase Kenneth Kreitner, *Music and Civic Ceremony in Late Fifteenth-Century Barcelona*, disertación doctoral (PhD), Universidad de Duke, 1990.

empleados por los reyes Fernando e Isabel escribieron responsorios polifónicos. Aparentemente, estos responsorios se utilizaron en las procesiones y en una ceremonia llamada la alabanza final, además de que se emplearon en los maitines. Los primeros responsorios se convirtieron en los modelos para los compositores de toda España, quienes escribieron docenas de obras similares en los siglos XVI y XVII. Uno de estos responsorios, escrito a fines del siglo XV por Francisco de la Torre (fl. 1483-1504), *Ne recorderis*, es probablemente la obra polifónica más antigua de un compositor español que ha sobrevivido en el nuevo mundo. Los compositores activos en México, tales como Hernando Franco (1532-1585), escribieron responsorios polifónicos que seguían fielmente el patrón creado por De la Torre, en términos de qué porciones de los cantos responsoriales se trataban polifónicamente y cuáles se dejaban para el canto gregoriano. Otro objetivo central de estas obras consistía en ubicar y tratar la melodía del canto como una línea obvia y audible. Además, *Ne recorderis* De la Torre es una de las obras españolas más ampliamente diseminadas desde antes de la época de Cristóbal de Morales (*ca.* 1500-1553), lo cual indica que existía una creciente expectativa en España sobre la música polifónica de estos servicios. Claramente, una "industria" funeral se desarrolló en España para satisfacer el deseo de la gente hacia la música y ceremonia que honrara a sus muertos.

El propio Morales contribuyó a este repertorio al componer tres versiones del invitatorio o complejo inicial –el cual consiste en un corto estribillo llamado "antífona" y su salmo, número 94, *Venite exsultemus*– y las tres lecciones del primer nocturno.[7] A diferencia de sus antecesores, Morales no escribió música para los responsorios; además, tampoco compuso los salmos, las nueve antífonas que acompañan a estos salmos u otros géneros de los maitines.[8] Hacia 1550, por lo tanto, los compositores habían establecido que los tres géneros polifónicos más importantes en los maitines eran los responsorios, el invitatorio y las lecciones. Estos tres géneros siguieron siendo los componentes primordiales de este repertorio hasta el siglo XVIII. Para entender cómo se incorporaron las obras de Torre y de Morales en el servicio, debemos recordar que, después del invitatorio inicial, los maitines consisten en tres segmentos iguales llamados nocturnos. Cada nocturno contiene tres salmos acompañados de una antífona. Después de los salmos y sus antífonas,

[7] Esta antífona inicial, o estribillo, no debe confundirse con las nueve antífonas empleadas para acompañar los nueve salmos, de los cuales se entonan tres en cada nocturno de este servicio.

[8] Morales compuso un motete libre basado en el texto de uno de los responsorios, *Peccantem me*.

prosiguen tres lecciones, usualmente tomadas del libro de Job, cada una de las cuales es seguida por uno de los llamados responsorios mayores. Los primeros autores que abordaron este repertorio se enfocaron exclusivamente en estos responsorios y lecciones, además del invitatorio. Asimismo, debido a que Morales compuso sólo las lecciones para el primer nocturno, este primer segmento del servicio se convirtió en el centro de atención musical. Más adelante se discute si la decisión de Morales se basa en aspectos hispánicos tradicionales o en razones de procedimientos ceremoniales de los Habsburgos. El relato de la ciudad de México aclara que el primer nocturno era el punto climático musical de las exequias en 1559. La música de Morales fue diseñada para encajar dentro de esta porción del oficio:

Maitines para difuntos, primer nocturno
(de acuerdo con la liturgia romana tridentina)

Invitatorio
Antífona: *Regem cui omnia vivunt*
Salmo: número 94, *Venite, exsultemos Domino*

Nocturno 1
Antífona: *Dirige*
Salmo: número 5, *Verba mea*
Antífona: *Convertere*
Salmo: número 6, *Domine ne in furore*
Antífona: Ne quando
Salmo: número 7, *Domine Deus meus*

Lección: *Parce mihi Domine*
Responsorio: *Credo quod*
Lección: *Taedet animam meam vitae*
Responsorio: *Qui Lazarum*
Lección: *Manus tuas*
Responsorio: *Domine, quando veneris*

Ésta es la versión regular del primer nocturno del oficio (en la liturgia romana, aceptada por España, y por lo tanto en México, como parte de las reformas del Concilio de Trento). Aunque la estructura del oficio era la misma que en el tiempo de Morales, existían tradiciones locales que determinaban qué cantos llanos eran seleccionados para cada parte. Por ejemplo, había una tradición española de sustituir otros textos por el invitatorio *Regem* cuando una persona particularmente importante moría. El

Circumdederunt de Morales fue cantado en la ciudad de México en 1559, como un ejemplo de este tipo de sustitución que servía para hacer el servicio más solemne. En un nivel más general, existían tradiciones antiguas en España de otras "versiones" de los nueve cantos responsoriales que diferían de aquellos utilizados en la liturgia romana. Ambas tradiciones —para el invitatorio y los responsorios—, habrían determinado o afectado qué textos y qué música polifónica se cantaron en 1559 en honor de Carlos V. A continuación, se discute cómo estas diferentes versiones de los maitines pudieron haber influído sobre los contenidos encontrados en el libro de coro tres y otros manuscritos del México colonial.

La historia del repertorio en España, enfocada en el primer nocturno, realza el hecho de que el libro de coro tres incluya polifonía para los tres nocturnos. Además de esta "cobertura completa" del servicio, el libro de coro es interesante por diversas razones. Primero, plantea cuestiones importantes sobre las diferencias entre las ciudades de México y Puebla en la celebración de estos servicios.[9] La catedral de Puebla, como la mayoría de sus contrapartes españolas, mantuvo la música primordialmente en el primer nocturno con algunos responsorios que se pudieron haber utilizado en el segundo. Pero en la ciudad de México, el coro habría cantado polifónicamente al menos tres obras en cada nocturno. Además, la tradición de la ciudad de México incluía en este repertorio un salmo en polifonía para cada nocturno de maitines. La idea de salmos polifónicos no es inusual salvo cuando uno considera que este género aparentemente nunca se cantó polifónicamente en los maitines en España, si los datos de varias docenas de manuscritos son indicativos de las tradiciones de interpretación. Existe, de hecho, sólo una ciudad en España que incluye salmos polifónicos en la liturgia de los muertos: Valencia, donde estas obras se emplearon en las vísperas, mas no en los maitines. Ninguno de los libros de coro que contienen las obras de Morales y Francisco Guerrero (1528-1599) —manuscritos de la tradición central española y, más específicamente, andaluza, y que formaron las bases para la emergente tradición de música sacra mexicana— contiene tales salmos polifónicos para los maitines.[10]

¿Por qué existía, entonces, un salmo para cada nocturno dentro del libro de coro tres de la catedral de México? Como se mencionó anteriormente, los salmos polifónicos son extremadamente raros en el repertorio

[9] Sobre la colección de Puebla, véase Steven Barwick, "Puebla's Requiem Choirbook", en *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison by his Associates*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1957, pp. 121-127.

[10] Una copia del salmo *Domine ne in furore* se encuentra también en la biblioteca Lily de la Universidad de Indiana (MS 4, BloomL 4).

de España y se les usa en las vísperas, no en los maitines. Sin embargo, el relato de las exequias de Carlos V de 1559 menciona tales versiones de los salmos, uno de las cuales se atribuye específicamente al maestro de coro de la catedral de México, Lázaro del Álamo (*ca.* 1530-1570). Por lo tanto, es posible que las composiciones de este tipo fueran una parte importante del repertorio en México durante el siglo XVI. La pregunta es: ¿por qué?. Estos salmos se podrían derivar de una tradición sevillana de la cual no sobreviven más ejemplos, ya que no hay colecciones de música para la liturgia de los muertos en Sevilla. Sin embargo, con base en los manuscritos de otras ciudades, ni Morales ni Guerrero escribieron salmos polifónicos para los maitines de difuntos, y no parecen haber sobrevivido obras de otros autores asociados con la catedral de Sevilla u otras iglesias de Andalucía. Así, parece poco probable que este repertorio de salmos polifónicos se haya derivado de prácticas de esa región española.

Cuando se compara el libro de coro con los manuscritos de España que incluyen obras para los tres nocturnos, el libro de coro de la catedral de México resulta muy interesante debido a su organización. El libro de coro se planeó cuidadosamente para que fuera posible leer "de corrido" los números polifónicos durante el servicio. De hecho, después del invitatorio, la porción para cada nocturno incluye, primero, un salmo, después, lecturas y, más adelante, responsorios, supuestamente en el orden en que ocurrirían en el servicio. Sin embargo, el orden de estos responsorios, aunque díficil de determinar dentro de los nocturnos, no concuerda con ningún empleo litúrgico encontrado en España o América por este autor.[11] Sólo un manuscrito de Andalucía (*GranC 6*) contiene un repertorio similar separado a lo largo de todo el servicio. Este libro de coro contiene dos lecciones para el primer nocturno, una para el segundo, una para el tercero, dos responsorios para el primero y el segundo, y dos textos diferentes, *Libera me, Domine,* empleados de manera intercambiable en el nocturno tres. A diferencia del libro de coro de México, el manuscrito *GranC 6* no está organizado de acuerdo con el servicio, sino que tiene las piezas agrupadas por géneros: por ejemplo, todas las lecciones agrupadas antes de todos los responsorios. El libro de Granada no contiene salmos. A pesar de eso, muestra que repertorios similares para todas las partes del servicio pueden haber existido en otras catedrales de la

[11] Es imposible señalar la posición de los responsorios dentro de cada nocturno, ya que dos versiones se incluyen para cada nocturno, y como aparecen juntos después de la primera lección, es imposible decir si la primera versión corresponde al primer responsorio o al segundo. Entonces, podrían ser el primero y segundo, segundo y tercero, o primero y tercero de cada nocturno.

región de Andalucía, cuya música fue la que más influyó en la tradición mexicana.

***MexCC 3:* obras polifónicas**

(El número después del texto del responsorio indica su posición en el oficio español pretridentino; el número entre paréntesis es del oficio romano tridentino) {Los números después de los salmos en { } se refieren a su posición dentro del nocturno}.

Antífona y salmo del invitatorio: *Regem / Venite*

Nocturno 1:
Salmo 6 {núm. 2 en el nocturno 1}: *Domine ne in furore*
Lección 1: *Parce mihi*
Responsorio *Qui Lazarum 2 (2)*
Responsorio *Ne recorderis 5 (6)*

Nocturno 2:
Salmo 24 {núm. 2 en el nocturno 2}: *Ad te levavi*
Lección 4: *Responde mihi*
Responsorio *Memento mei 8 (4)*
Responsorio *Hei mihi 4 (5)*

Nocturno 3:
Salmo 40 {núm. 1 en el nocturno 3}: *Beatus qui intelligit*
Lección 7: *Spiritus meus*
Responsorio *Domine secundum (8)*
Responsorio *Peccantem me 7 (7)*
Responsorio *Libera me 9 (9)*

El manuscrito *MexCC 3* contiene una versión polifónica del invitatorio, la primera lección y *Qui Lazarum*, tres obras mencionadas en el relato de Cervantes de Salazar de las exequias de 1559. Sin embargo, el invitatorio incluido es *Regem*, no *Circumdederunt*, y ni el invitatorio ni la primera lección provienen de la versión de Morales, autor específicamente citado. Ninguna de estas obras en el libro de coro se atribuye a algún compositor. El número de composiciones para los tres nocturnos en un libro de coro copiado en una época tardía, revela la dedicación continua y el interés que los residentes de la ciudad de México tenían en la música elaborada para honrar a los muertos. Esto es evidente cuando los contenidos del libro de coro de la ciudad de México se comparan con las colecciones españolas del siglo XVII tardío y del XVIII, que invariable-

mente contienen solamente obras para el primer nocturno. Los manuscritos en España que ofrecen composiciones para los tres servicios –tales como *GranC 6* y *ToleBC 22*– se copiaron en el siglo XVI, posiblemente 150 años antes del libro de coro de la ciudad de México.

Ya que el libro de coro *MexCC3* se copió mucho después de las reformas de Trento, sus textos deberían coincidir con la versión de los maitines para difuntos encontrada en la liturgia romana, y no en una versión tradicional española de este servicio. En la liturgia romana tridentina, el invitatorio especificado era *Regem*, y no se permitían sustituciones como se dieron en las versiones españolas. Si examinamos los responsorios, sus textos y el orden en que aparecen en el manuscrito, vemos que el copista pudo haber mantenido algunos elementos de la vieja liturgia que habrían dirigido el servicio en 1559.

Responsorios:

MexCC 3	**Liturgia romana tridentina**	**Liturgia "española" (Sevilla y Toledo)**
Nocturno 1:		
¿?	1. *Credo quod*	1. *Credo quod*
Qui Lazarum	2. *Qui Lazarum*	2. *Qui Lazarum*
Ne recorderis	3. *Domine, quando*	3. *Requiem*
Nocturno 2:		
Memento mei	4. *Memento mei*	4. *Hei, Mihi*
Hei Mihi	5. *Hei Mihi*	5. *Ne redorderis*
¿?	6. *Ne recorderis*	6. *Libera ... de viis*
Nocturno 3:		
Domine secundum	7. *Peccantem*	7. *Peccantem*
Peccantem me	8. *Domine, secundum*	8. *Memento mei*
Libera me	9. *Libera me*[12]	9. *Libera me*

La presencia de *Ne recorderis* en el primer nocturno hace que esta organización sea difícil de explicar. El texto no se encontraba en este lugar

[12] En la liturgia romana, un canto diferente, que también se inicia con "*Libera me*" (*Libera me, Domine, de fiis inferni*), se sustituía sólo cuando se cantaba el tercer nocturno. El mejor conocido *Libera me, Domine, de morte aeterna* era el canto regular del nocturno 9 cuando todos los nocturnos se cantaban.

dentro de cualquiera de las viejas liturgias españolas examinadas por este autor, o en el extenso catálogo realizado por Knud Ottosen de manuscritos litúrgicos y libros publicados.[13] Dado que este libro de coro está tan cuidadosamente planeado, debemos tomar en serio la posibilidad de que este canto se haya usado en ese lugar de la liturgia y que esa práctica se haya conservado en la ciudad de México inclusive después de la adopción de otros elementos tridentinos en la década de 1570. El cuidado con el que los cantantes, compositores y copistas en España y en el México colonial mantuvieron tales tradiciones locales facilita el estudio de estos servicios. Este respeto por las prácticas locales se presenta sobre todo en Morales, cuyas obras frecuentemente cumplían estas expectativas.

La utilización de la música de Morales en las ceremonias de 1559 en la ciudad de México es importante por diversas razones. Hacia 1545, a él se le reconocía como el compositor más brillante de España debido a sus misas publicadas durante su estancia en Roma. Sus obras para la liturgia de difuntos, aunque nunca se publicaron, se difundieron rápidamente y sirvieron como modelos de estos géneros incluso hasta el siglo XVIII. Parece ser, según los datos de los manuscritos, que para el tiempo de su muerte en 1553, los maitines para difuntos de Morales eran cantados a lo largo de toda España. El empleo de estas obras en las ceremonias de 1559 en México indica que la jerarquía de la catedral pretendía que estos servicios fueran tan magníficos como lo eran en España.

Es imposible documentar el acto para el que Morales creó su invitatorio y sus lecciones; estas obras se usaron en varias ciudades en donde las exequias se celebraban para honrar a los miembros reales o a los dignatarios eclesiásticos.[14] Ciertamente, el uso de la música de Morales en tales acontecimientos debió haber ayudado a su mayor difusión. Las obras de Morales para este oficio se encuentran en la mayoría de los archivos de España que albergan colecciones de música renacentista. Además, se convirtieron en parte de las ceremonias reales. Luis Robledo ha demostrado que el invitatorio de Morales fue parte de la música "oficial" en el funeral de Felipe II celebrado en El Escorial, y que el rito ceremonial utilizado por esta corte parece haber permanecido prácticamente sin cambios durante la época de Felipe III.[15] Por consiguiente, la obra de Morales era un elemento básico de estos servicios tanto en las

[13] Knud Ottosen, *The Responsoriories and Versicles of the Latin Office for the Dead*, Aarhus, Dinamarca, Aarhus University Press, 1993.

[14] Andrew Stephen Arbury, III, en *Spanish Catafalques of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, disertación doctoral (PhD), Rutgers University, 1992, menciona que Ávila, Madrid, Segovia, Sevilla, Toledo y Valladolid eran ciudades representadas en las cortes castellanas que tenían honras con catafalcos.

catedrales a lo largo de España como en la capilla real —para funerales y ceremonias funebres en El Escorial— hasta la mitad del siglo XVII, por lo menos y probablemente inclusive en épocas posteriores.

Tal atención a las obras de Morales en España puede ayudar a explicar la conciencia acerca de la música y del rito mostrada por el autor del relato de las ceremonias de la ciudad de México. Este profesor de retórica, Cervantes de Salazar, obviamente sabía bastante de música en general y, posiblemente, habría presenciado tales exequias en España, pues demuestra un profundo conocimiento de la estructura de la liturgia y la música correspondiente. Este hecho no es tan sorprendente como podría parecer, ya que estas conmemoraciones públicas eran un suceso frecuente en la vida cívica española y ocurrían siempre que un individuo importante (no sólo el rey) moría. Cervantes de Salazar, quien en 1550 escribió la introducción a *El arte tripharia* de Juan Bermudo (*ca.* 1510-1565), pudo haber obtenido parte de su conocimiento musical a través de su amistad con éste, cuando ambos estaban en Osuna. Bermudo trabajó en Marchena, donde Morales también estuvo empleado.[16]

El suceso que relata Cervantes de Salazar ocurrió el 30 y 31 de noviembre de 1559, más de un año después de la muerte del emperador, acaecida el 21 de septiembre de 1558. Los servicios se llevaron a cabo en la iglesia de San José, no en la catedral, en parte para permitir una procesión más larga. Otras razones mencionadas fueron que la catedral era demasiado pequeña en ese momento y que su bajo techo obstruía la construcción de un catafalco adecuado. Tales monumentos funerarios podían sobrepasar los treinta metros. La selección de la música en las honras de la ciudad de México, el catafalco y otros elementos efímeros de la ceremonia, muestran la influencia de los detalles de las exequias del emperador celebradas en Sevilla el 4 y 5 de diciembre de 1558. Nótense [en negritas] las secciones que se cantaron en polifonía:

> En el entretanto que la procesión procedía por el orden que dicho tengo, se adelantaron doce frailes de cada orden ... Hecho esto con toda pompa y autoridad posible, y después que todos se hubieron sentado, se comenzó la Vigilia mayor en esta manera: el maestro de capilla haciendo dos coros de música para el invitatorio, que en el uno **se dijo Circumdederunt me, y en el otro el psalmo Exultemus, todo en canto de órgano, compuesto por Cristóbal de Morales**: comenzóse la Vigilia con tanta devoción y suavidad de voces, que levantaba los espíritus. Acabado el invitatorio, dijeron los caperos la

[15] Luis Robledo, "Questions of Performance Practice in Phillip III's Chapel", *Early Music*, vol. XXII, núm. 2, mayo de 1994, pp. 198-220. Véanse especialmente las páginas 209-211.

[16] El relato está editado en Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Túmulo imperial*, 2a. ed. (edición, prólogo y notas de Edmundo O'Gorman), México, Porrúa, 1963.

antífona primera de canto llano, y el primer salmo Verba mea auribus percipe, Domine; comenzó el sochantre del coro con los mismos ocho caperos la primera antífona de canto llano, prosiguiendo a coros los frailes y clérigos el psalmo con toda solemnidad, el cual acabado, **dijeron los cantores la antífona de canto de órgano**, diciendo los caperos la segunda antífona en canto llano, y luego **el sochantre entonó la antífona y psalmo de canto llano hasta la mediación del verso, y el otro medio verso respondió el maestro de capilla con seis muchachos, a cuatro voces, compuesto de su mano, y así prosiguieron el psalmo cantando el un verso de canto llano todo el coro, y el otro de canto de órgano el maestro de capilla, con seis muchachos**; respondió el sochantre con los caperos de canto llano solamente. Acabado este psalmo, **se dijo el antífona de canto de órgano**, y luego la otra de canto llano, con el psalmo de canto llano por sus coros; acabado el psalmo, **el antífona se dijo de canto de órgano**; a la mitad deste postrer psalmo fueron los caperos al altar mayor a encomendar al Arzobispo el Pater noster, **el cual acabado se dijo el Parce mihi, Domine, de canto de órgano, compuesto de Morales, que dio gran contento oírle**; dijo luego el responsorio de canto llano, el verso del cual dijeron los cape-ros junto al altar mayor, donde se habían quedado; los cuales, por su orden, fueron adonde estaba el Obispo de Mechoacán a encomendar la segunda lección; la cual acabada **se cantó Qui Lazarum resuscitasti, en canto de órgano**, y en medio dél fueron los cape-ros a encomendar al Arzobispo la postrera leción, y su Señoría bajó al Túmulo a decilla acompañado de canónigos y dignidades. Acabada esta lición comenzaron los caperos el psalmo De Profundis, hasta que se pusieron los clérigos y frailes en procesión; díjose luego el responso Libera me, Domine, que fue cosa de gran devoción. Dicho este responso, subió el Arzobispo al Túmulo con todos los ministros, y puesto cerca de la tumba dijo la oración, y respondiéndole los cantores con toda solemnidad, se acabó la Vigilia y oficio deste día, y dejando los estandartes e insignias en el Túmulo, se volvió la procesión por el orden que había venido.[17]

La primer obra polifónica citada por Cervantes de Salazar es el invitatorio de Morales, *Circumdederunt me*, que cantaba la mitad del coro; la otra mitad cantó la versión de Morales del salmo tradicional del invitatorio, *Venite exsultemus*[18]. Se sabe que existe una obra de Morales con el texto "*Circumdederunt me gemitus mortus; Venite adoremus*", encontrada solamente en el manuscrito *TolBC 21*, pero esta obra se ha considerado tradicionalmente como un motete, lo cual indica que era una pieza ocasional pensada como parte de la misa de réquiem.[19] Sin embargo, es-

[17] *Ibid.*, pp. 209-210.

[18] Wagstaff, "Morales' *Circumdederunt me*, and Alternate Invitatory for Matins for the Dead, and Music for Charles V", por publicarse en *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert Snow*, David Crawford, ed., Pendragon Press.

[19] Véase Robert Stevenson, "Cristóbal de Morales (*ca.* 1500-1553), the Light of Spain," en *Inter-American Music Review*, vol. 13, núm. 2, 1993, pp. 1-106. También Higinio Anglès, *Cristóbal de Morales: Opera Omnia*, Monumentos de la Música Española, Madrid, 1952, vol. 34, p. 27. Ambos autores llaman a esta obra un motete para la misa de difuntos.

ta obra incorpora no solamente la melodía usada en *Circumdederunt me* como invitatorio, sino también la estructura del invitatorio; es decir, la segunda frase se puede usar como una repetición parcial después de ciertos segmentos del salmo.[20] Por lo tanto, el *Circumdederunt me* existente fue el que se interpretó como parte del invitatorio en México, aunque no haya una fuente manuscrita identificable para esta obra en el hemisferio occidental.[21] El manuscrito *ToleBC 21*, la única fuente identificada del *Circemdederunt me* de Morales, también contiene su Misa para los muertos a cinco voces. El hecho de que la misa se localice en el mismo manuscrito es importante porque la interpretación de una misa de réquiem a cinco voces es mencionada por Cervantes de Salazar más adelante en su recuento de las ceremonias de México. No existen otras misas contemporáneas a cinco voces de autores españoles además de la obra de Morales. Por esta razón, he ofrecido la hipótesis de que el réquiem a cinco voces de Morales se cantó en las ceremonias de 1559 en la ciudad de México.

Cervantes de Salazar continúa con su relato; el invitatorio es seguido inmediatamente por el primer nocturno.[22] Cervantes de Salazar afirma que algunos salmos y sus antífonas se cantaron en polifonía y, específicamente, atribuye uno de los salmos a Lázaro del Álamo. El empleo de la polifonía tanto en los salmos como en las antífonas es muy sorprendente, dada la previa tradición en España. Tradicionalmente las antífonas, como los salmos, no se escriben polifónicamente por los autores españoles. Las únicas antífonas polifónicas existentes son de Juan Vásquez (*ca.* 1510-1560) en su *Agenda defunctorum* de 1556. No hay una tradición manuscrita de estas obras en España y, de hecho, sólo existen actualmente dos ejemplares de la publicación. Sin embargo, un ejemplar de esta *Agenda* parece haber circulado en México, ya que tres secciones de esta colección aparecen copiadas en el manuscrito *PueblaC 3*. Es posible que las antífonas polifónicas cantadas en México fueran obras de Vásquez, porque no parece haber existido una tradición independiente en México para las

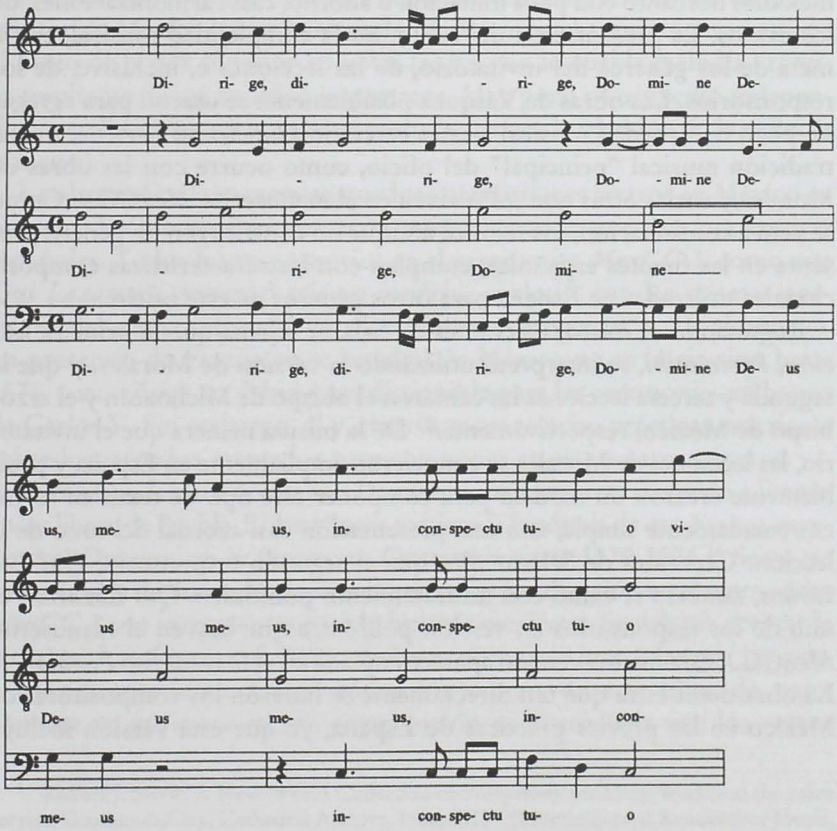
[20] En resumen, las repeticiones de la antífona después de cada porción del salmo se alternan entre las exposiciones del texto completo y exposiciones únicamente de la segunda frase de esta antífona. La melodía de *Circumdederunt me* se encuentra en un manuscrito de canto perteneciente a la Capilla real de Granada.

[21] Versiones de *Circumdederunt me* y de *Regem cui omnia* se encuentran en el códice Valdés de México, donde las obras se atribuyen a un "Pedro Fernández". Esto quiere decir que ambos textos se utilizaron como el invitatorio de los maitines para difuntos bajo ciertas circunstancias en México. En España, hay una versión anónima de *Circumdederunt me* en el manuscrito VallaC 5.

[22] Un himno sigue inmediatamente después del invitatorio en todas las celebraciones de los maitines, con excepción del *Officium pro defunctis* y en los tres últimos días de la semana santa.

antífonas como la que parece hubo en relación a los salmos. Si se emplearon las obras de la *Agenda*, esto ya hace de las exequias un hecho extraordinario, porque las obras de Vásquez no parecen haberse difundido ampliamente en España. No se convirtieron en un repertorio típico para las exequias u otros funerales públicos como las composiciones de Morales. El hecho de que los compositores españoles posteriores no hayan compuesto antífonas significa que estos géneros no se cantaron polifónicamente como parte de una práctica generalizada.

La antífona 1 del primer nocturno, *Dirige, Domine* de Vásquez, puede servir como un ejemplo de su acercamiento al género (véase ejemplo 1). El autor coloca la melodía del canto en la voz del tenor y construye líneas polifónicas en imitación arriba y debajo de esta voz. Eso crea un efecto muy diferente en el acercamiento de los compositores españoles a otros



Ejemplo 1: Vásquez, antífona *Dirige, Domine, Agenda Defunctorum* (Sevilla,1556).

géneros de este oficio. El invitatorio, las lecciones y los responsorios se componen usualmente con las melodías del canto en la voz más aguda y con simples melodías de apoyo en las otras voces. Las lecciones en particular pueden ser homorrítmicas, con poca o nula independencia de las voces graves. Las antífonas de Vásquez, entonces, se asemejan más a la tradición de incorporar el canto en la voz del tenor en números del propio de la misa, como en el *Choralis Constatinus* de Heinrich Isaac (*ca.* 1450-1517) o el *Introitus Missarum* de Constanzo Porta (*ca.* 1528-1601), que al invitatorio de Morales y las lecciones para los maitines de difuntos.

Asumamos que las obras de Vásquez se emplearon en 1559 en México. Es entendible que sus antífonas no se hayan convertido en modelos para los compositores posteriores de la Nueva España. Los autores anteriores en la península ibérica habían establecido un estilo que distinguía la música propia de las exequias; como se mencionó anteriormente, esto se refiere a obras que mostraban una presentación muy evidente de las melodías del canto con poca imitación o adorno, casi "armonizaciones"de los cantos. La presentación del canto, no la complejidad musical, era la meta de los géneros del invitatorio, de las lecciones e, inclusive, de los responsorios. Las obras de Vásquez posiblemente se usaron para agregar un poco de variedad musical a estas ceremonias, pero no pertenecen a la tradición musical "principal" del oficio, como ocurre con las obras de Morales y varias otras que sobreviven en el manuscrito *MexCC 3*. Como se verá a continuación, los salmos, aunque no constituyen un género presente en las fuentes españolas, cumplen con las características composicionales utilizadas en España para otros géneros de este oficio.

Regresando al relato, Cervantes de Salazar afirma que la primera lección, *Parce mihi*, se interpretó utilizando la versión de Morales, y que la segunda y tercera lecciones las cantaron el obispo de Michoacán y el arzobispo de México, respectivamente.[23] De la misma manera que el invitatorio, las lecciones de Morales se conocieron ampliamente en España y posiblemente crearon un modelo para componer este tipo de texto en forma extremadamente simple, con una presentación casi acordal del tono de la lección. Cervantes de Salazar dice que el segundo responsorio, *Qui Lazarum*, también se cantó con un tratamiento polifónico. *Qui Lazarum* es uno de los responsorios en versión polifónica que hay en el manuscrito *MexCC3*; esta misma versión aparece copiada en el manuscrito *PueblaC 3*. La obra demuestra qué tan directamente se basaron los compositores de México en las previas prácticas de España, ya que esta versión incluye

[23] El *Parce mihi* que se encuentra en *MexCC 3* también se localiza en *PueblaC 3*. Barwick afirma que esta obra se atribuye a Franco en las partes localizadas en Puebla.

solamente aquellas pequeñas secciones del texto que los anteriores compositores españoles habían realizado polifónicamente:

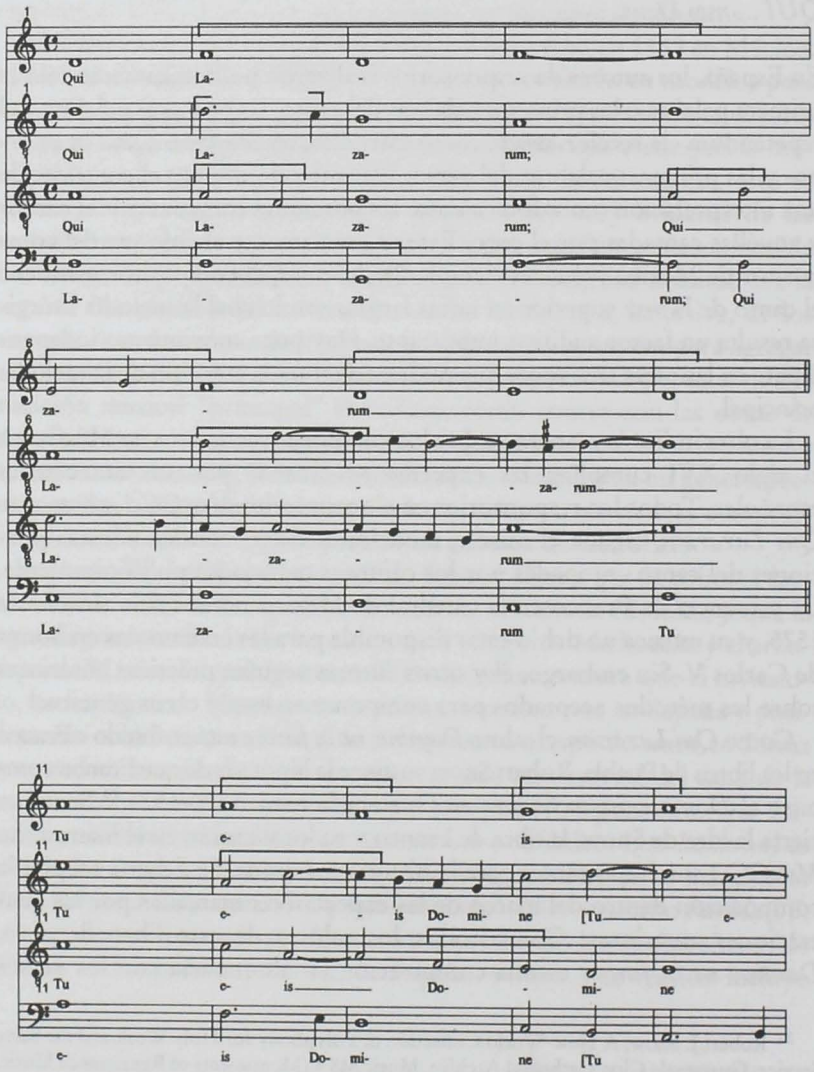
PECCANTEM ME QUOTIDE, et non me paenitentem, timor mortis conturbat me:
QUIA IN INFERNO nulla est redemptio, miserere mei Deus.
V. DEUS, IN NOMINE TUO SALVUM ME FACE et in virtute tua libera me.
QUI ... mei Deus.

En España, los autores de responsorios realizaron polifónicamente sólo la primera palabra o las primeras palabras del canto, las primeras palabras del repetendum -la sección usada como estribillo, en este caso *Quia in inferno*- y las primeras palabras del verso. Este método duplica el contraste de una interpretación monofónica entre las porciones cantadas por el cantor y aquéllas cantadas por el coro. Este es exactamente el enfoque del compositor de México (vease el ejemplo 2). Además, el compositor mantiene el canto de la voz superior en notas largas, con lo cual la melodía litúrgica resulta un factor auditivo importante. Hay poco movimiento independiente en las otras tres voces que pudiera distraer la atención de la melodía principal.

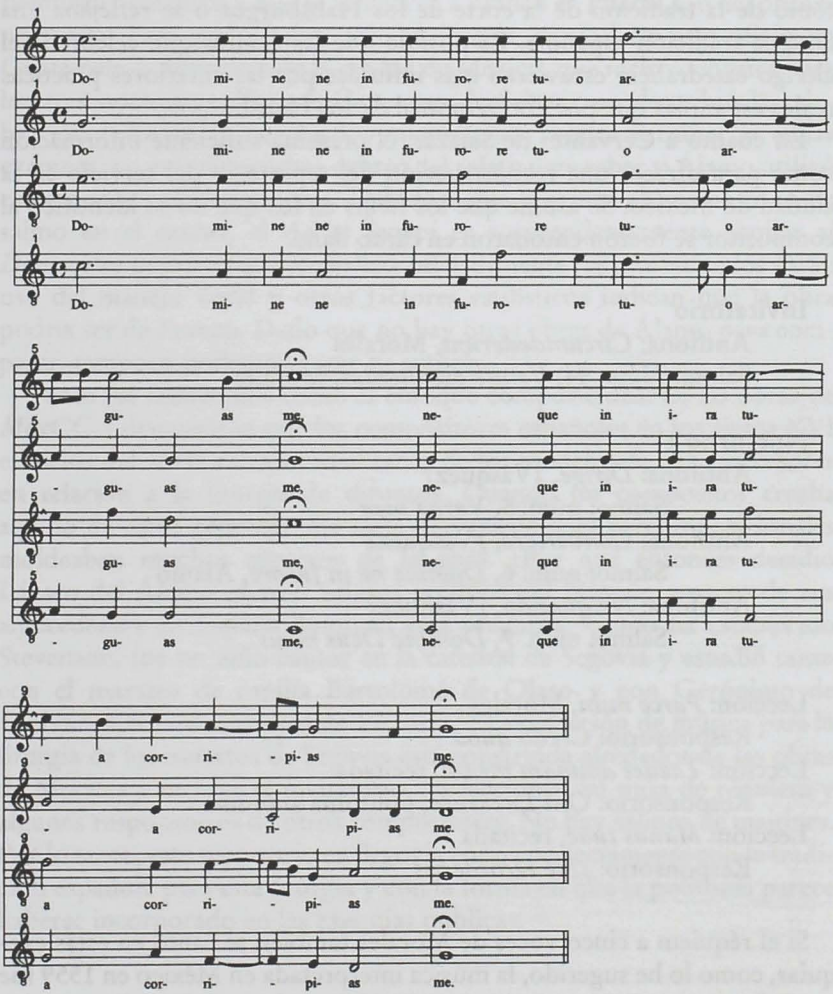
La obra indica la manera en que los compositores activos en México en el siglo XVI cumplían las expectativas creadas por sus antecesores españoles. Todos los responsorios en el manuscrito *MexCC 3*, como este *Qui Lazarum,* siguen el mismo modelo; es decir, con las mismas porciones del canto entonadas por los cantores manejadas polifónicamente. La presencia de Franco en la catedral de México no se inicia sino hasta 1575, y su música no debió estar disponible para las ceremonias en honor de Carlos V. Sin embargo, él y otros autores seguían prácticas anteriores sobre los métodos aceptados para componer en este y otros géneros.

Como *Qui Lazarum*, el salmo *Domine, ne in furore* está atribuido a Franco en los libros de Puebla. Robert Snow sostiene la hipótesis de que Franco compuso el *Domine, ne in furore* en Guatemala entre 1570-1574.[24] Sea o no cierta la idea de Snow, la obra de Franco y su localización en el manuscrito *MexCC 3* son importantes para la historia mexicana. Se debería aceptar la composición dentro del marco de las expectativas marcadas por las generaciones anteriores. Como todos los salmos de este libro de coro, *Domine ne in furore* es una composición en alternancia con los versos

[24] Robert J. Snow, A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4 (Monuments of Renaissance Music, Vol. 9), Bonnie J. Blackburn, editor general, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, pp. 11-13.

nones en polifonía (véase el ejemplo 3). Franco incluye el "tono" del salmo (en modo 8) prominentemente en la voz del *cantus*, lo cual ofrece una presentación audible del material monofónico, como en los ejemplos de autores españoles anteriores. Los primeros versos tienen una textura casi de nota contra nota, muy simple como muchas de las lecciones. Aunque hay más independencia de las voces en los versos subsecuentes, Franco logra que el "tono" sea una parte audible e importante, lo cual

Ejemplo 2: ¿Franco?, responsorio *Qui Lazarum*, MexCC3, ff. 12v-13.

crea el mismo efecto de la tradición española en el invitatorio, las lecciones y los responsorios. Este formato es el que, con toda certeza, describe Cervantes de Salazar en 1559.

Cervantes de Salazar no menciona los nocturnos dos y tres, lo cual indica que las porciones finales de los maitines probablemente no se hayan cantado. En lugar de esta información, comenta que al concluir los maitines, después del responsorio final *Libera me*, los participantes ini-

Ejemplo 3: ¿Franco?, *Domine ne in furore,* MexCC3, Puebla C3, Bloom14.

ciaron la procesión. La descripción revela un aspecto importante de la tradición de las exequias reales durante el reinado de los Habsburgos: que la música polifónica aparentemente se limitaba al primer nocturno. Las grandes colecciones españolas, tales como *GranC 6* y la *Agenda Defunctorum* de Vásquez, confirman el interés particular de los compositores en la primera porción de los maitines. Y, por supuesto, las obras de Morales para todas las tres lecciones del primer nocturno. No se ha establecido de manera concluyente si este aspecto de la ceremonia se tomó de la tradición de la corte de los Habsburgos o se reflejaba una antigua tradición española. Es posible que las honras que celebraba el clérigo catedralicio estuvieran más influidas por las anteriores prácticas reales españolas que por el ceremonial de los Habsburgos.

En cuanto a Cervantes de Salazar, él presenta suficiente información como para ofrecer una reconstrucción del repertorio del servicio en la ciudad de México. Se asume que los ítems en los que no se identificó al compositor se fueron entonaron en canto llano.

Invitatorio
Antífona: *Circumdederunt,* Morales
Salmo: Núm. 94, *Venite exsultemus*, Morales

Nocturno 1
Antífona: *Dirige*, ¿Vásquez?
Salmo: núm. 5, *Verba mea*
Antífona: *Convertere*, ¿Vásquez?
Salmo: núm. 6, *Domine ne in furore*, Álamo
Antífona: *Ne quando*, ¿Vásquez?
Salmo: núm. 7, *Domine Deus meus*

Lección: *Parce mihi*, Morales
Responsorio: *Credo quod*
Lección: *Taedet animam meam*, recitada
Responsorio: *Qui Lazarum*, polifonía anónima
Lección: *Manus tuae*, recitada
Responsorio: *¿Ne recorderis?*

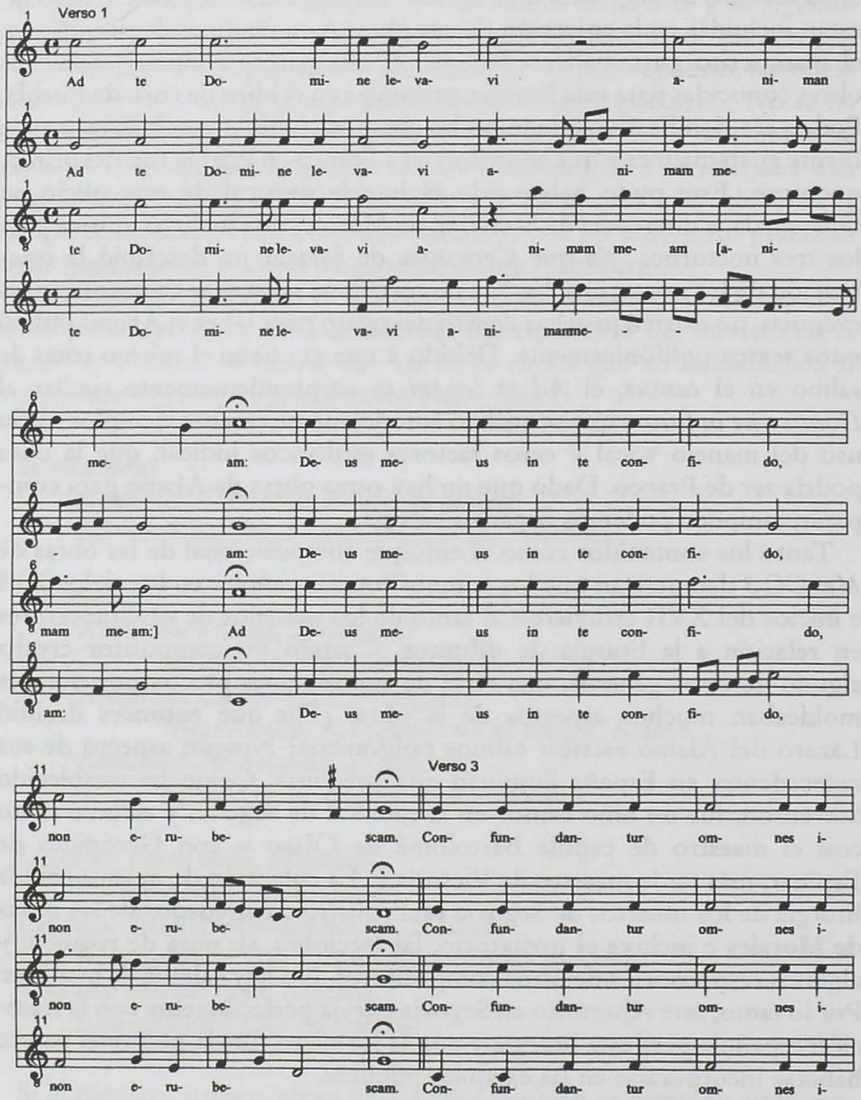
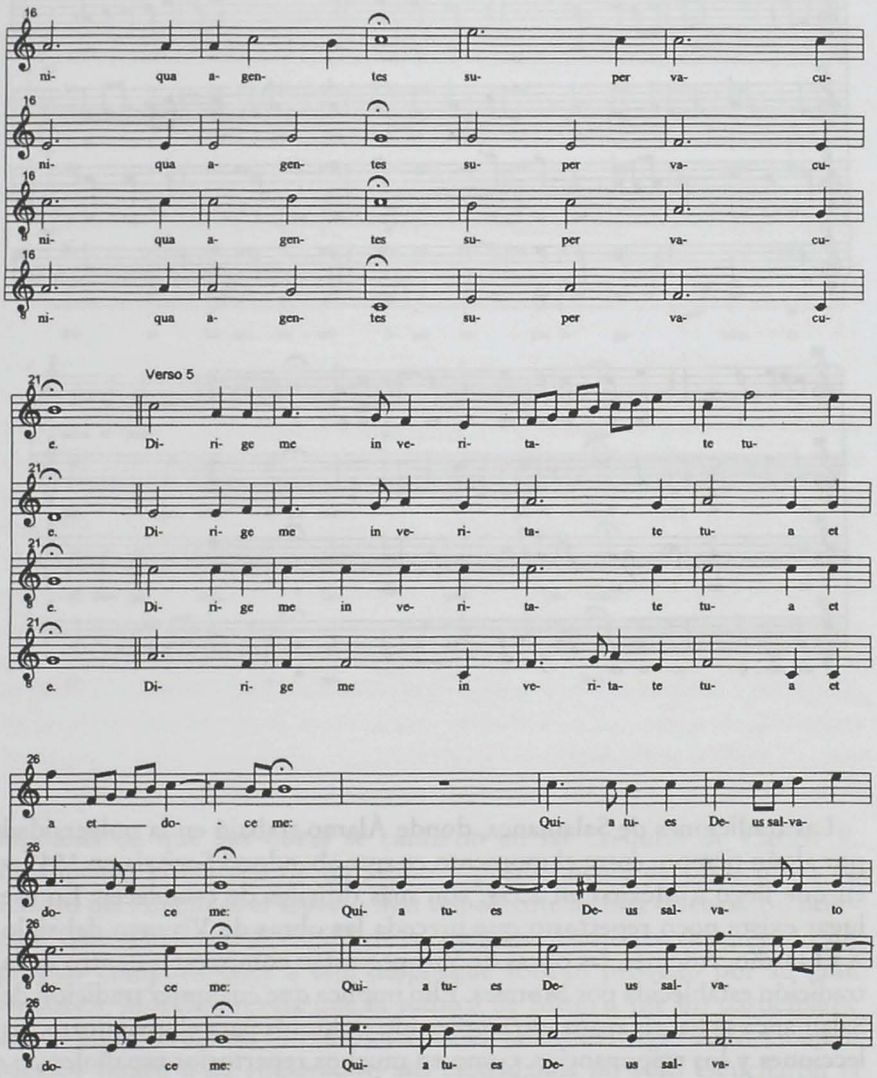
Si el réquiem a cinco voces de Morales también se cantó en estas exequias, como lo he sugerido, la música interpretada en México en 1559 fue verdaderamente de carácter internacional. Las obras de Morales para los maitines se crearon para las tradiciones españolas; su misa se concibió tomando en cuenta expectativas del público romano; otras secciones, un salmo y posiblemente el responsorio *Qui Lazarum* los escribió por

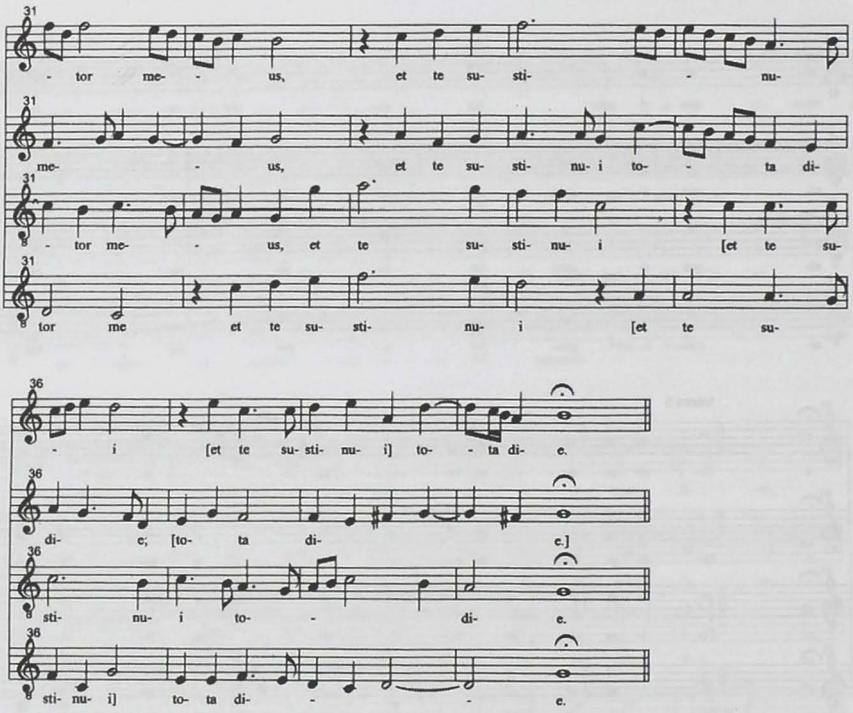
Lázaro del Álamo para agregar un elemento genuinamente mexicano a estas extraordinarias ceremonias.

¿Es posible que Álamo haya escrito los otros dos salmos en el manuscrito *MexCC 3*? Se podría argumentar que son obras de Franco, pero no están incluidas en la colección de sus obras para maitines de difuntos en el manuscrito guatemalteco *BloomL 4*, que parece contener todas sus obras conocidas para esta liturgia atribuidas en el libro de coro de Puebla. Podría ser significativo que todas las composiciones que sobreviven en la fuente guatemalteca y que se atribuyen a Franco en Puebla son del primer nocturno. Este pudo haber sido el interés musical de este oficio en Guatemala, a diferencia de la ciudad de México, que incluyó música para los tres nocturnos. Ya que Cervantes de Salazar no describió la celebración de los nocturnos 2 y 3, y no menciona si éstos se cantaron en las exequias, no existen pruebas dentro del relato para saber si Álamo utilizó estos textos polifónicamente. Debido a que contiene el mismo tono de salmo en el *cantus*, el *Ad te levavi* es sorprendentemente similar al *Domine ne in furore* que se analizó anteriormente (véanse ejemplos 4). Su uso del manejo vocal y otros factores estilísticos indican que la obra podría ser de Franco. Dado que no hay otras obras de Álamo para comparar, tampoco podemos negar su autoría.

Tanto los contenidos como el enfoque composicional de las obras de *MexCC 3* demuestran que los compositores españoles en los siglos XVI e inicios del XVII estuvieron al tanto de los modelos de sus antecesores en relación a la liturgia de difuntos. Cuando un compositor creaba alguno de estos géneros, una serie de suposiciones precomposicionales moldeaban muchos aspectos de la obra. ¿Por qué entonces decidió Lázaro del Álamo escribir salmos polifónicos? Ningún aspecto de sus antecedentes en España iluminan esta pregunta. Como ha establecido Stevenson, fue un niño cantor en la catedral de Segovia y estudió tanto con el maestro de capilla Bartolomé de Olaso y con Gerónimo de Espinar, más tarde maestro de Victoria.[25] La colección de música para la liturgia de los muertos de Segovia está construida alrededor de las obras de Morales e incluye el invitatorio, las lecciones, su misa de réquiem y algunos responsorios de otros compositores. No hay salmos de maitines. Por lo tanto, este repertorio en Segovia encaja perfectamente con la tradición española para esta liturgia y con la forma en que la polifonía parece haberse incorporado en las exequias públicas.

[25] Robert Stevenson, "Álamo, Lázaro del" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., Londres, MacMillan, 1980.

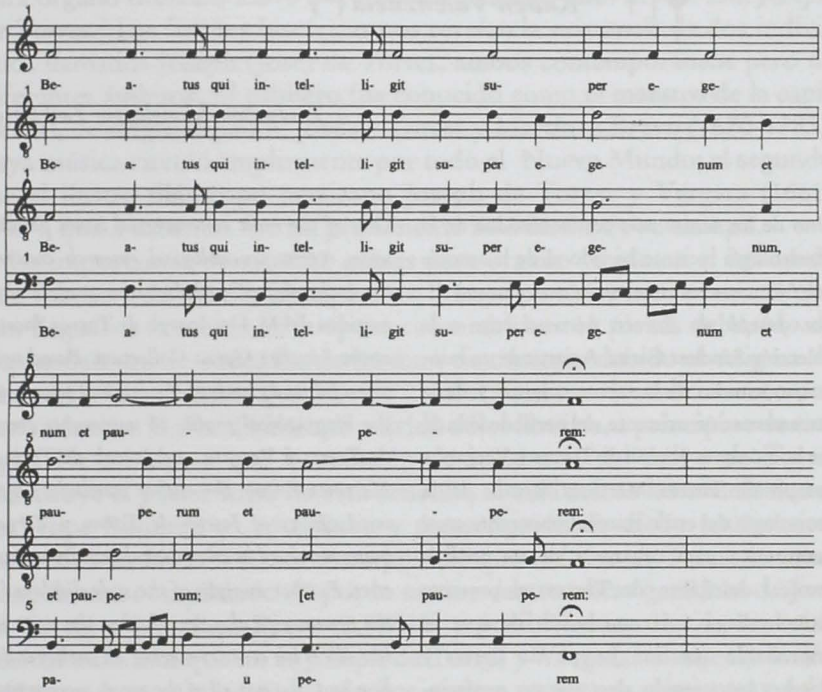
Ejemplo 4a: Anónimo, Salmo 24, *Ad te Domine,* MexCC3, ff. 15v-22.

Ejemplo 4b: Anónimo, Salmo 24, *Ad te Domine*, MexCC3, ff. 15v-22.

Ejemplo 4c: Anónimo, Salmo 24, *Ad te Domine,* MexCC3, ff. 15v-22.



Las tradiciones de Salamanca, donde Álamo trabajó en la universidad por algún tiempo, entre el momento en que abandonó Segovia en 1549 y en que llegó a México en 1554, son más difíciles de establecer. En ese lugar existe poco repertorio que preceda las obras de Vivanco del siglo XVI tardío. Además, las obras de Vivanco están compuestas dentro de la tradición establecida por Morales. Ello implica que cualquier tradición de Salamanca se habría realizado empleando polifonía para el invitatorio, las lecciones y los responsorios, como en muchos repertorios españoles.

El panorama que emerge del repertorio musical de México en 1559 es muy ecléctico. Como se esperaría, las obras de Morales son ingredientes primordiales en la mezcla. Más sorprendente aún es la presencia de la música de Vásquez. Aunque sus obras no se pueden documentar, el hecho de que no se conozca ninguna otra versión de estas antífonas y de que su *Agenda defunctorum* circulara en el México colonial apoya la

Ejemplo 4-d: Anónimo, Salmo, *Beatus qui intelligit,* MexCC3, ff. 29v-231.



hipótesis de que sus obras se cantaron en las exequias de Carlos V. Finalmente, el empleo de un salmo y posiblemente de otras obras de Lázaro del Álamo es el aspecto más importante de esta celebración litúrgica. Que el maestro de capilla de la ciudad de México haya agregado sus propias composiciones a este despliegue sonoro provisto por su gran antecesor Morales, revela que la música de México fue un participante activo en la tradición internacional de la mitad del siglo XVI. Cuando México honró a su emperador, sus ciudadanos no sólo escucharon el sonido del imperio, sino también la voz de la nueva nación colonial de México. La mezcla de tradiciones internacionales tan amplias con estos agregados únicos habría convertido al México colonial en una parte fascinante de la gran tradición musical hispánica.

El libro para órgano de Joseph de Torres: Un estudio de autoría

Rubén Valenzuela (*)

Traducción del inglés por Yael Bitrán

Uno de los temas más controvertidos de la musicología reciente ha sido el de la autoría del *Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*, perteneciente a la colección Sánchez Garza. A partir de un minucioso estudio de la fuente original y de la documentación existente, del perfil de vida de los homónimos Joseph de Torres y Vergara y Joseph de Torres Martínez Bravo, de la cronología del estilo musical imperante en el manuscrito para órgano y de un análisis musical del Libro de Torres, el presente artículo llega a la conclusión de que es improbable que don Joseph de Torres y Vergara haya tenido algo que ver profesionalmente con la música, que no está vinculado con el libro en lo absoluto y que el documento es una copia tardía del siglo XVIII, posterior a la muerte del ilustre filántropo. Por otra parte, el análisis revela que no todas las obras son de don Joseph de Torres Martínez Bravo.

One of the most controversial issues pending upon recent musicological research concerns the authorship of the Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres, *located at the Sánchez Garza Collection. Based upon a careful study both of the original source and the biographical profile of namesakes Joseph de Torres y Vergara and Joseph de Torres y Martínez Bravo, the author concludes on the impossibility of Joseph de Torres y Vergara being involved in any musical activity whatsoever. Further analysis of the style displayed in the manuscript also reveals that the score is a late XVIIIth century copy of an earlier collection and that not all of the pieces were written by Joseph de Torres y Martínez Bravo.*

Desde que llegó al Instituto Nacional de Bellas Artes en 1967 —hoy en día en el CENIDIM,— la colección Jesús Sánchez Garza representa uno de los acervos más extensos de música colonial de los siglos XVII y XVIII que se haya reunido para su estudio musicológico. La historia de la colección, que se remonta al Convento de la Santísima Trinidad en Puebla, ha

* Candidato a maestro en Musicología por la Universidad de San Diego, California, EE.UU

sido ampliamente documentada por los trabajos del Dr. Robert Stevenson.[1]

Dentro de esta vasta colección se encuentran 11 enigmáticas piezas para órgano tituladas *Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres*.[2] Las fuentes históricas nos revelan la existencia de dos individuos llamados Joseph (José) de Torres, ambos contemporáneos pero de diferentes ámbitos. El primero fue conocido como el maestro de la capilla real, de origen español, José de Torres y Martínez Bravo (1670-1783), cuya música circuló ampliamente por todo el Nuevo Mundo; el segundo fue el ilustre filántropo mexicano Joseph de Torres y Vergara (1661-1727), quien sabemos fue un prominente benefactor de su tiempo.

La importancia de estas 11 piezas para órgano reside en el hecho de que son uno de los dos ejemplos de música para órgano mexicana que han llegado a nosotros de la época colonial.[3] Las 11 piezas del *Libro de Torres* han estado rodeadas de un aura de misterio debido al enigma de su autoría —un asunto que ha sido central desde su descubrimiento por Jesús Sánchez Garza, filántropo y ávido coleccionista, a principios de este siglo. De tal suerte que la cuestión de la autoría del *Libro de Torres* constituye el punto focal de este artículo, el cual refuta las conclusiones de Felipe Ramírez en su estudio y transcripción de dicho manuscrito, realizados en 1993.[4] En este texto postulo que el *Libro de Torres* se compone de una compilación de por lo menos cuatro obras genuinas de José de Torres y Martínez Bravo (2,8,9,10) y posiblemente una de un compositor anónimo que no es Joseph de Torres y Vergara. Esta conclusión está basada en un estudio de los cuatro aspectos siguientes: 1-las biografías de José de Torres y Martínez Bravo y Joseph de Torres y Vergara; 2-una cronología del estilo musical en España y México; 3-la descripción física del manuscrito, y 4-una comparación de factores estilísticos entre las piezas para órgano.

---

[1] Para una visión detallada de la colección Jesús Sánchez Garza véase Robert Stevenson, *Christmas Music from Baroque Mexico* (Berkeley: University of California Press, 1974), y *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, D.C.: Organization of American States/General Secretariat, 1970).

[2] De aquí al final del título se empleará la versión abreviada del título: Libro de Torres.

[3] La otra partitura conocida de música colonial mexicana para órgano se menciona en el libro de Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey* (New York: Thomas Y. Crowell, 1968) pp. 160-162. Se trata de una tablatura para órgano (c.1630), que fue publicada en tres entregas por Gabriel Saldívar Silva , "Una Tablatura Mexicana", *Revista Musical Mexicana*, 2, núms. 2-3 y 5 (julio 21, agosto 7 y septiembre 7 de 1942) pp.36-39, 65-66 y 10-11.

[4] Felipe Ramírez Ramírez, *El libro que contiene onze obras para órgano de registros partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres: Transcripción y estudio* (México D.F.: CENIDIM, 1993).

Dentro del medio musicológico, el nombre "Joseph (José) de Torres" ha significado enigma y confusión. Tomando en cuenta lo anterior, José Antonio Robles Cahero y Juan José Escorza sugieren lo siguiente:

> Quizá el más grave ejemplo de desorientación al lector sea el de asegurar que José de Torres fue "el músico más importante" de la Catedral de México durante el periodo 1738 a 1750 (p.6). Si este José de Torres no se está confundiendo con Joseph de Torres y Martínez Bravo, compositor y tratadista español que nunca pisó tierras americanas —hasta no demostrarse lo contrario— pero cuyas obras circularon en la Nueva España, algunas de las cuales se encuentran en el archivo musical de la Catedral de México: ¿entonces quién fue este músico...?[5]

La existencia de un maestro de capilla mexicano llamado José de Torres, sucesor de Manuel de Sumaya en 1732, fue sugerida por las siguientes obras pioneras de la musicología mexicana: Gabriel Saldívar, *Historia de la Música en México*, Miguel Bernal Jiménez, *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid* y Robert Stevenson, *Music in Mexico*. Cabe destacar que tanto Gabriel Saldívar como Robert Stevenson retiraron lo dicho una vez que revisaron cuidadosamente las "Actas Capitulares" de la ciudad de México y propusieron una cronología de maestros de capilla de México que va de Manuel de Sumaya a Ignacio de Jerusalem, que es lo correcto. El obstáculo para aclarar este asunto ha sido el hecho de que Sumaya salió de la ciudad de México a Oaxaca en 1738 e Ignacio de Jerusalem llegó oficialmente a la ciudad de México en 1742.

Joseph de Torres y Vergara (1661-1727)

¿Quién es, entonces, el Joseph de Torres cuyo nombre aparece en la carátula del *Libro de Torres*? Felipe Ramírez postuló que un mexicano llamado Joseph de Torres y Vergara fue el único compositor del *Libro de Torres*. Como es sabido, Joseph de Torres y Vergara fue un prominente benefactor y filántropo de su tiempo, según se asienta claramente en el libro *Biblioteca Hispano Americana Septentrional* de Beristáin de Souza. Sabemos también que Joseph de Torres y Vergara cumplió diversas funciones sociales, según los documentos que atestiguan su participación en facetas tan diversas de la vida colonial como la política, la civil y la ecle-

[5] Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero, "Trayectoria de la música en México: Lecciones de una grabación universitaria de música novohispana", *Heterofonía* 89 (abril-mayo-junio, 1985) p. 50.

siástica.[6] Entre las actividades de Joseph de Torres y Vergara, se cuentan las siguientes: diácono de ley canónica; abogado; sacerdote del Sagrario de la catedral metropolitana; juez, y capellán de las Carmelitas Descalzas. Especialmente en el ámbito legal, Joseph de Torres y Vergara desarrolló una distinguida carrera dentro de la cual publicó dos libros de leyes (1722 y 1727). Fue también extensamente conocido en el México colonial como un prominente teórico del derecho. En las áreas académica y de servicio eclesiástico, Joseph de Torres y Vergara fue profesor y catedrático emérito de la Real y Pontificia Universidad así como chantre[7] y arcediano de la catedral durante el periodo en el que Antonio de Salazar (1688-1715) y Manuel de Sumaya (1715-1738) fueron maestros de capilla.

Según consta en documentos, Joseph de Torres y Vergara heredó una fortuna del sacerdote Don Juan Caballero y Ocio, quien fue a su vez un conocido benefactor de las artes. Los registros indican que Joseph de Torres y Vergara manifestó un sólido interés en la vida artística de la ciudad de México, en especial de su catedral. Gracias a las fuentes que llegaron a Felipe Ramírez a través de Guillermo Tovar y de Teresa, sabemos que Torres y Vergara se convirtió en el principal promotor, fundador y benefactor del Colegio Seminario de la Asunción (dormitorios para los cantores del coro de la catedral). La filantropía de Torres y Vergara se extendió a numerosos centros académicos e iglesias en la ciudad de México, incluyendo los de la Concepción, la Santísima, Santa Teresa la Antigua, Corpus Cristi, El Espíritu Santo, Santa Teresa la Nueva y El Colegio de Tepotzotlán.

Gracias a las numerosas fuentes compiladas por Felipe Ramírez en su estudio y transcripción, está sólidamente documentado el hecho de que Joseph de Torres y Vergara era un ciudadano prominente de la vida colonial. Es digno de mención, además, que el único retrato que existe de Torres y Vergara se encuentra localizado en la actualidad en el Museo del Virreinato en Tepotzotlán (originalmente el Colegio de San Francisco Javier) y que porta una inscripción biográfica que documenta, asimismo, sus empeños filantrópicos.

[6] La información biográfica sobre Joseph de Torres y Vergara apareció orginalmente en José Mariano Beristáin y Souza, *Biblioteca Hispano Americana Septentrional*, (México D.F.: UNAM, 1981) vol. 3, pp. 215-216 y en documentos propiedad del cronista mexicano Guillermo Tovar y de Teresa. La información de estas fuentes aparece posteriormente en Ramírez Ramírez, *op. cit.*, pp. IX-XII.

[7] Originalmente el chantre instruía a los clérigos en los cantos, muchas veces supervisando el decoro que debía guardarse en los oficios diarios. Sin embargo, para el siglo XVIII la posición de chantre de la catedral se había convertido en una posición lucrativa que ocupaban personas influyentes, no necesariamente músicos, que gozaban del título honorario. El chantre honorario normalmente nombraba a una persona con conocimientos músicales y de práctica litúrgica, quien verdaderamente se encargaba de las responsabilidades del puesto.

CENDIM DIFUSION

En resumen podemos afirmar que Joseph de Torres y Vergara contribuyó notablemente a la sociedad colonial por lo que se le debe reconocimiento. Sin embargo, en las fuentes existentes que se refieren directamente a este personaje, no encontramos una sola que mencione su actividad como músico profesional; de hecho, no existe ninguna prueba de que haya tenido asociación alguna con la música en el Nuevo Mundo.

José de Torres y Martínez Bravo

A diferencia de Joseph de Torres y Vergara, el español José de Torres y Martínez Bravo fue un consumado compositor, organista, teórico musical e impresor de música, cuyas obras se difundieron ampliamente en el México colonial, luego de haber una huella en España. Como teórico musical, José de Torres y Martínez Bravo escribió su reconocido manual *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, guía práctica que apareció por primera vez en 1702, un año antes de su famoso libro de coro el *Liber Missarum*, del cual existen algunas copias en la catedral de Puebla.

José de Torres y Martínez Bravo vivió en una época en la cual los estilos musicales comenzaron a desplazarse de las ideas más conservadoras hacia las más progresistas del estilo italiano, dentro de la tradición española. Este músico se hizo célebre por un estilo que se apegaba a la naturaleza tradicional de la música catedralicia española de su tiempo, lo cual popularizó su música en la sociedad colonial mexicana, más cercana a ideales conservadores. Sin embargo, fue uno de los primeros músicos eclesiásticos españoles que experimentaron con el estilo italiano. Begoña Lolo Herranz incluyó un extenso estudio biográfico en *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo* (1670-1738), que trata los detalles de la vida del compositor. Además de ello, se comprueba la existencia de partituras de este compositor en muchos archivos musicales latinoamericanos, al consultar los catálogos archivísticos de Robert Stevenson.[8]

Cronología del estilo musical

Una análisis preliminar de los estilos musicales de las 11 piezas para órgano del *Libro de Torres* revela inconsistencias cronológicas entre

[8] Entre estos: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, pp. 26, 49, 71, 130, 165, 179, 192, 205, 219; *Christmas Music from Baroque Mexico*, p.16; y "Sixteenth-and Seventeenth-Century Resources in México", *Fontes Artis Musicae* 1 (1954), pp.76-77.

aquellos trabajos. Dichas inconsistencias estilísticas merecen una respuesta crítica a las conclusiones de Felipe Ramírez respecto a que las 11 piezas deben atribuirse a Joseph de Torres y Vergara. *El Libro de Torres* contiene un repertorio de diversos géneros musicales; por ejemplo, una fuga, varios trabajos diversos para medio registro y una batalla.

A pesar de la resistencia que ofrecieron ciertos compositores españoles apegados al estilo musical del siglo XVII, las influencias extranjeras, primordialmente italianas, se empezaron a sentir en España con la llegada del siglo XVIII. Nuevas formas arribaron a suelo español como la toccata, la fuga, la sonatina y la sonata. Esta influencia italiana contemporánea no ejerció un influjo inmediato en la música colonial mexicana, como lo había hecho en la música española a principios del siglo XVIII. Si bien existía una divulgación musical entre España y el México colonial, había áreas de la sociedad colonial mexicana que sostenían firmemente sus ideas conservadoras posrenacentistas, lo cual explica el desfase de periodos musicales que se dio entre la metrópoli y la colonia.

Como mencioné anteriormente, el mexicano Joseph de Torres y Vergara vivió de 1661 a 1727, lo cual lo sitúa en un periodo histórico en el que el estilo musical renacentista aún tenía hondas raíces en el México colonial. Este singular proceso de divulgación de estilos musicales de Europa a través de España hacia el México colonial, sería el responsable de explicar la llegada lenta y renuente del estilo italiano. La fecha de deceso de Torres y Vergara, 1727, coincide precisamente con los comienzos de la influencia barroca en el México colonial. A este respecto, Spiess y Stanford afirman:

> La fecha 1750, en números redondos, marca un cambio de estilo importante, pero no como en Europa; México tiene su propio tiempo y el estilo renacentista dura hasta mediados del siglo XVIII. El barroco comienza con Mateo de la Roca e Ygnacio Jerusalem, ca. 1750, aunque es anticipado en el villancico y algunas obras solistas.[9]

De esa manera podemos afirmar que las fechas de Joseph de Torres y Vergara demuestran que es poco probable que hubiera tenido contacto con estilos y géneros musicales que no formaban parte de la música del México colonial mientras él vivía, es decir, los estilos posrenacentistas representados por el *Libro de Torres*. Si es que Torres y Vergara fue realmente un compositor avanzado de su época, ¿por qué no hay mención de él como compositor en los registros históricos? ¿Por qué no aparece su

[9] Lincoln Spiess y Thomas Stanford, *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives* (Detroit: Information Coordinators, 1969) p.15.

nombre junto con el de sus contemporáneos Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya? En conclusión, tanto por las inconsistencias cronológicas como por la diversidad de estilos y géneros dentro del Libro de Torres, es muy poco probable que el manuscrito contenga obras del mexicano Joseph de Torres y Vergara.

Descripción física del manuscrito

El examen de la condición física actual del manuscrito aporta otros elementos cronológicos. El manuscrito comprende 18 páginas foliadas que miden 21.05 x 31cm cada una. Es importante notar que una inspección preliminar del manuscrito no ha mostrado signos de punzaduras derivadas del uso del *rastrum* (instrumento con varias puntas que permitía el trazado de un sistema completo con una sola pasada). Recientemente el manuscrito se ha restaurado para detener el avance de los hongos que se habían expandido a sus páginas a través de un periodo indeterminado de años. Desafortunadamente, la última composición de la colección (*Partido de 6° Tono. Despacio*) no está completa; sólo quedan 24 compases de un número indeterminado.

El análisis técnico de materiales históricos que presentan deterioro físico, puede brindarnos valiosa información. *El Libro de Torres* muestra dos formas de deterioro: por uso y por manchas. Todo el manuscrito presenta señales de severo deterioro en el ángulo inferior derecho de sus páginas, lo cual indica que sus páginas fueron volteadas muy frecuentemente por los intérpretes. La forma y el grado de deterioro sugieren convincentemente un desgaste de las hojas debido a su empleo en la ejecución durante un periodo considerable de tiempo, lo cual indica que el *Libro de Torres* se usó, seguramente, como una edición para intérpretes y no como un manuscrito reservado para conservación en un archivo, como sucedía frecuentemente con los libros de coro en esa época. Aunque tenemos escasos conocimientos respecto al uso del repertorio organístico en las iglesias coloniales mexicanas, podemos suponer que el deterioro por uso del *Libro de Torres* es indicativo de su empleo frecuente en servicios religiosos.

El hecho de que el patrón de deterioro por uso es consistente a lo largo del manuscrito, nos lleva a afirmar que las obras de la copia que sobreviven fueron recolectadas como unidad para servir como una edición con fines de ejecución. Dos obras incluidas en el manuscrito —la fuga y el *Partido de 6° tono. Despacio*— reflejan un estilo musical de mediados del siglo XVIII en México, por lo que el *Libro de Torres* no pudo haber adquirido su forma final antes de aquella época si se compuso en México.

Considerando los estilos musicales podemos determinar con una exactitud razonable el marco temporal de vida del manuscrito, específicamente el momento en que alcanzó su forma final.

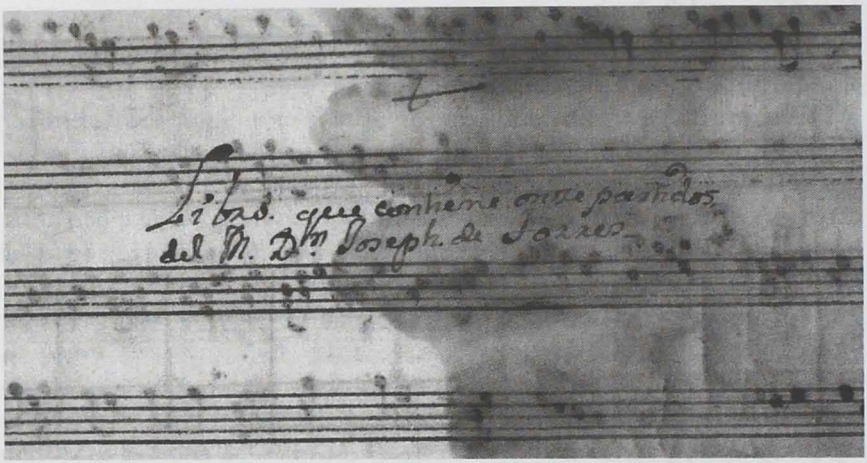
De lo que no podemos estar seguros es de la cronología del deterioro. No hay duda de que existe un patrón consistente de deterioro en las páginas del manuscrito, pero lo que no sabemos es durante cuánto tiempo ocurrió. Dicho proceso pudo haber sucedido en un lapso de cinco años o a lo largo de 25, dependiendo por supuesto de la frecuencia de uso del manuscrito. Además, ¿en qué momento el dueño o dueños del *Libro de Torres* comenzaron a utilizarlo con frecuencia —tomando en cuenta que pudo haber cambiado de manos varias veces? El manuscrito quizá se empleó con más frecuencia a mediados del siglo XVIII, o bien la mayor parte de su uso activo se dio en los años finales del siglo o, tal vez, a principios del XIX.

Se puede obtener más información sobre la historia del manuscrito a partir de las marcas de los numerosos copistas que participaron en su elaboración; por ejemplo, de sus errores de escritura y su caligrafía. Por estas señales deducimos que cuando menos dos copistas participaron en la formación del *Libro de Torres*. Respecto a la caligrafía, se nota un claro cambio de mano en la página nueve recto, precisamente al comienzo donde existe una obvia diferencia en la dirección de las cabezas de las notas y la inclinación de las plicas. Esta "nueva" mano permanece hasta el final de la última página del manuscrito. Este único manuscrito que sobrevive es, sin duda, copia de otra fuente o fuentes de varios copistas que quizás reprodujeron por las monjas del Convento de la Santísima Trinidad.

La página del título atribuye toda la colección a Joseph de Torres, lo cual sugiere que el compilador o compiladores asumieron que las 11 piezas tenían como autor a Joseph de Torres, aunque de hecho sólo cuatro de ellas incluyen el nombre de Torres. Es importante mencionar que el nombre Joseph de Torres era sinónimo del compositor español José de Torres y Martínez Bravo, y cualquier derivativo de ese nombre —José de Torres, Joseph de Torres y Martínez Bravo, etc.— tanto en España como en México, era sinónimo del compositor español ya mencionado.

Otro elemento que corresponde a la página del título lo usa Felipe Ramírez en su interpretación de que el mexicano Joseph de Torres y Vergara es el único compositor de las 11 obras. La página original del título aparece como sigue:

En contraste con lo que dice el original, Felipe Ramírez altera el título y lo convierte en: *El libro que contiene onze obras para órgano de registro partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres*. Quizás en su esfuerzo por con-



vencer de que Joseph de Torres y Vergara es el compositor del manuscrito, Ramírez interpretó la "M" de maestro como "Dr.". Pero su interpretación de las dos "D"s (en "Dr." y en "Dn.") escritas por la misma mano, pero con una apariencia tan dramáticamente diferente, sobre todo en una época de meticulosa caligrafía, es muy improbable. Efectivamente, quien ostentaba el título de doctor era Joseph de Torres y Vergara y no José de Torres y Martínez Bravo y, a través de la lectura arbitraria de la "M" como "Dr.", Ramírez intenta reforzar su argumento a favor de Joseph de Torres y Vergara como autor de las obras. Sin embargo, es evidente que la teoría de Ramírez no se ajusta a la lógica histórica o documental, según ha mostrado esta investigación.

De las 11 obras contenidas en la colección, los copistas sólo incluyeron el nombre de Torres en cuatro de ellas, lo cual las distingue claramente del resto, que no tienen mención de autoría. Los títulos completos de las 11 obras, según se asientan en el manuscrito, son los siguientes:[10]

1.Fuga
2.Obra de mano derecha de medio registro de Torres, andante
3.Grave, allegro
4. Obra de Lleno de 7° tono
5. Obra de 7° tono

[10] Aunque la página del título menciona *onze partidos*, la tercera obra, un grave y un *allegro*, parecen ser los dos movimientos finales de la obra previa, Obra de mano derecha de medio registro de Torres, lo cual daría un total de diez obras en el manuscrito.

6. Obra de 1° tono bajo
7. Partido de 1° alto
8. Obra de Torres
9. Batalla de Torres
10. Partido de 2° de Torres
11. Partido de 6° tono Despacio

El nombre de Torres aparece en las obras 2, 8, 9 y 10, lo cual sugiere que el *Libro de Torres* es quizás una compilación en un tomo de obras para órgano de diferentes compositores. En el proceso inicial de copiado parece ser que los copistas tuvieron la intención de que sólo las cuatro obras mencionadas se atribuyeron a un compositor específico llamado Torres. Dado que las obras del español José de Torres y Martínez Bravo eran ampliamente conocidas en el México colonial, los copistas o el compilador consideraron que su autoría se reconocería claramente por el mero hecho de escribir "Torres" en las cuatro obras. Es quizás en una copia posterior —si asumimos que en algún momento hubo otras versiones del manuscrito circulando en México— cuando en la página del título se incluyó la atribución de las 11 obras compiladas a Joseph de Torres.

Un análisis de las marcas de agua, las cuales nos brindan información respecto a la antigüedad y origen de un determinado papel, también resulta de provecho en el asunto de la autoría. Sin embargo, es importante recordar que el fechamiento de un papel determinado no nos indica necesariamente la fecha de la escritura sobre el mismo. De cualquier modo, esperamos que este análisis preliminar ayude a reforzar el argumento básico de la autoría del *Libro de Torres*.

En las 18 páginas del *Libro de Torres* existen cinco marcas de agua diferentes; de todas las páginas sólo 11 contienen marcas de agua discernibles.[11] Las cinco marcas de agua incluyen: 1-una flor de lis con corona y las iniciales C-B; 2-garras de león con una lanza cruzada (no pueden distinguirse mayores detalles); 3-un caballo y su jinete con una lanza; 4-un escudo de armas sobre dos criaturas fantásticas que tienen cabeza y alas de águila con cuerpo de león*, y 5-un escudo y una corona en forma de diamante.

El estudio de las marcas de agua tiene tal cantidad de posibilidades, que uno no se aventura a llegar a conclusiones concretas y definitivas. Sin

[11] En muchas ocasiones, los contornos de las marcas de agua se gastan y pierden por el progresivo deterioro, por lo que pueden volverse prácticamente imperceptibles.

* En inglés "flying griffins". [N. de la T].

embargo, esta investigación sobre el *Libro de Torres* pretende utilizar toda las pruebas existentes para ampliar el conocimiento sobre la historia del manuscrito, sin importar qué tan conjeturales y especulativas sean las conclusiones. Jan La Rue afirma que: "La descripción reciente de fuentes musicales, especialmente manuscritos, casi invariablemente incluye rasgos de papirología y filigranología*, en vista de que cada nueva prueba documental puede combinar información existente para dilucidar algún problema añejo. Esto representa una tendencia con enorme potencial."[12]

Las cinco marcas de agua del *Libro de Torres* ofrecen valiosa información en dos áreas: origen y fechamiento. En términos de procedencia, las marcas de agua brindan pistas contundentes sobre los probables orígenes del manuscrito. Cuatro de las cinco marcas de agua que se encuentran en el manuscrito existieron en el México colonial, según puede comprobarse en el libro de María de Bonfil, *El papel del papel en la Nueva España: 1740-1812*. En términos de fechamiento, tres de las cinco marcas de agua se ubican, según el libro, entre 1748 y 1778. Este valioso dato, que se relaciona indirectamente con la cuestión de la autoría, arroja varias inferencias. En primer lugar el origen de las marcas de agua sugiere que la copia que sobrevive del *Libro de Torres* fue, con toda probabilidad, producida en el México colonial y no en España u otras posesiones coloniales. De mayor importancia es el hecho de que el marco temporal 1748-1778 indica sustancialmente que el *Libro de Torres* es una copia, y no un original, compilada en varias etapas durante el marco temporal señalado por las marcas de agua mencionadas.

Análisis musical del Libro de Torres

Un primer análisis musical de las 11 obras del Libro de Torres muestra definitivamente que, por lo menos cuatro de las obras del manuscrito —las que están atribuidas a Torres— provienen de la pluma del español José de Torres y Martínez Bravo. En la *Obra de mano derecha de medio registro de Torres* existe una gran posibilidad de que los tres movimientos: andante, grave y allegro, fueron concebidos como una sonata corta. Este acercamiento a asuntos formales demuestra la visión avanzada en la música española que tenía José de Torres y Martínez Bravo, a principios del siglo XVII, en contraste con el estilo español ortodoxo por el cual es más conocido.

* "Papyrological and filigranological features" en inglés. [N. de la T].

[12] Jan La Rue, "Watermarks and Musicology", *Acta Musicologica* 33 (1961), p.120.

Es bien sabido que Torres y Martínez Bravo fue uno de los primeros músicos españoles que usó elementos del estilo italiano en su obra. Era común todavía en las primeras décadas del siglo XVIII, que los compositores españoles de su generación presentaran influencias renacentistas y barrocas en sus composiciones. En ese sentido, la *Obra de Torres* es una mirada retrospectiva hacia el modelo de composición para órgano del siglo XVII. La *Obra de Torres* despliega cualidades de un tiento español, parte integral del vocabulario de los compositores españoles de la época de Torres y Martínez Bravo.

Del mismo modo puede afirmarse que tanto la *Batalla de Torres* como el *Partido de 2° de Torres*, comienzan de modo conservador y cambian posteriormente a un contrastante estilo progresista. Una de las ocho secciones de la Batalla presenta un tratamiento de *arioso* melódico que no aparece en las siete secciones restantes, que se apegan estrictamente a las prácticas composicionales españolas del siglo XVII. De manera parecida, el *Partido de 2° de Torres* comienza con el lenguaje del medio registro, típico de finales del siglo XVII. En contraste, la sección final es un claro ejemplo de un movimiento de danza barroca en 3/8 como una *giga* o un *courante*. Vemos la manera en que José de Torres y Martínez Bravo intenta emplear, quizás con cierta resistencia, los estilos modernos en el siglo XVIII.

Es posible aventurar algunas aseveraciones respecto a las siete obras anónimas que restan, es decir, las obras que no están atribuidas a Torres en el manuscrito. El análisis de estas obras sugiere que hay una sólida posibilidad de que tres de ellas: *obra de 7° tono*, *obra de 1° tono bajo* y *Partido de 1° alto*, también tengan como autor a José de Torres y Martínez Bravo, aunque éste no se mencione en el título. Estas obras pueden compararse con el *Partido de 2° de Torres* que presenta dos claras secciones: una primera de amplia elaboración temática seguida por otra de textura y métrica contrastantes. En las tres obras "anónimas" mencionadas, se puede encontrar el mismo esquema formal, lo que crea una sensación de cohesión entre las cuatro obras que nos permite concluir que la *obra de 7° tono*, la *obra de 1° tono bajo* y el *Partido de 1° alto*, pueden ser atribuidos a Torres y Martínez Bravo. Además, existe un elemento que crea una sensación mayor de unidad entre las cuatro obras: las entradas imitativas del comienzo, que se encuentran tanto en la *obra de 7° tono* como en el *Partido de 1° alto*, y que son muy similares a los compases iniciales de la *Obra de mano derecha de medio registro de Torres*.

Las tres obras anónimas restantes: *fuga*, *obra de lleno de 7° tono* y *partido de 6° tono Despacio*, presentan estilos composicionales que José de Torres y Martínez Bravo pudo haber empleado después de iniciado el siglo XVIII. El enfoque conservador que se manifiesta en la *Obra de*

lleno de 7º tono pudiera ser nuevamente un ejemplo de una mirada retrospectiva del compositor al tiento de falsas español, que fue un género organístico común en España durante el siglo XVII. Por lo tanto, no puede descartarse que las tres obras que restan sean producto de la pluma de José de Torres y Martínez Bravo.

Conclusiones

Según se desprende de esta investigación, era necesario y aún lo es, investigar a fondo el *Libro de Torres*, en especial en lo concerniente a su autoría. En todo caso, dentro de los alcances de esta investigación, pueden formularse las siguientes conclusiones:

1. El *Libro de Torres* no está conectado de ninguna manera con Joseph de Torres y Vergara de la ciudad de México, según lo había postulado Felipe Ramírez en su estudio y transcripción de 1993. Lo anterior se comprueba primordialmente por las inconsistencias en la cronología de estilo musical.

2. El *Libro de Torres* es una copia —y no una fuente original— que fue compilada en el México colonial durante el tercer cuarto del siglo XVIII. La evidencia preliminar que se desprende del estudio de las marcas de agua, tanto en lo referente a las áreas de origen como en el fechamiento aproximado, así como la caligrafía, apoyan esta teoría.

3. Basándonos en el análisis estilístico y considerando el hecho de que tienen la atribución "Torres" en su título, podemos afirmar que hay cuando menos cuatro obras genuinas del compositor español José de Torres y Martínez Bravo (2,8,9 y 10), hasta que la evidencia pruebe lo contrario. Los errores composicionales que se encuentran en las obras y que podrían atribuirse a un compositor amateur, se deben, de hecho, a descuido de los copistas.

4. Este análisis concluye, basándose además en un análisis estilístico, que las seis obras anónimas restantes (1,4,5,6,7 y 11) también pueden ser obra de Torres y Martínez Bravo o de uno o más compositores no identificados pero, no del mexicano Joseph de Torres y Vergara.

Consecuencias para una investigación posterior

Esta investigación ofrece una pieza más del rompecabezas que constituyen los orígenes de las obras contenidas en el *Libro de Torres*. Las hipótesis documentadas que puedan formularse respecto a este valioso manuscrito son de utilidad para llenar los huecos que aún existen en la

historia de la música colonial mexicana, particularmente en la de la música para órgano.

Por ejemplo, la música para órgano del México colonial que se ha localizado es muy escasa con relación a la gran cantidad de música vocal eclesiástica que sobrevive. Por lo cual, una de las preguntas fundamentales de la historia de la música colonial persiste: ¿por qué sobreviven tantos órganos de la época colonial en México en relación con los poquísimos ejemplos de música para órgano del periodo? ¿Es posible que existan manuscritos desconocidos de música para órgano en manos de coleccionistas privados como Jesús Sánchez Garza?

Las obras vocales de José de Torres y Martínez Bravo ya han sido catalogadas, analizadas e inclusive grabadas;[13] aun así es necesario compararlas y contrastarlas dentro del contexto de estilos y sintaxis musicales de las 11 obras del *Libro de Torres*. Quizás al realizar esta labor de referencias recíprocas se aclaren ciertas coherencias e inconsistencias.

También hace falta un análisis crítico de la exportación de música española a los centros religiosos: catedrales, conventos y monasterios del México colonial. ¿Cuál era el proceso de exportación y cómo se propagaba la música a través del territorio después de su llegada? Es necesario una investigación más a fondo del Convento de la Santísima Trinidad, pues éste podría brindar a los investigadores algunas respuestas respecto a las colecciones musicales del México colonial.

Investigaciones posteriores en archivos coloniales fuera de España y México pueden conducir a respuestas potenciales. La colección denominada *Libro de cyfra adonde se contem varios Jogos de Versos, e Obras, e outras coriosidades, De varios Autores*,[14] un manuscrito portugués de finales del siglo XVII, es un claro ejemplo de la interacción musical entre España y Portugal. Esta colección portuguesa contiene música para órgano de 16 compositores de origen español, incluyendo una *Cançaõ de 7º tom* compuesta por un Joseph de Torres. Este Torres es, sin duda, José de Torres y Martínez Bravo. Podemos suponer que una búsqueda minuciosa en archivos portugueses puede brindar mayor información sobre compositores españoles; en este caso específico, sobre Torres y Martínez Bravo y su música.

Debe, a su vez, emprenderse una mayor investigación sobre la relación histórica entre Italia y España, en vista de que los músicos italianos ocupaban varios puestos importantes en la capilla real de

[13] Varios ejemplos de la música de José de Torres y Martínez Bravo aparecen en Barroco Español Vol. 3, "Quando Muere el Sol", *Penitential Music at the Royal Chapel in Madrid*, Al Ayre Español, Eduardo Lopez Banzao, Deutsche Harmonia Mundi 05472-77376-2.

[14] Para un extenso estudio de este manuscrito véase Barton Hudson, *A Portuguese Source of Seventeenth-Century Iberian Organ Music* (Tesis doctoral, Indiana University, 1961).

Madrid a principios del siglo XVIII. Conocemos ampliamente la influencia italiana en España a comienzos del siglo XVIII, pero no estamos seguros qué influencia española o música española para órgano pudo haberse exportado de España a Italia. De hecho, músicos italianos como Phelipe (Felipe) Falconi y Francisco Corselli (Courselle) de la capilla real española, tenían a su disposición los archivos de música de la capilla real y pudieron haber exportado música contemporánea de España a Italia.

Por último, esta investigación ofrece una mirada preliminar a la evidencia presentada por las marcas de agua del *Libro de Torres*. Se requiere urgentemente una investigación más a fondo de marcas de agua en todos los centros coloniales de la América Hispana que se relacionen con el *Libro de Torres*. Un punto lógico de partida puede ser una revisión de las marcas de agua españolas del siglo XVIII, intentando localizar posibles similitudes entre España y sus colonias. En este sentido, podría investigarse la elaboración de papel en el México colonial en términos de su historia en general, así como nombres específicos e inscripciones que en muchas ocasiones formaban parte de las marcas de agua. Es probable que de ello se desprendan valiosas respuestas sobre los orígenes del *Libro de Torres*.

Fuentes musicales de la Nueva España en la Biblioteca Newberry de Chicago

Enrique Alberto Arias *

Traducción del inglés por José Antonio Robles Cahero

La Biblioteca Newberry de Chicago alberga una gran cantidad de fuentes históricas mexicanas, desconocidas incluso para los investigadores de México. En este artículo se señala la importancia de ciertas fuentes musicales novohispanas que se guardan en la Colección Ayer de esta biblioteca: seis libros de coro con música polifónica de autores como Franco, Lienas, Pérez Ximeno y Sumaya; un Gradual manuscrito con cantos para el ordinario de la misa, probablemente elaborado en México; el *Graduale Dominicale* (México, 1576), editado por Juan Hernández y publicado por el impresor Pedro de Ocharte, y 15 libros manuscritos de canto gregoriano, que aún no han sido estudiados.

The Newberry Library of Chicago preserves a large amount of Mexican historical sources, which are still unknown even for Mexican scholars. This article emphasizes the importance of certain musical sources from New Spain, now at the Ayer Collection in this library: six choirbooks containing polyphonic music by composers like Franco, Lienas, Pérez Ximeno and Sumaya; a manuscript Gradual with chants for the Ordinary of the Mass, probably written in Mexico; the Graduale Dominicale *(Mexico, 1576), edited by Juan Hernández and published by Pedro de Ocharte; as well as 15 manuscript books of Gregorian Chant, which still await to be studied.*

¿Quién no ha escuchado, en las disciplinas académicas, acerca de la Biblioteca Newberry, la gran institución humanística de Chicago? Esta biblioteca fue fundada en 1887 y obtuvo reconocimiento legal en 1892, cuando empezó la construcción de su edificio actual. Se le nombró en honor a Walter Loomis Newberry (1804-1868), antiguo pionero de Chicago involucrado en actividades económicas como el comercio, el transporte (embarque), la banca y los bienes raíces.[1] Abierta al público en forma gratuita, la biblioteca alberga una colección reservada —de préstamo restringido— de libros raros, mapas y manuscritos que abarcan las culturas de Europa y América desde la Edad Media hasta el presente; está especializada en humanidades y posee una de las colecciones más impor-

* Profesor asistente de la De Paul University, Illinois, Estados Unidos.

1 "A History of the Newberry Library", en Rolf Achilles (ed.), *From Humanities' Mirror: Readings at the Newberry*, 1887-1987, Chicago: The Newberry Library, 1987, pp. 17-26.

tantes del mundo de materiales musicales únicos y valiosos. Debido a lo extenso de sus colecciones, muchos de estos documentos son conocidos solamente por especialistas que trabajan en un campo dado.

Lo que generalmente no se aprecia es que esta gran biblioteca es rica en materiales relativos a México. El propósito de este artículo es presentar documentos musicales relevantes de la Nueva España que se encuentran en las colecciones de Newberry, y también ubicar estas fuentes en la perspectiva de la vasta Colección Ayer de la biblioteca.

1. La Colección Ayer y la exposición "México ilustrado"

Edward E. Ayer (1841-1927) fue un habitante de Chicago, magnate ferrocarrilero y coleccionista de libros quien, hacia 1880, decidió concentrarse en materiales que aclararan los primeros contactos entre europeos y los pueblos indígenas de las Américas. E. Ayer fue miembro del primer consejo directivo de la biblioteca a la que donó cerca de 14,000 volúmenes en 1911, cifra que él siguió aumentando con otras donaciones, y estableció tres fondos dotados para su mantenimiento.[2] La Colección Ayer posee en la actualidad alrededor de 100,000 volúmenes referentes a la historia y al desarrollo cultural del hemisferio.

La compañía de Ayer suministró todos los durmientes para el Ferrocarril Central Mexicano, lo cual le permitió venir a México a menudo y le dio la oportunidad de coleccionar *Mexicana* (materiales mexicanos). Según el erudito catálogo de la exposición "México ilustrado" (organizada por la Biblioteca Newberry en 1996): "Las fuentes que posee la Colección Ayer son importantes para el estudio de toda la América Latina colonial, pero las referentes a México, especialmente en el primer siglo del contacto europeo, son las mejores, a la par con las grandes colecciones de las universidades de Texas y California."[3]

[2] Jens Christian Bay, Edward Everett Ayer, 1841-1927, Holstebro: N.P. Thomsen, 1927 y Frank C. Lockwood, *The Life of Edward E. Ayer*, Chicago: A. C. McClurg, 1929. Para mayor información sobre los manuscritos de esta colección consúltese Ruth Lapham Butler, *A Check List of Manuscripts in the Edward E. Ayer Collection*, Chicago: The Newberry Library, 1937 y Martha Briggs, Alison A. Hinderliter y Cynthia A. Peters (compiladoras), *A Guide to the Newberry Library Archives*, Chicago: The Newberry Library, 1993. Actualmente se está planeando un catálogo en línea de esta colección.

[3] Robert Karrow, "Edward E. Ayer and Mexico" en Ruth E. Hamilton (ed.), *México ilustrado / Mexico Illustrated* [catálogo de la exposición], Chicago: The Newberry Library, 1996, p. 10. Entre los tesoros mexicanos de esta colección se encuentran: seis ediciones (1523-26) de las cartas de relación de Hernán Cortés, algunos de los primeros libros mexicanos impresos (un manual de procesiones religiosas de 1544 y libros en lenguas indígenas), muchos álbumes de estampas de antigüedades, mapas antiguos de diversos cartógrafos (Mercator, Humboldt y Melish), una rica variedad de manuscritos mexicanos (dibujos y notas del conde, ingeniero y artista Jean Frédéric de Waldeck, 1826, una relación original de la conquista de Yucatán de Avendaño de 1695, documentos sobre la Inquisición,) y 175,000 páginas de transcripciones de archivos mexicanos.

La exposición México ilustrado de Chicago, para la cual se confeccionó el catálogo citado, fue la que inspiró mi investigación acerca de los recursos musicales novohispanos de la biblioteca. La exhibición, abierta del 4 de mayo al 17 de julio de 1996, se benefició de la colección de arte de Roberto Mayer y mostró varias vistas de México de los siglos XVI al XIX. Además de los 100 materiales prestados por Mayer la biblioteca incluyó otros varios de la Colección Ayer.[4]

La organización de música antigua Ars Musica Chicago, de la cual soy presidente, ofreció un concierto de música coral novohispana como parte de las actividades artísticas de la exposición. Al buscar partituras adecuadas para el concierto, recordé que la biblioteca tenía un recurso indispensable comúnmente conocido como los libros de coro de Newberry ("Newberry Choirbooks").

2. Los libros de coro de Newberry

Hace cien años, el 30 de marzo de 1899, la Biblioteca Newberry recibió seis grandes libros de coro donados por Charles Hutchinson, un benefactor de las instituciones culturales de Chicago. Hutchinson acababa de regresar de México, adonde había viajado con el coleccionista Edward Ayer, y donde había descubierto una importante fuente de música colonial mexicana. Desafortunadamente, hay una laguna en los diarios que Ayer llevó sobre sus viajes mexicanos para el periodo de esta adquisición; por lo tanto no sabemos en qué lugar específico fueron comprados estos libros de coro.[5]

Los libros de coro fueron copiados para el Convento de la Encarnación de la ciudad de México, fundado en 1595 por monjas concepcionistas, llegó a ser uno de los conventos más ricos de la ciudad. La autora del siglo XIX, la marquesa Calderón de la Barca, describe el convento como un palacio con fuentes, patios, cuartos muy amplios y donde las monjas tenían sirvientes. Como era usual en los conventos femeninos, se interpretaba música regularmente y el órgano original aún estaba en uso en aquella

[4] La exhibición fue inspirada por el libro de John Phillips y Alfred Rider, *Mexico Illustrated in Twenty Drawings* (Londres, 1848). Mayer encontró dos juegos de este libro a principio de los años ochenta, pero también descubrió las obras de arte originales, que formaron la base de una exhibición montada en el Palacio de Iturbide de la ciudad de México en 1994. La exposición de Newberry usó los impresos originales de Phillips y Rider, pero los complementó con materiales de la Colección Ayer, con el fin de presentar un panorama histórico completo.

[5] Tanto las "Reminiscences" de Ayer como los "Diaries" de Hutchinson se encuentran en cajas de la Biblioteca Newberry; véase *A Guide to the Newberry Librery Archives* citada en la nota 2. Los diarios de Hutchinson cubren treinta años: de 1881 a 1911, pero no aparece la década de 1890 a 1900.

época: primera mitad del siglo XIX.[6] Todavía era en este periodo el convento más rico de México, con excepción del de La Concepción.

Parece que originalmente estos libros de coro habían constituido ocho volúmenes, dos de los cuales están perdidos. Los seis volúmenes restantes fueron copiados por cerca de veinte copistas con diversos grados de calidad, y a veces varios de ellos trabajaron en la misma página. Además, parece que algunos copistas no estimaban al compositor Juan de Lienas, ya que escribieron insultos sobre él en los libros ("cornudo", "cornudillo", etc.).[7] El cuarto volumen, probablemente de principios del siglo XVIII, contiene música de Victoria y es con mucho el más elegante, si bien da la impresión de ser el menos usado.

Estos seis grandes volúmenes contienen música sacra de maestros españoles como Guerrero, Morales y Victoria, pero también incluyen obras para varias ocasiones litúrgicas de compositores novohispanos activos desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVIII: Hernando Franco (el *Miserere mei Deus* está incluido en sus páginas), Juan de Lienas, Fabián Pérez Ximeno y Manuel de Sumaya. El primer volumen da preferencia al viejo estilo polifónico renacentista, mientras del segundo al sexto volúmenes se incluyen obras policorales en el *stile concertato* barroco. Esto habla de la fortuna cambiante del convento y sugiere que su periodo más próspero fue el siglo XVII. Estos volúmenes constituyen las fuentes principales de la música sacra de Lienas y Pérez Ximeno, dos de los más dotados compositores litúrgicos del siglo XVII. En suma, estos libros de coro son de una extraordinaria importancia para el estudio del repertorio litúrgico novohispano de los siglos XVI y XVII.

Los impresionantes volúmenes reposaron en la estantería de la Biblioteca Newberry, casi completamente inadvertidos, hasta el invierno de 1968, cuando Hans Lenneberg, bibliotecario de música de la Universidad de Chicago, los seleccionó como proyecto de investigación para los estudiantes de su clase avanzada de bibliografía. Uno de sus estudiantes, Eliyahu Schleifer, estaba intrigado por el contenido de esos tomos y así decidió el tema de su tesis doctoral.[8] Schleifer no sólo estudió el contenido y las funciones litúrgicas de esta fuente, sino también transcribió varias obras completas de maestros novohispanos incluidas en ella. Además de su disertación doctoral, Schleifer escribió y publicó dos artículos (en 1973 y 1980), con el propósito de informar al mundo académico de los des-

[7] He escrito un artículo sobre este tema: "Cuckoldry, Arrogance, and Mystery: The Forms of Juan de Lienas' name in the Newberry Choirbooks", el cual pronto será publicado (probablemente por Harmonie Park Press) en una colección de ensayos sobre música colonial de América Latina.

[8] Eliyahu Arieh Schleifer, "The Mexican Choirbooks at the Newberry Library Case MS VM 2147 C36", tesis doctoral, University of Chicago, 1979.

cubrimientos de su investigación.[9] Después de su disertación y sus artículos, Schleifer no continuó trabajando sobre los libros de coro, y por ello las transcripciones que forman el segundo volumen de su tesis nunca se han usado ampliamente. Como era de esperarse, en 1972 y 1987 Robert Stevenson atrajo la atención del mundo musicológico a los tesoros conservados en las páginas de los libros de coro de Newberry.[10]

Durante los últimos diez años, he puesto atención tanto en estos libros de coro como en el trabajo de Schleifer. Al preparar el concierto para Ars Musica Chicago, renové mi estudio de los libros de coro y leí la impresio-nante disertación de Schleifer con gran cuidado. Seleccioné seis motetes en latín de Juan de Lienas para la segunda parte del concierto de la exposición "México ilustrado", mientras que la primera parte incluyó cinco obras en lengua secular de cuatro autores novohispanos para complementar la rica polifonía de Lienas. De hecho, ésta fue la primera audición en Chicago de la mayoría de los motetes de Lienas, los cuales asombran por su variedad y expresividad. Nuestro objetivo fue mostrar que la obra de Lienas se escucha igualmente bien en el estilo estricto del Renacimiento tardío como en el estilo policoral prevaleciente en Venecia y Roma a fines del siglo XVI. Este concierto nos mostró que Lienas es uno de los gigantes de su época, un compositor que demanda mayor atención y estudio.[11]

3. El Gradual de Newberry

La segunda fuente que deseo comentar, a la cual me referiré como el Gradual de Newberry, no es muy conocida entre los académicos. Dentro

[9] Eliyahu Schleifer, "New Light on the Mexican Choirbooks at the Newberry Library", *Music Association Library Notes*, núm 30, 1973, pp. 231-241; "Lamentations and Lamentation Tones in the Mexican Choirbooks at the Newberry Library, Chicago", *Israel Studies in Musicology*, núm. 29, 1980, pp. 121-139.

[10] Robert Stevenson, "Mexican Colonial Music Manuscripts Abroad", *Music Association Library Notes*, núm 29, 1972, pp. 203-214, y su versión castellana publicada en dos partes: "Manuscritos de música colonial mexicana en el extranjero [I y II]", *Heterofonía*, vol. V, núm. 25, julio-agosto de 1972, pp. 4-10, y vol. V, núm. 26, septiembre-octubre de 1972, pp. 4-8; "Catalogue of Newberry Library Mexican Choirbooks" y "Mexico City Cathedral Music", *Inter-American Music Review*, núm. 9, 1987, pp. 65-73 y 75-114.

[11] El concierto se ofreció en la Biblioteca Newberry el 21 de marzo de 1996 con el siguiente programa. Primera parte: *A la xácara, xacarilla* (4 voces) de Juan Gutiérrez de Padilla (*ca.*1590-1664); *Xicochi, xicochi conetzintle* (4 voces), *Tantarantan, a la guerra van* (guineo a 6 voces), *Elegit eum Dominus* (motete a 5 voces) y *Mi niño dulce y sagrado* (4 voces) de Gaspar Fernández (*ca.*1570-1629); *Joseph Fili David* (motete a 8 voces) de Antonio de Salazar (*ca.*1650-1715), y *Ay, ay galeguiños* (gallego a 5 voces) de Fabián Pérez Ximeno (ca.1595-1654). Segunda parte: *Laudate pueri* (8 voces), Te lucis ante terminum (5 voces), Miserere mihi, Domine (3 voces), *Salva nos, Domine* (4 voces), *In manus tas, Domine* (4 voces) y *Dixit Dominus* (8 voces), seis motetes de don Juan de Lienas (fl. 1600-1620).

de la cubierta del libro se lee: "436. Gradual manuscrito en pergamino, con numerosas letras capitales iluminadas grandes y pequeñas, decorado con caras grotescas y flores; música en cuatro pentagramas. Folio, piel vieja (una hoja defectuosa)." Donald Krummel, autor de un inventario de la música antigua que guarda la Biblioteca Newberry, propone la hipótesis siguiente sobre el Gradual: "Este manuscrito fue escrito por un copista español, probablemente en México, como lo podrían indicar las decoraciones. Las últimas cuatro hojas son de papel y el libro muestra evidencia de mucho uso."[12]

En otras actividades musicales realizadas para la Newberry me he topado con este manuscrito curioso y muy hermoso que bien podría ser mexicano. En una ponencia reciente que está en vías de publicarse describo el contenido de este Gradual y sugiero su origen mexicano.[13] Mi sugerencia se basa, primero, en la aparición de iluminaciones que muestran tipos de cactos que son originarios de México y del suroeste de los Estados Unidos. Además, tres investigadores de Chicago han visto este manuscrito y concuerdan en el probable origen mexicano de esta preciosa fuente: Susan Schroeder, historiadora del México colonial (Universidad de Loyola en Chicago); Thomas Cummins, historiador del arte colonial (Universidad de Chicago), y Ellen T. Baird, historiadora del arte precolonial (Universidad de Illinois en Chicago).

Página del Gradual Newberry, manuscrito en pergamino, siglo XVII.

[12] Donald, J. Krummel, *Bibliographic Inventory of Early Music in the Newberry Library*, Boston: G. K. Hall, 1077, entrada [card] 26, p. 2.

[13] Ofrecí una ponencia sobre este tema en un congreso sobre música mexicana de la Universidad de Kansas en Lawrence, en la primavera de 1996, bajo el título: "Another Mystery from the Newberry Library: Medieval Tropes and 2-part Organa in a Mexican (?) Colonial Source: Case MS VM 2149.G73" (que será publicada próximamente por la Universidad de Kansas).

Este Gradual tiene solamente 23 folios y consiste en cantos para el Ordinario de la misa. Algunos cantos, tal como el *Kyrie Cunctipotens*, aparecen con tropos pre-tridentinos, muchos de los cuales son marianos. Cantos como el *Juxta spiritus corpus* tienen una segunda voz añadida en movimiento paralelo, lo que produce una polifonía de estilo medieval. Estas adiciones parecen formas escritas de una práctica originalmente improvisatoria, pero resultan anticuadas en comparación con el estilo contrapuntístico del siglo XVI. Además, existe un motete homofónico titulado *Ego sum panis vivus*, notable por sus inusuales progresiones armónicas escritas en una notación mensural negra usada en el siglo XV, que incluye patrones de ligadura ya no usados en el Renacimiento tardío. Éstas son sólo algunas peculiaridades de este manuscrito, que parece incompleto y tal vez representa una combinación de varios manuscritos.

4. El *Graduale Dominicale* de Newberry

La Biblioteca Newberry posee también una de las más antiguas colecciones impresas de canto gregoriano de la Nueva España: el *Graduale Dominicale* (México, 1576) publicado por Pedro de Ocharte (*ca.* 1532-1592).

Ocharte nació cerca de 1532 en el puerto —hoy francés— de Ruán, antigua capital de Normandía, con el nombre de Pierre Ochart. Llegó a la Nueva España hacia 1549 para ejercer su oficio de impresor de libros: primero vivió en Zacatecas y Guadalajara, pero más tarde se estableció en la ciudad de México. En 1571 fue arrestado por la Inquisición tras haber publicado libros que cuestionaban la eficacia de la intercesión de los santos y la Virgen María, lo cual se acercaba a un punto de vista luterano, pero fue liberado en febrero de 1574. Ocharte fue un hábil e importante impresor que publicó volúmenes tales como el primer libro de medicina editado en América, titulado *Opera medicinalis* (1570).[14] Además del *Graduale Dominicale* también publicó otros libros para el servicio litúrgico bajo su dirección: el *Psalterium Antiphonarium Sanctorale* (México, 1584) y el *Antiphonarium de Tempore* (México, 1589).[15]

En 1968 Robert Stevenson analizó brillantemente el Graduale Dominicale impreso por Ocharte: estudió su título, ubicó al volumen en su contexto histórico y consideró el trabajo académico previo que se

[14] Emilio Valtón, Cartilla para enseñar a leer, México, Pedro Ocharte, 1569, México: Manuel Porrúa, 1977, pp. 17-34. El autor presenta una biografía detallada de Ocharte así como una lista de otras de sus publicaciones durante el siglo XVI.

[15] Mary Elizabeth Duncan, "A Sixteenth-Century Mexican Chant Book: Pedro Ocharte's *Psalterium An[t]iphonarium sanctorale cum psalmis hymnis* (1584)", tesis doctoral, Universidad de Washington, 1975.

había realizado acerca del valioso libro.[16] Dos años después apareció la estupenda disertación de Enid Patricia Housty sobre el *Graduale*, en la que se estableció la existencia de cuatro copias de esta obra:

> En 1576 Ocharte colaboró con Espinosa [*sic*] en la producción de un *Graduale Dominicale*, un ejemplar del cual se encuentra en la Biblioteca Nacional de México. Emilio Valtón descubrió otro *Graduale Dominicale* que él piensa vino de la prensa de Antonio de Espinosa antes de 1571, y que es una primera edición del Graduale Dominicale corregido posteriormente y reimpreso en 1576 por Espinosa en colaboración con Ocharte. Además de estos dos ejemplares, existen otros del Gradual impresos en 1576 que llevan solamente el nombre de Ocharte: en la Biblioteca Newberry de Chicago y en la Biblioteca del Congreso en Washington, D.C.[17]

Housty señala que cada uno de los de 1576 es diferente en algunos detalles. En un apéndice de su disertación nota que, de las tres ediciones de 1576, el ejemplar de Newberry difiere del de la Biblioteca del Congreso en su inclusión de una licencia y un sello del censor; difiere del de la Biblioteca Nacional de México en el estilo tipográfico y en la forma de indicar el impresor: el colofón del ejemplar mexicano dice que es Antonio de Espinosa "a costa de Pedro Ocharte", mientras que el de Newberry indica a Ocharte como impresor sin mencionar a Espinosa.[18] Todo parece indicar que Enid Patricia Housty no realizó trabajos posteriores a su tesis sobre el *Graduale*.

El *Graduale Dominicale* llegó a la Biblioteca Newberry en circunstancias curiosas y dramáticas. Fue donado a la biblioteca en 1916 por el arzobispo mexicano Francisco Plancarte, de la ciudad de Linares, Nuevo León. Dentro de la cubierta del ejemplar de Newberry se encuentra inserta una emotiva carta, en dos versiones: primero en forma manuscrita (usando una escritura formal pero fluida estilada en copias exactas de principios de siglo) y luego en forma mecanografiada. Ninguna de ellas tiene la firma del arzobispo. Vale la pena citar completa esta carta, escrita originalmente en inglés, invaluable para conocer la historia del libro en México y cómo llegó a Chicago:

> Este *GRADUALE DOMINICALE* es un ejemplar del primer libro de canto coral impreso en México y en América. Quedan sólo cuatro ejemplares de esta edición en el mundo, pero éste tiene algunas peculiaridades que lo hacen diferente de los otros. Fue encontrado entre las ruinas de una iglesia indígena después de su destrucción y del pillaje de los soldados del gobierno mexicano del presidente Madero en el año de 1913, en sus ataques a los zapatistas. Los indios a quienes perteneció me lo obsequiaron como regalo.

[16] Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley: University of California Press, 1968, pp. 180-192.

[17] Enid Patricia Housty, "The Graduale Dominicale of Juan Hernández (México: Pedro Ocharte, 1576)", tesis doctoral, Washington: Universidad Católica de América, 1970; la cita en la p. 11.

[18] *Ibid.*, pp. 168-169.

Fue salvado por segunda vez de la destrucción proseguida por los carrancistas, quienes condujeron otra en Monterrey, Nuevo León, bajo el mando de Antonio T. Villarreal. En este pillaje mi biblioteca privada fue robada, en la cual había muchos libros preciosos y manuscritos de la historia antigua de México y de lenguas indígenas; pero este libro fue ignorado debido a su apariencia sin valor, y alguien que sabía de mi estimación por él lo guardó para mí.

Temiendo ahora otro peligro en el que pudiera ser, quizá, destruido, preferí ofrecerlo, como lo hago, a la BIBLIOTECA NEWBERRY de CHICAGO, como una muestra de mi gratitud y aprecio por la amabilidad al recibirme y atenderme durante mi exilio en México.

La riqueza de esta biblioteca en libros mexicanos me abrió el camino para usar el triste tiempo de mi exilio de mi diócesis.

Estoy en deuda con el Rt. Rev. Monsignore Francis C. Kelly. D.D., quien me invitó a escribir la historia antigua de México. Esta amable invitación, así como la amable hospitalidad dadas por el Muy Rev. Fr. McCabe.C.M.LL Presidente de la Universidad De Paul, me otorgó muchos días pacíficos en Chicago y una placentera ocupación en la Biblioteca Newberry.

Incluyo como un regalo a dicha Biblioteca una copia del "Tamoanchan", fruto de mi propio afecto y tiempo libre, entre mis deberes episcopales, que hasta donde mi conciencia sabe son los únicos crímenes para merecer este largo exilio de mi infeliz México.

De Paul University, Chicago, Ill. Oct. 12, 1916.

[Firmado] Francisco Plancarte.

Arzobispo de Linares, México.

El *Graduale Dominicale* contiene cantos del Propio de la misa para todo el año litúrgico, desde el primer domingo de Adviento hasta el vigésimo cuarto domingo después de Pentecostés. También se encontraron diversos ciclos de misas de feria después de las fiestas mayores. El libro termina con un *Asperges me*, apropiado para todos los domingos del año, y el *Vidi aquam egredientem* para tiempo pascual. La impresión general es que los cantos son cortos, usualmente silábicos, y las ilustraciones se refieren a la fiesta dada.

Como el título implica, este libro fue destinado a la orden dominica, una de las órdenes más poderosas de la Nueva España y, como es bien sabido, encargada de la Inquisición. La función del editor, Juan Hernández, fue crucial en la formación del *Graduale*, que es tal vez la primera fuente que se adapta a los requerimientos del Concilio de Trento. Hernández fue un cura nacido hacia 1545, nativo de Tarragona; tenía un grado en derecho canónico y era conocido por la belleza de su voz. Desde la página titular se aprecia que purgó excesos de los melismas y que compuso él mismo graduales, aleluyas, tractos y ofertorios.[19]

Hernández parece haber simplificado los cantos tanto como era posible y a menudo omitió o acordó los melismas. A veces cambiaba las clasificaciones modales o componía nuevos cantos. Por ejemplo, en el Gradual tipo *Justus ut Palma* el editor varió grupos de notas, modificó

[19] *Ibid.*, pp. 15-16.

reiteraciones y redujo fórmulas melódicas.[20] Así vemos que el *Graduale Dominicale* asume una gran importancia en la historia de la transmisión y recepción del canto gregoriano en la Nueva España, y demuestra que este canto se puede considerar como un fenómeno siempre cambiante.

5. Los libros de canto gregoriano de Newberry

Además del libro impreso anterior, existen 15 libros de canto gregoriano que fueron obsequiados por Edward Ayer a la biblioteca. Recibidos el 23 de junio de 1909, estos libros nunca han sido catalogados, pero ostentan los números del 170, 375 al 170,398 en el libro de acceso, donde también fueron numerados del 1 al 15 y se anotaron varias de sus características: títulos latinos originales, tamaño, cubiertas de piel y un precio de 325 dólares por el lote entero, aunque no se dan datos respecto a dónde fueron comprados. Todos están registrados bajo el encabezamiento "Roman Catholic Church Latin Rite" (Rito latino de la iglesia católica romana).[21]

La siguiente es la lista de estos 15 libros para el servicio litúrgico, tal como fue copiada por el bibliotecario en el libro de acceso (copiada exactamente, incluyendo errores, palabras incompletas e indicaciones incomprensibles en el original):

1. Antiphoners. *In festo ascensionis domini.* 1676 [actually 1673]
2. " . *In festo dedicacionis* [sic] *et apparitionis*
3. " . [Begins:] *Omne quod dat mihi pater*
4. " . *—le predicatore veritatis*
5. " . *—nam vigilantibus, pater*
6. " . [", f., 6] *sibi corda nexu*
7. Graduals ["]. *Asperges me Domini hisipo*
8. " *Dominica i,-(xxiii) post Pentecostem*
9. Hymnals. [Begins:] *Creator alme siderum*
10. [Officia]. *Dedicatur beate virgini Marie*
11. *Officia propria novissima sancti patris nostrim*
12. *Officium defunctorum ad vesperas absolutum*
13. S.P.N.S. Francisci
14. Psalters. [Begins] *Celi enarrant gloriam Dei*
15. Antiphoners, *—lum, sic veniet, alleluia*

Es evidente la variedad de estos libros para el servicio litúrgico y uno tiene la impresión de que todos provienen de la misma fuente, ya que el estilo de notación e iluminación es muy similar. El libro 1 muestra el año 1673 y el libro 13, como se verá después, está fechado en 1773 dos veces.

[20] *Ibid.*, pp. 85 ss.

[21] Estas fuentes me fueron señaladas por el señor Bart Smith, bibliotecario de la División de Colecciones Especiales de la Biblioteca Newberry.

Mi hipótesis es que todo el lote fue copiado durante un siglo, y que los libros fueron comprados en el mismo lugar y donados a la Biblioteca Newberry como grupo. Su enorme tamaño podría ser la razón de que permanecieran tanto tiempo sin ser examinados.

Veamos el libro 13 un poco más de cerca. Como su título indica, este es un antifonario franciscano que, según se indica en el folio 21v, proviene de Córdoba en 1773. Se asume que se trata de Córdoba, España. Además, al final se encuentra una indicación de los que participaron en reunir la fuente, que comienza así: "Este libro lo escrivio el P.F. Antonio de Cordova [sic]". En la parte final aparece de nuevo el año 1773. El antifonario tiene magníficas iluminaciones y cantos del oficio que celebran los hechos de San Francisco. Incluye una misa monofónica en notación mensural y en estilo silábico. Las iluminaciones simbolizan el amor de San Francisco por los animales y la naturaleza, el trabajo misional de la orden franciscana, y hasta la cooperación entre dominicos y franciscanos.

Aunque de probable origen español, el lote se pudo haber comprado en México, dada la gran cantidad de materiales que Ayer adquirió en ese país. Ésa es la razón por la que decidí incluir estos 15 libros en mi artículo, aunque ciertamente necesitan ser catalogados y estudiados con mayor detenimiento.

En conclusión, la colección de fuentes mexicanas de la Biblioteca Newberry es una de las más importantes de los Estados Unidos. Las fuentes musicales que hemos mencionado en este artículo muestran el objetivo de esta gran institución de conservar tesoros coloniales de México. Espero que las fuentes presentadas ayuden a inspirar a los investigadores mexicanos para avanzar en el estudio de su contenido. Por ejemplo, los libros de coro de Newberry son una de las escasas fuentes conocidas para la música sacra de Fabián Pérez Ximeno y los motetes de Juan de Lienas, ambos compositores en espera de una edición de sus obras. Igualmente debería ser transcrita y estudiada la música del Gradual de Newberry e investigados los cantos de Hernández para el *Graduale Dominicale*.[22]

[22] Los números de clasificación de estas fuentes son como sigue: Libros de coro de Newberry: Case MS VM 2147 C36; Gradual de Newberry: Case MS VM 2149 G73, y *Graduale Dominicale*: VM 2149 G73 1576. Para mayor información sobre éstas y otras fuentes, así como los servicios que presta la biblioteca, favor de comunicarse a:

The Newberry Library
60 West Walton
Chicago, Il 60610-3380
Estados Unidos
Tel.: (312) 943-9090
Website: WWW.newberry.org

El archivo musical de la catedral de Oaxaca: nuevos hallazgos

Aurelio Tello (*)

In memoriam *P. Fernando Vázquez*

El archivo musical de la catedral de Oaxaca ha sido estudiado desde hace poco más de 30 años. Tras el listado inicial del doctor Robert Stevenson (1970) y del trabajo de catalogación efectuado por Aurelio Tello (1990), el volumen de obras que pertenecen a la catedral oaxaqueña se ha ampliado por el hallazgo de 190 piezas nuevas descubiertas por el padre Fernando Vázquez, por el musicólogo Mark Brill y por el profesor Jorge Mejía Torres. Este artículo intenta actualizar la información sobre el acervo de la antigua catedral de Antequera del Marqués del valle de Oaxaca.

The music archive at Oaxaca Cathedral has been studied for over 30 years. Following Robert Stevenson's inventory (1970) and Aurelio Tello's catalogue (1990), its contents have expanded due to new discoveries by the Rev. Fernando Velázquez, Mark Brill and Jorge Mejía Torres. This article aims to update information regarding the archive of the ancient Antequera (Oaxaca) Cathedral.

Introducción

En las diversas catedrales en las que existió una capilla musical durante los tiempos coloniales, se ha conservado un rico acervo de partituras que refleja el intenso quehacer desplegado en los oficios litúrgicos. Misas, salmos, motetes varios, villancicos y chanzonetas quedan como testimonio del notable papel que cumplió la música en los servicios religiosos. Desde el siglo XVI, y aun hasta principios del XIX, en México, Puebla, Oaxaca, Morelia, Durango o Guadalajara se desarrolló una intensa vida musical alimentada por obras creadas en esos recintos y también por aquéllas de los más destacados maestros peninsulares, de los cuales hoy sobrevive un crecido número de piezas.

Sin embargo, la investigación en los archivos catedralicios no ha sido muy prolífica. En 1951, Francisco Antúnez publicó un breve trabajo que

* Investigador del CENIDIM.

dio cuenta del acervo musical de la catedral de Durango.[1] Un año después, Miguel Bernal Jiménez dedicó unos pequeños párrafos al archivo de música de la catedral de Morelia, aunque sin entrar en mayores detalles.[2] En 1965, Thomas Stanford y Lincoln Spiess microfilmaron los acervos de las catedrales de México y Puebla, organizaron un catálogo aún inédito y dieron una somera información sobre ellos en su libro de 1969, acerca de diversos archivos mexicanos.[3] Al iniciarse la década de los 70, vio la luz el monumental trabajo del doctor Robert Stevenson *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas,* en el que apareció información sobre las obras musicales conservadas en las catedrales de México, Oaxaca y Puebla,[4] junto a las de Bogotá, Quito, Lima o Santiago de Chile. Tuvieron que pasar veinte años para que se diera a conocer el contenido del archivo musical de la catedral de Oaxaca, trabajo realizado siguiendo las huellas pioneras del doctor Stevenson.[5] De otras catedrales mexicanas sólo existe información desperdigada, como la de Guadalajara.[6] Pero de ciudades como las de Zacatecas, Saltillo o San Cristóbal de las Casas sencillamente no sabemos nada.

El archivo musical de la catedral de Oaxaca

Este archivo fue estudiado originalmente en la ya citada obra del doctor Stevenson[7] y, de manera parcial, se ha referido a él en su libro sobre la música virreinal el maestro Jesús Estrada,[8] especialmente cuando abordó la figura de Manuel de Sumaya. La elaboración del catálogo publicado por el autor de este artículo, llevada a cabo entre 1985 y 1987 y publicada en 1990, permitió conocer en detalle el contenido de obras y autores de tan importante acervo.

[1] Francisco Antúnez: *La Capilla de Música de la Catedral de Durango. Siglos XVII y XVIII.* México, impreso por el autor, 1970. Reimpresión del artículo aparecido en Boletín, órgano del Centro Cultural Durangueño, VII-8-1951, N° 1, Imp. Salas. Durango.

[2] Miguel Bernal Jiménez: "La música en Valladolid de Michoacán", parte II, *Nuestra Música*, VII, N° 25, 1er trimestre 1952, pp. 9-16.

[3] Lincoln Spiess y Thomas Stanford: *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, Detroit, Information Coordinators, Inc., 1969.

[4] Robert Stevenson: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* Washington, D:C:, OEA, 1970.

[5] Aurelio Tello: *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Catálogo.* México, CENIDIM, 1990.

[6] Gabriel Pareyón: "La música en la catedral de Guadalajara", *Heterofonía* 116-117, enero-diciembre de 1997. pp. 99-124.

[7] Stevenson, *op. cit.* pp. 193-207.

[8] Jesús Estrada: *Música y músicos de la época virreinal*, México, Sep Setentas, 1973.

Está integrado por tres colecciones importantes:

a) El Cancionero Musical de Gaspar Fernandes, un grueso códice de los primeros años del siglo XVII.

b) Las obras musicales de las cajas 49 y 50 del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca.

c) Las 190 obras dispersas de autores varios que aparecieron después de 1990, descubiertas entre diversos papeles del archivo y que corresponden a los siglos XVII al XX.[9]

Actualmente el CENIDIM cuenta con dos rollos de microfilm en los que se hallan todas las obras que fueron catalogadas en los años 1985-87.

El *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*

El doctor Stevenson lo ha llamado "uno de los tesoros más espectaculares de cualquier catedral del hemisferio occidental".[10] Se trata de un grueso volumen manuscrito de 280 folios, de papel vegetal, de 22 x 28 cms. empastado en cuero, que contiene 301 composiciones escritas de 1609 a 1616. Fue llevado de Puebla a Oaxaca por el cantor Gabriel Ruiz de Morga, quien había pertenecido a la capilla musical de la catedral de Puebla y que había sido contratado como cantante contralto en la de la antigua Antequera hacia 1653,[11] cuando ejercía allí el magisterio de capilla don Juan de Rivera. Una elocuente anotación ha quedado registrada en la parte central del f. 73:

> "Este libro es de gabriel Ruiz de Morga
> quien se lo allare le dara su allasgo
> y a dios que nos beamos" [12]

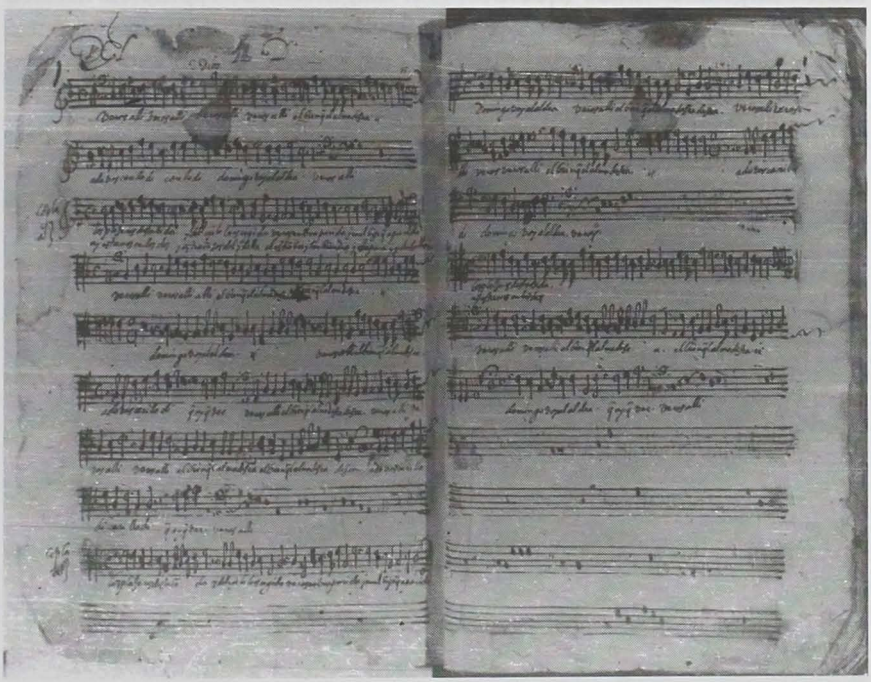
[9] Jorge Mejía Torres: "La catedral de Oaxaca: sus músicos y sus composiciones. Un listado de obras en proceso de catalogación", *Cuadernos de Historia Eclesiática 2. De papeles mudos a composiciones sonoras. La música en la catedral de Oaxaca. Siglos XVI -XX*. Comp. Jesús Lizama y Daniela Traffano. Oaxaca. Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca, 1998.

[10] Robert Stevenson: "Baroque Music in Oaxaca Cathedral", *Inter-American Music Review*, Vol. I/2, California, primavera- verano, 1979, pp. 179-203.

[11] Robert Stevenson: "El más notable de los maestros indígenas", *Heterofonía* 61, Vol. XI, N° 4, julio-agosto 1978, pp. 3-9.

[12] El doctor Stevenson tomó esta anotación como "Este libro es de gabriel Ruiz de Morga / quien selo allare le dara su Mas goya dios / que nos beamos" ("This book belongs to Gabriel Ruiz de Morga; God, whom we hope to see, grant him blessing who finds it"). Ver Stevenson, *RBMSA*, 1970, p. 193. Snow coincide con Stevenson en el paleografiado de este ex-libris y traduce ("This book belongs to Gabriel Ruiz de Morga; may God, whom we hope to see, bless him who finds it"). Véase Robert Snow: *Gaspar Fernandes. Obras sacras*, Portugaliae Musica, Lisboa, Fundación Gulbenkian, 1990, p. XXXVII. Mi traslación al español actual, del original, sería: "Este libro le pertenece a Gabriel Ruiz de Morga; quien se lo encuentre se lo devolverá, a él y a Dios, que nosotros [algún día] veamos".

La noticia más antigua de este documento la dio el doctor Robert Stevenson en *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas.*[13] Ahí menciona que vio por primera vez el cuaderno en el ya lejano año de 1967, gracias a la ayuda del Padre Fernando Vázquez, cuidador del archivo catedralicio de Oaxaca, conocido hoy como Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca, e hizo un listado del contenido del códice que apareció publicado en la obra mencionada primero, en el texto introductorio del libro *Villancicos portugueses*[14] luego y, por último, en la segunda parte de los artículos de *Inter-American Music Review* que el eminente musicólogo dedicó a la música en la catedral de Puebla.[15]



Cancionero de Gaspar Fernandes, villancico *A do vas, carrillo, di*, ff. 4v-5.

[13] Stevenson, *RBMSA*, pp. 193-204.

[14] Robert Stevenson: *Villancicos portugueses*, Portugaliae Musica XXIX, Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 1976.

[15] Robert Stevenson: "Puebla Chapelmasters and Organists: Sixteenth and Seventeenth Centuries" Part I en *Inter-American Music Review* VI, Fall 1984, N° 1, pp. 29-139.

Su valor como códice radica en que es el más antiguo testimonio manuscrito del repertorio de villancicos y chanzonetas de toda América. En él se da la convergencia de los estilos renacentista y barroco con una fluidez natural, con una continuidad que explica cómo se enlaza en nuestro continente el estilo de la música de Palestrina, Orlando di Lasso, Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales y Rodrigo de Ceballos, es decir, lo más granado de la polifonía del siglo XVI, con el de sus continuadores Pedro Bermúdez, el propio Gaspar Fernandes, Juan Gutiérrez de Padilla y Francisco López y Capillas. Es también un documento precioso porque llena la laguna de repertorio de la época colonial que teníamos entre la obra de Hernando Franco (muerto en 1585)[16] y la de Fabián Pérez Ximeno (nombrado maestro de capilla en la catedral de México en 1648),[17] ya que no conocemos nada de Antonio Rodríguez de Mata (que ocupó el magisterio de capilla en México entre 1614 y 1643) y Luis Coronado (que ejerció el mismo cargo entre 1643 y 1648),[18] o entre la de Franco y la del todavía desconocido maestro Juan de Lienas, acaso un contemporáneo de Gutiérrez de Padilla, Pérez Ximeno y López y Capillas, y cuya Misa a 5 es una de las obras más hermosas del Códice del Convento del Carmen.[19] El Cancionero Musical de Gaspar Fernandes ilumina esa oscura etapa que son los primeros años de los siglos barrocos.

Este códice es, en el más estricto sentido de la palabra, un cancionero religioso, preponderantemente religioso. La recopilación de las obras está plasmada de acuerdo a un criterio cronológico, según cómo se van sucediendo las festividades del calendario litúrgico. *Grosso modo*, las piezas del año cristiano de 1612 se encadenan de la siguiente manera:

. 21 villancicos y chanzonetas para la navidad de 1611.
. Tres villancicos para la Concepción (8 de diciembre)
. Tres piezas para la fiesta de reyes (6 de enero).
. Trece para la festividad del Santísimo Sacramento.

[16] Juan Manuel Lara Cárdenas: *Hernando Franco (1532-1585), Obras*, Volumen primero, Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo IX, México, CENIDIM, 1996, p. XIX.

[17] Juan Manuel Lara Cárdenas: *Francisco López y Capillas (ca. 1608-1674), Obras*, Volumen primero, Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo V, México, CENIDIM, 1993. p. XIV.

[18] Lara Cárdenas, *ibid.*, pp. XII-XIV.

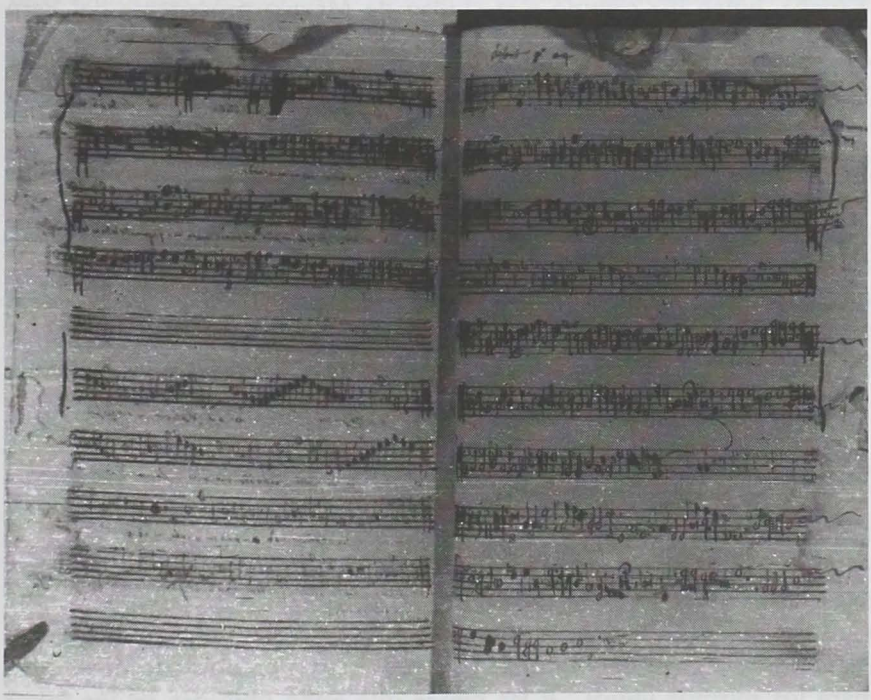
[19] Robert Stevenson: "Proyectos primordiales para la musicología mexicana", *Heterofonía* 96, enero-marzo 1987, pp 36-45. El doctor Stevenson ha investigado en diferentes direcciones para hallar la identidad de este músico, pero fuera de algunos datos sueltos en los libros de coro del Convento de la Encarnación depositados en la Newberry Library, aun no sabemos quién fue.

. Dos villancicos a San Pedro (no el apóstol, 2 de junio).
. Seis villancicos y chanzonetas para la fiesta de Corpus (mes de junio).
. Un villancico para la fiesta de San Ignacio (31 de julio).
. Dos villancicos para la Asunción de la Virgen María (15 de agosto).
. Tres villancicos para la fiesta de San Jerónimo (30 de septiembre).
. Seis piezas para la entrada del virrey don Diego Fernández de Córdoba, quien llegó a Puebla en octubre de 1612.
. Un villancico a Santa Gertrudis (16 de noviembre).

Estas se empalman con:

. Un ciclo de ocho villancicos y chanzonetas, además del invitatorio *Christus natus est nobis*, para la Navidad de 1612[20] con lo cual se da inicio a un nuevo año.

Con variantes, la estructura del cancionero se repite en los años anteriores y subsiguientes terminando todos con las piezas (villancicos o



Cancionero de Gaspar Fernandes, chanzoneta *De San Pedro, a 4*, ff. 29v-30.

[20] Tello, *AMCO* Catálogo, pp. 55-62.

chanzonetas) previas a la Navidad. Los ciclos navideños están indicados, en forma explícita, para los años 1611, 1612, 1613, 1615 y 1616, pero también están fechados aquéllos de Corpus de los años 1614 y 1615.

El volumen mayor de música lo constituyen los villancicos y chanzonetas para distintas festividades, predominando las dedicadas a las fiestas de Corpus y Navidad y para la exposición del Santísimo Sacramento, aunque los hay compuestos para variadas celebraciones marianas: la Asunción, la Concepción o la natividad de la Virgen, o escritas para diversos santos: San Ignacio, San Jerónimo, San Pedro, el señor Santiago, Santa Lucía, Santa Gertrudis, o para cantarse en diversas profesiones religiosas. Sólo aparecen dos misas, algunos salmos, antífonas, invitatorios e himnos que suman 13 obras con textos en latín. También hay once piezas sin texto; presumo que son obras vocales a las que el copista no les colocó la letra.

Las únicas de carácter profano de este manuscrito son aquellas que el compositor escribió en octubre de 1612, en ocasión de la llegada a Puebla de Don Diego Fernández de Córdoba, décimo tercer virrey de la Nueva España, quien iba camino a la ciudad de México procedente del Perú donde había ocupado el mismo cargo. En esa ocasión Gaspar Fernandes compuso, además del motete *Elegit eum Dominus* (ff. 132v-133), explícitamente dedicado "para la entrada del virrey", la chanzoneta *Si nos emprestara hoy Dios* (f. 133v) cuyo encabezado indica que había sido escrito para "los indios de Tlaxcala, a 4". El texto dice:

> Si nos emprestara hoy Dios
> por caudillo a vuestro abuelo
> no debiéramos al cielo
> mas que por darnos a vos.
> La deuda es de obligación
> y el don de merecimiento,
> hágase Tlaxcala ciento
> para la satisfacción.
> El cielo que me sustenta
> satisfaga el don por mí,
> que si gran virrey perdí
> gran virrey me pone a cuenta.

En este mismo orden de composiciones se sitúan la chanzoneta que sigue *Pues el gusto hoy abra vida* (f. 134) cuyo encabezado dice "otro para los mismos indios" y las piezas que están ubicadas en los folios 136v-137, *Si no me engaño Bras y el gusto me desmiente* que va precedida de una dedicatoria "para el virrey", 137v-138 *Hoy descubre la grandeza* y 138v-139, *Gran capitán por renombre* el cual lleva como encabezado la indicación "Otro a 5. A lo humano", que destaca su naturaleza profana.

Del conjunto de composiciones sin texto no puedo decir nada que haga explícita su identidad. El doctor Stevenson afirma que son piezas para órgano y así califica a la que está en los folios 16v-17 atribuida a Guerrero.[21] Yo creo que todas son obras vocales y, por la manera como están dispuestas las voces en el códice, parecieran responder a la intención de cantar un texto que ha sido omitido. Llego a esta conclusión por el hecho de que la pieza número 55 tiene colocada debajo de la voz de tiple el verso *A fe, zagala, que uos que uenís de gran linaje porque ese her...*" y en este punto se trunca; el copista no continuó escribiendo la letra y no tengo ninguna explicación para decir por qué dejó de hacerlo, así como tampoco podría afirmar cuál fue la razón para no colocar el texto en las piezas que carecen de él. Por otra parte, Robert Snow ha demostrado que la pieza de los folios 16v-17 es un *contrafactum* del himno *Vexilla Regis* de Rodrigo de Ceballos.[22]

En relación a los textos, las investigaciones recientes han podido demostrar la presencia de notables poetas del Siglo de Oro en el *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*. El primero en establecer el vínculo entre Fernandes y Lope de Vega fue el doctor Miguel Querol Gavaldá, quien publicó veintiún piezas del códice oaxaqueño en el primero de sus volúmenes dedicados a las poesías cantadas del Fénix de los Ingenios.[23] Pero más tarde pude hallar tres poesías de Fernán González de Eslava musicalizadas por Gaspar Fernandes: el villancico *Allegaos al almoneda* de 1612, el Coloquio a 5 para monjas *Venid al repartimiento* y el villancico al Nacimiento del año 1616 *Dispierta, hermano Vicente*; la ensalada de Navidad *Ven y verás zagalejo*, cuyo texto le pertenece a Joseph de Valdivielso; y el villancico de Corpus *Bras a la mesa del rey* con su responsión *Ay Dios y que bien que huele* de la pluma de Alonso de Ledesma, puesto en música en 1616.

Las obras musicales de las cajas 49 y 50 del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de la catedral de Oaxaca

Son un total de 121 obras de diferentes autores, algunos de ellos sin identificar, comprendidas entre los siglos XVI y XIX. La mayor parte pertenece al siglo XVIII. Todas se presentan en partes sueltas, ya sean

[21] Stevenson, *IAMR*, 1984,1, pp. 38-39.

[22] Robert Snow: *Gaspar Fernandes. Obras Sacras*, Portugaliae Musica XLIX, Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, 1990, pp. XXIV-XXVI.

[23] Miguel Querol Gavaldá: *Cancionero Musical de Lope de Vega*, volumen 1, Poesías cantadas en las novelas. Barcelona, CSIC, 1986.

vocales o instrumentales. Los pliegos son, indistintamente, de formato vertical o apaisado y de diversas medidas; predominan los de 20 x 30 cms. y de 20 x 31 cms. Excepcionalmente se hallan hojas de tamaño más grande, como los de la *Misa* de Antonio Valle de 27 x 34 cms. En ningún caso aparecen partituras de las mismas. El estado de los manuscritos es en general bastante bueno, aunque no son pocos los que están incompletos, rotos, dañados en los bordes o sencillamente desgastados por el tiempo.

Sólo trece tienen fecha. La de data más antigua (1704) es el villancico a 11 voces para la Calenda *Aves, flores, luces, fuentes* de Antonio de Salazar; la más reciente (1882), una *Lamentación segunda de Jueves Santo* de autor anónimo. Pero el vestigio más remoto de la actividad musical en Oaxaca lo constituye un pliego del himno *Vexilla Regis*, escrito en notación neumática y en estilo monódico, que podría ser del siglo XVI.

Entre el conjunto de obras de las cajas 49 y 50 del archivo catedralicio de Oaxaca, se halla un número grande de obras vocales con acompañamiento instrumental, principalmente del siglo XVIII, con violines y continuo y en algún caso con adición de bajones, oboes, clarín, violonchelo, etc. Las del siglo XIX llevan, de preferencia, acompañamiento orquestal. También hay un número importante de obras sólo vocales a 4, 5, 6 y 8 voces y, eventualmente, algunas a 11 o 12 voces. Obras puramente instrumentales aparecen en menor cantidad: unas para teclado, como el *Vals del sentimiento* para piano y los manuscritos 50.40.10, 50.40.17 y 50.40.18,[24] y otras posiblemente para orquesta, como el manuscrito 50.40.9, que es la parte de contrabajo de una obra titulada *5 cuadrillas*.

De las 121 obras catalogadas, 46 son anónimas. Los autores de varias de ellas podrían identificarse a partir de hacer estudios comparativos que incidan en aspectos técnicos, estéticos, de notación musical, de caligrafía, de recursos melódicos, armónicos, tímbricos, etc. con aquellas obras de autor conocido con las cuales guardan coincidencias.

Varios maestros de capilla catedralicios de los siglos XVII y XVIII están representados en el acervo de las cajas 49 y 50 del archivo oaxaqueño:

De México figuran obras de Francisco López y Capillas (el salmo de vísperas *Laudate Dominum*, ms. 49.49),[25] Antonio de Salazar (4 villanci-

[24] De acuerdo con el catálogo publicado en 1990, cada obra fue identificada con un número que correspondía a la caja en la cual quedó guardada, al orden correlativo de obras y al lugar que ocupa dentro del legajo. Así, a modo de ejemplo, en el caso de la obra 50.40.17, el número 50 corresponde a la caja número 50 del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca; el número 40, a la carpeta con ese número en la cual se guardan obras diversas y el 17, corresponde a la decimoséptima partitura del legajo.

[25] Publicado en Aurelio Tello: *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca. Antología.* Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. IV, México, CENIDIM, 1990. p. 42-62.

cos, 2 *Magnificat* a 8 y 12 voces y el motete a 8 voces *Ioseph Fili David*),[26] Manuel de Sumaya (son 43 las obras de este maestro que lo fue también de Oaxaca: 19 villancicos y cantadas, 3 misas y 11 obras polifónicas con textos en latín entre salmos, motetes diversos, cláusulas de la Pasión, etc.) y Antonio Valle (una *Misa* a 3 voces y orquesta), éste último ya del siglo XIX.

De los maestros de capilla de la catedral de Puebla de los Ángeles queda música de Manuel Arenzana (una *Misa* para coro y orquesta) y Joaquín Hugarte (un *Salve* a 4 y a dúo de 1807). Y de la antigua Valladolid (hoy Morelia), sobrevive una pieza de don José Mariano Mora (la *Misa de Sacris solemniis*).[27]

De aquellos que ejercieron el magisterio de capilla en la propia Oaxaca se preservan obras del desconocido compositor español Francisco Martínez de la Costa (cinco villancicos, el aria a dúo a San Pedro *Yo me quemo, yo me abraso* y el salmo *Credidi* propter a 6 voces, todas con acompañamiento de violines y bajo continuo); del oaxaqueño Juan Mathías de los Reyes, el discípulo y sucesor de Sumaya (un *Magnificat* a 7,[28] un *Bonitatem fecisti* a 8 con violines, un *Te Deum* de 1772 y la Cantada con flautas traverseras *Llega monstrando*); y también alguna de Manuel de Sumaya (la *Sequentia in festo Corporis Christi* a 7 voces de 1745). Posteriormente han sido halladas obras de Thomas Salgado (el villancico Sola María), Francisco de la Mota y Herrera y Matheo Vallados que no fueron catalogadas en 1990.

Asimismo, existen en las cajas 49 y 50 del archivo oaxaqueño obras de los maestros españoles del renacimiento y el barroco. De Tomás Luis de Victoria, el gran polifonista de finales del siglo XVI, sobrevive el motete *Ascendit Deus in jubilatione*; de Carlos Patiño, maestro de capilla del Palacio Real de Madrid, se guardan en Oaxaca los salmos *Laetatus sum* y *Lauda Jerusalem*, ambos a 8 voces; y de Joseph de Torres, asimismo director musical del Palacio Real, dos misas a 8 voces.

Finalmente, se guardan en el archivo piezas litúrgicas de compositores menos conocidos, como los maestros Bonavidis, Pietro Generali, Enrico Lombardi (violinista y director de orquesta avecindado en Campeche) y Roca, probablemente italianos, cuya presencia data del siglo XIX, y de un tal Guadalupe Ortiz, autor de un *Invitatorio de Navidad Christus natus est nobis*, también de la misma época.

[26] El motete *Ioseph Fili David* ha sido publicado junto al salmo de López Capillas. Tello, 1990, p. 29-41.

[27] Publicada en Aurelio Tello: *Tres obras del Archivo de la Catedral de Oaxaca*. Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. III, México, CENIDIM, 1983, pp. 63-97.

[28] *Ibid*, p. 31-61.

CENIDIM DIFUSION

Las obras dispersas halladas después de 1990.

La localización de las obras que conforman esta parte del archivo es resultado del esfuerzo conjunto de varias personas: del recientemente fallecido padre Fernando Vázquez, cuidador del archivo histórico, de Mark Brill, musicólogo de la Universidad de California en Los Ángeles, y de Jorge Mejía Torres, quien ha estado trabajando en la organización de este material.

Esta parte comprende un conjunto de 190 piezas que van del siglo XVII al XX. Su importancia radica no sólo en que acrecienta el volumen de composiciones del archivo, sino en que su localización nos ha permitido conocer música de los maestros de capilla de la catedral de Oaxaca de quienes no había ninguna evidencia cuando yo hice el catálogo en 1990. Es el caso de Matheo Vallados (autor de una *Secuencia de difuntos* a 8), Luis Gutiérrez (de quien queda un *Gaudeamus Dominum*) y Thomás Salgado (cuyo villancico a 4 *Sola María*, con el cual ganó el magisterio de capilla en 1726, ha quedado como solitaria prueba de su talento musical): de ellos sobreviven obras únicas sin las cuales no tendríamos ni la menor idea de su valía. Igualmente, este *corpus* de música nos ha dejado vislumbrar la obra de Francisco de Herrera y Mota, maestro de capilla en Oaxaca entre 1708 y 1719 de quien se han encontrado 17 obras. También han sido ubicadas las obras con las cuales Juan de Tovar y Carrasco, integrante de la capilla musical, participó en los exámenes de oposición para el magisterio de capilla en 1708 y en 1726.

Por otra parte, el archivo de Oaxaca nos entrega una obra de una incógnita compositora del siglo XVIII: un *Cuaderno de maitines* de Sor María Clara del Señor Sacramentado. Por supuesto, hay un número grande de piezas anónimas del siglo XVIII, varias de las cuales podrían ser de Manuel de Sumaya o de Juan Mathías de los Reyes. A éstas hay que agregar música de autores europeos del mismo siglo: Franz Bülher, Franz Joseph Haydn y Wolfgang A. Mozart, entre otros.

El repertorio del siglo XIX comprende obras de Gioacchino Rossini, Luigi Cherubini, Johann Nepomuk Hummel, Oreste Ravanello y Lorenzo Perosi, sólo por citar a unos pocos. Y, como no podría ser menos, hay música de compositores mexicanos como Julián Zúñiga, maestro de capilla de la catedral de Durango hacia fines del siglo XVIII; Manuel de Arenzana, maestro de capilla en Puebla durante la época de la guerra de Independencia; Ricardo Castro, el gran pianista mexicano de la era porfiriana; o Felipe Aguilera y Miguel Bernal Jiménez, estos últimos decididos impulsores del movimiento ceciliano en el México de los años 1930-1940.

Está transcrita y publicada la mayor parte de la obra de Manuel de Sumaya,[29] algunas piezas de Juan Mathías de los Reyes, la de López y Capillas y José Mariano Mora y en breve verá la luz la primera parte del *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*. Suman un buen número las piezas que han sido grabadas por diversos intérpretes. Pero aún queda una ardua tarea por delante. Falta transcribir, publicar y difundir una parte considerable de este rico acervo. Lo que se ha hecho en los años recientes ha vuelto la mirada y el interés de los especialistas y estudiosos sobre figuras como Gaspar Fernandes y Manuel de Sumaya, pero estoy seguro de que, en los años venideros, el acervo musical de la catedral de Oaxaca será uno de los más conocidos y apreciados y sus tesoros musicales inundarán las salas de conciertos revelándonos el universo sonoro de una de las catedrales de mayor riqueza histórica.

Abreviaturas

AMCO: Archivo Musical de la catedral de Oaxaca. Catálogo.
CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
IAMR: *Inter-American Music Review*.
OEA: Organización de Estados Americanos.
RBMSA: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*.

Bibliografía

-Bellinghausen, Karl: "Dos cantatas desconocidas de Sumaya", *Heterofonía*, vol. XV, núm. 78, 1982, pp. 39-40.

-Estrada, Jesús: *Música y músicos de la época virreinal*, México, SEP, Colección Sep-Setentas, 1973.

-González Quiñones, Jaime: *Como aunque culpa. Cantada a solo de Manuel de Zumaya*, Serie Monumentos de la Música Mexicana, México, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1982.

[29] Aurelio Tello: *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, Tesoro de la Música Polifónica en México, Vol. VII, México, CENIDIM, 1994. También Aurelio Tello: *Misas de Manuel de Sumaya*, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. VIII, México, CENIDIM, 1996.

_____, *Villancicos y cantatas mexicanos del siglo XVIII*, Serie Monumentos de la Música Mexicana, México, Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1990.

-Querol, Miguel: *Cancionero Musical de Lope de Vega*, vol. I, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1986.

-Stevenson, Robert: "Baroque Music in the Oaxaca Cathedral", *Inter-American Music Review*, vol. I, núm. 2, 1979, pp. 179-203.

_____, [Diez obras de Gaspar Fernández], *Inter-American Music Review*, vol. VII, núm. I, 1985, pp. 3-25.

_____, "El más notable de los maestros indígenas", *Heterofonía*, vol. XI, núm. 61,1978, pp. 3-9.

_____, *Latin American Colonial Music Anthology*, Washington D.C.,OEA,1975.

_____, "Los sucesores de Juan Mathías", *Heterofonía*, vol. XII, núm. 65, 1979, pp. 7-13.

_____, "Manuel de Sumaya en Oaxaca", *Heterofonía*, vol. XII, núm. 64, 1979, pp. 3-9.

_____, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D.C. OEA, 1970.

_____, "The Afro-American Musical Legacy to 1800", *Musical Quarterly*, vol. LIV, núm. 4, 1968, pp. 486-497.

Tello, Aurelio: *Tres obras del archivo de la catedral de Oaxaca*, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. III, México, CENIDIM, 1983.

_____, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca, Antología*, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. IV. México, CENIDIM, 1990.

_____, *Archivo musical de la catedral de Oaxaca. Catálogo*, México, CENIDIM, 1990.

_____, *Cantadas y villancicos de Manuel de Sumaya*, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. VII, México, CENIDIM, 1994.

_____, Misas de Manuel de Sumaya, Tesoro de la Música Polifónica en México, vol. VIII, México, CENIDIM, 1996.

_____, "Hallazgos en Oaxaca", *Siempre*, vol. XXXVII, núm. 1942, 1990, p. 52.

_____, "La música colonial en Oaxaca", *Historia del Arte de Oaxaca, Colonia y Siglo XIX*, vol. II, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca/ Instituto Oaxaqueño de las Culturas, 1997, pp. 315-345.

Música del archivo de la basílica Santa María de Guadalupe de México dedicada a la Virgen de Guadalupe

Lidia Guerberof Hahn (*)

El archivo de música de la Colegiata de la Basílica de Guadalupe revela la existencia de una cantidad muy grande de partituras de compositores de los siglos XVIII al XX. Algunas de ellas, dedicadas a la Virgen de Guadalupe, provienen de maestros como José Castel, Felipe Larios y otros. El presente artículo da cuenta de cuáles son las obras que, a lo largo de más de dos siglos, han sido fruto de la devoción a la patrona de México y señala aspectos diversos de cada una de ellas.

The music archive at the Colegiata de Guadalupe reveals the existence of a significant amount of scores from the XVIIIth century and up to the XXth. Some of the scores have been written for the Virgin of Guadalupe by composers such as José Castel, Felipe Larios and others. The article gives an account of those works written out of devotion for the Patroness of Mexico for over two centuries, pointing out their most significant details.

Más de tres mil partituras alberga el impresionante Archivo Musical de la Basílica de Guadalupe de México, integrado por manuscritos y ediciones (algunas antiguas) sacras y profanas, de autores mexicanos y extranjeros.

Contrariamente a lo que pudiera esperarse de un acervo musical tan rico, solamente se encuentran en él ciento diecisiete obras claramente dedicadas a la Virgen de Guadalupe, desglosadas de la siguiente manera: ciento cinco de autor y doce anónimas, cifras que lógicamente se modificarán durante el transcurso de la catalogación.

Treintiséis obras se escribieron para coro, con o sin acompañamiento de piano u órgano, piano solo, órgano solo, voz y piano u órgano. Las demás son orquestales, con voces o sin ellas.

Pocas están fechadas. De éstas, la más antigua es un Salmo de Antonio Pacheco que lleva la siguiente inscripción:

> Psalmo Beatus Vir a quatro con violines, oboes, trompas, bajo órgano, continuo, compuesto por Dn. Antonio Pacheco discípulo del Sr. Mtro. Mariano Mora. Se hizo en el año de 1789 y copiado por F.X.Bonillo.

* Profesora de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Abajo y fuera del recuadro de la portada se fue agregó:

Dedicado por su autor a la Colegiata, para María Santísima de Guadalupe.

Esta obra consta de 4 movimientos: *Andante, Dúo Andantino, Largo dispersit, Largo Stacato [sic] Gloria-Fuga.*

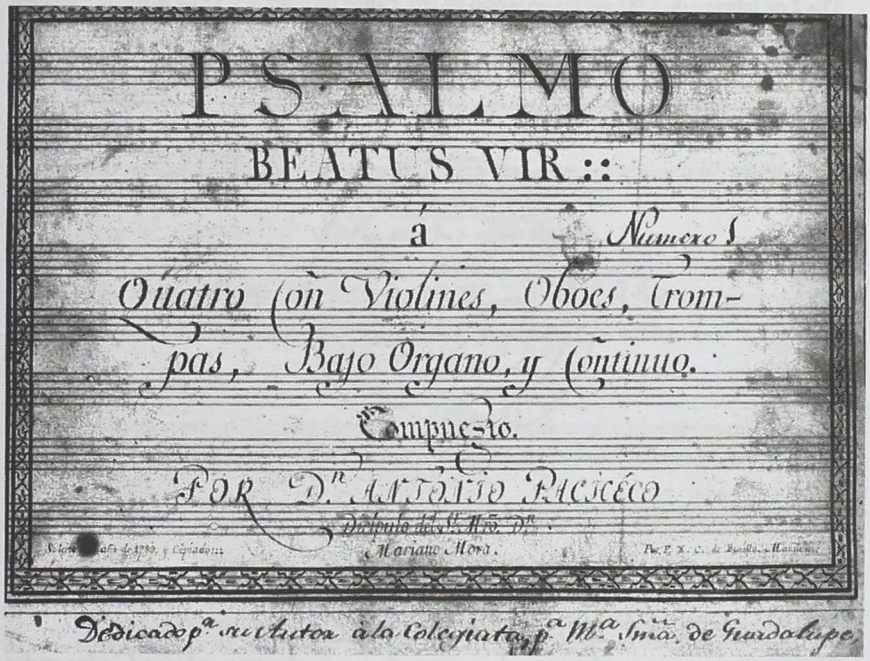



Ilustración 1: *Portada del Salmo Beatus Vir* de Antonio Pacheco.

La composición más reciente registrada en el archivo es *Virgen de Guadalupe* para coro y piano de Alfonso Vudoyra Zamora, fechada en 1989.

Es muy probable que algunas de las obras que no llevan fecha sean anteriores al *Beatus Vir* de Pacheco, pero hasta el momento no se dispone de una información exacta al respecto.

Hablar de un conjunto de ciento diecisiete partituras en un solo artículo es imposible, por lo cual, para referirse a ellas, se han seleccionado algunas obras interesantes y curiosas tanto por su factura como por la historia que las envuelve, que se deduce por sus singulares dedicatorias, a veces poéticas.

De José María Garmendia, contrabajista y compositor, se sabe poco, pero después de clasificar y leer sus cincuenta y cuatro partituras, veinte

de las cuales están dedicadas a la Virgen de Guadalupe, y gracias a los datos de sus portadas, se puede armar un bosquejo biográfico que da la oportunidad de conocer sus primeros pasos en la música.

En la portada de unos versos orquestales dice:

Versos a Grande Horquesta dedicados a Ma. Sma. de Guadalupe por su autor Dn. José Ma. Garmendia en agradecimiento y dulce memoria de haber entrado a su Colegiata el Día 2 de febrero de 1797 permaneciendo en ella 2 años de infante y 13 de Músico. - febrero 2 de 1814.

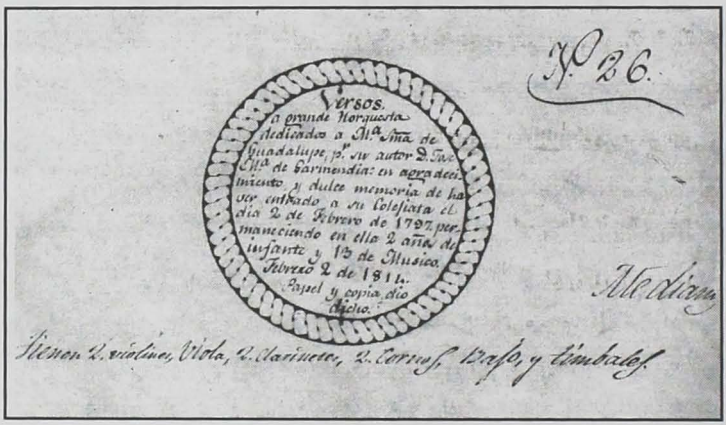


Ilustración 2: Dedicatoria de los *Versos* de José Ma. Garmendia

Estos versos se escribieron dos años después de que saliera Garmendia de la Colegiata para integrarse al Ejército Mexicano, en el cual llegó a ser Coronel y Administrador principal de rentas, como se lee en varias de sus partituras:

Misa a Grande Horquesta dedicada a Ma. Sma. de Guadalupe en el estreno de su colateral el 12 de Diciembre de 1836 por su autor el Coronel y Administrador principal de Rentas, 12 de octubre de 1842;

Dixit Dominus, Puebla 1845;

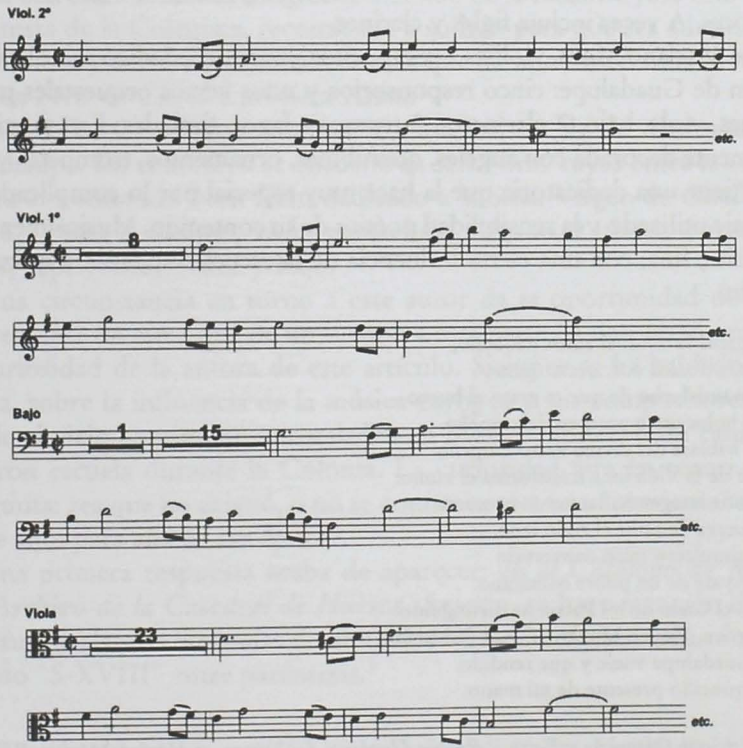
Responsorio 6°, 3° del 2° Nocturno a Ntra. Sra. de Guadalupe compuesto por el Sr. Coronel y Administrador principal de Rentas, 12 de diciembre de 1842.

Y muchas otras, sin dejar de mencionar una dedicatoria embargada de júbilo patriótico:

Versos para Tercia dedicados por su autor José Ma. Garmendia a Ma. Sma. de Guadalupe en acción de gracias por la ida de los Yanquis del Suelo Mexicano. Puebla, agosto de 1850.

Ilustración 3: Portada del violín primero de los *Versos* para Tercia de José Ma. Garmendia.

El último de estos *Versos* es una fuga con un tema de 9 compases que comienza con el violín 2°, y sigue con el violín 1°, el bajo y la viola sucesivamente. Los clarinetes *soli* tocan fragmentos del tema.



Ejemplo 1: Tema del 5º Verso de Garmendia.

De la gran producción de Garmendia, 11 obras se escribieron durante su permanencia en la Colegiata, muy joven aún. Por ejemplo:

> Salve Regina a 4 voces, 2 violines, 2 clarinetes, 2 trompas, viola y bajo, en cuya dedicatoria pide amparo a Ma. Sma. de Guadalupe. - Marzo de 1812.

La mayor parte de la creación musical de este autor fue realizada durante sus años de militar. Vale la pena transcribir aquí una muy elocuente inscripción:

> Versos de tersia a toda horquesta para el uso de Dn. José Ma. Rivera, violín 1° de la Real Colegiata de Na. Sa. de Guadalupe dedicados por su autor J.M.G., aficionado y antes profesor de la honrosa y poco apreciada siensia Música - julio de 1813.

Esta fecha indica que los versos fueron escritos poco después de su salida de la Colegiata. ¿Sería acaso un triste sentimiento o quizás decepción lo que le impulsó a ingresar al Ejército? Sin embargo, aun con las ocupaciones inherentes al cargo de Coronel, Garmendia participó en algunos conciertos públicos, como el de la Noche Buena del año 1840 llevado a cabo en el Sagrario Metropolitano.[1]

La instrumentación utilizada es la clásica de esa época: violines primeros y segundos, viola, bajo, flauta, 2 clarinetes, 2 trompas, fagot, órgano, timbales y 4 voces. A veces incluía figles y clarines.

José Mariano Mora, violista,[2] compositor y maestro, dedicó seis obras a la Virgen de Guadalupe: cinco responsorios y unos versos orquestales para 4 violines, viola, bajo, 2 clarinetes, 2 trompas, fagot, timbales. Esta partitura, bellamente decorada con ángeles, querubines, ornamentos, trompetas y laureles, tiene una dedicatoria que la hace muy especial por lo complicado del lenguaje utilizado y la sensibilidad poética de su contenido. Musicalmente, es exquisita, fina, con una cierta influencia de la escuela española y quizás de Haydn.

> Pequeña la obra: el autor pequeño;
> Mas la dedico con afecto sumo.
> Bien satisfecho de que es grato el humo
> Del holocausto puro en desempeño.
> No hablaré del divino sacro empeño
> Que de la Vida feliz transforma el zumo:
> Ni una imagen hallar jamás presumo
> A fuerza de pulir el rudo leño.
> En simulacro miro convertido
> El Ayate de un pobre Mexicano.
> ¡Así el Cielo de mi Patria ha distinguido!
> Hayden, Pleyel, Mozar... dexad que ufano
> A Guadalupe vuele y que rendido
> Borroncillo presente de mi mano.

[1] Enrique Olavarría y Ferrari: *Reseña Histórica del Teatro en México*, México, Edit. Porrúa, 1961, vol. I, p. 347.

[2] *Ibid*, vol I, p. 132

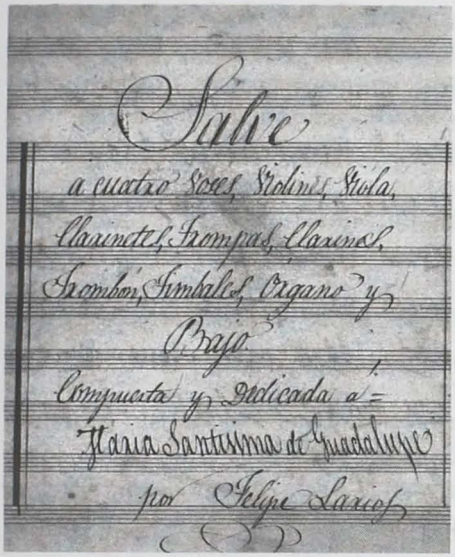



Ilustración 4: Portada del *Salve* de Felipe Larios.

En una carta sin fecha dirigida al Cabildo de la Basílica, José Ma. Valle, organista de la Colegiata, recomienda a su hijo para que sea admitido en la orquesta y entre otras alabanzas dice que su hijo "tocó toda la misa y el *Non Fecit* de Castel a primera vista...".

José Ma. Castel fue violista y compositor de la Colegiata de Guadalupe. En el archivo se encuentran seis obras suyas entre las cuales figura el nombrado Non fecit, dedicado a la Sma. Virgen de Guadalupe en 1821, para 4 violines, viola, contrabajo, órgano, 2 oboes, 2 trompas, fagot, Tiple, Alto, Tenor y Bajo.

Una circunstancia en torno a este autor da la oportunidad de tocar brevemente un tema que de un tiempo a esta parte ha despertado mucho la curiosidad de la autora de este artículo. Siempre se ha hablado, y se habla, sobre la influencia de la música europea y sus compositores que, desde el viejo continente o instalados en México, abrieron un camino y crearon escuela durante la Colonia. La curiosidad gira en torno a una pregunta: ¿es que no existió, o no se conoce acaso, una "corriente" inversa de aquí para allá en esa época?.

Una primera respuesta acaba de aparecer: en el *Catálogo de Música del Archivo de la Catedral de Huesca*, Aragón, se hace mención de una obertura y algunas Sinfonías de un tal José Castel de quien solo se aporta el dato "S-XVIII" entre paréntesis.[3]

[3] *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca, Excelentísimo Ayuntamiento de Huesca / Obispado de Huesca / Servicio de Cultura de la Excma. Diputación de Huesca. p. 65

Sabemos que Castel no sólo fue músico de la Colegiata. En la *Reseña Histórica del Teatro en México*,[4] Olavarría lo cita como integrante de orquestas que acompañaban a las diferentes compañías teatrales mexicanas o extranjeras, de modo que no resulta extraño pensar que alguno de los artistas españoles de paso por este país llevara obras de este autor (y seguramente de otros) a su regreso a Europa. Este podría ser otro camino más para la investigación de la música virreinal mexicana.

Regresando al tema referido en este artículo, cabe mencionar a Felipe Larios. En el año de 1836 (*sic*) "un empleado del coro"[5] de la Basílica Sta María de Guadalupe, de nombre Felipe Larios, se vio en la necesidad de solicitar un préstamo de 200 pesos, el cual le fue negado. Larios, discípulo de J. Antonio Gómez, llegó a ser notable pianista,[6] violista, compositor y profesor de Ricardo Castro, Gustavo E. Campa y Melesio Morales.[7] Mucha música produjo su inspiración. De sus obras, tanto sacras como profanas, se conservan cuarenta y una en el Archivo de la Basílica, tres de ellas dedicadas a la Virgen de Guadalupe:

Responsorio 1° de los Maitines de Na. Sa. de Guadalupe para violín obligato, 2 violines, viola, cello y bajo, flauta, clarinete obligato, 2 oboes, 2 trompas, fagot, pistón, 2 trombones, órgano, 2 Tiples, Tenor, Bajo.

Antífona *Elegi et Santificavit* (1875) para 2 violines, bajo, flauta, 2 clarinetes, 2 trompas, oficleide, 2 Tenores y Bajo.

Salve para 2 violines, viola, bajo, 2 oboes, 2 clarines, 2 trompas, 2 trombones, timbales, 2 Tiples, Tenor y Bajo.

Ilustración 5: Portada de un responsorio de los maitines de la Virgen de Guadalupe de Ignacio Jerusalem.

[4] Olavarría, *op. cit.*, vol. I, p. 269.

[5] Carta dirigida al muy Ilustrísimo y venerable Cabildo, suscrita y firmada por Felipe Larios.

[6] Olavarría, *op. cit.*, vol. I, p. 489 y 904.

Como puede verse, la instrumentación de Larios es más rica y compleja que la de otros compositores de su época.

Bernardino Loreto, maestro de capilla de la catedral de Morelia, dejó a la Colegiata de la Basílica un Himno *Vexilla Regis* el cual posee unas características un tanto especiales. Está escrita para pianoforte obligato, 2 flautas, bugle, bajo, Tiple, Alto, Tenor, Bajo.

Una inscripción en la portada dice

> Lo dedico humilde a la Sma. Virgen de Guadalupe para que sirva en su Santuario de México en la próxima Seña del presente año de 1842,

y una nota:

> el piano preludiará ad livitum(sic) re menor todo el tiempo que duren los Sres. Canónigos en salir revestidos para dicha ceremonia.[8]

La introducción *ad libitum* de la que habla en la nota explicatoria no está escrita ni tiene orientación alguna salvo la tonalidad, lo que obliga al intérprete a improvisar libremente, práctica muy conocida en la época del compositor.

La obra tiene dos versiones: una, la mencionada anteriormente, y otra, para piano y 4 voces. Ambas están conformadas por cuatro movimientos: 3 andantes y un allegro. La versión orquestal, en las tonalidades de re menor, re mayor, reb mayor y re mayor. La segunda versión tiene seis compases más en la parte de piano del primer andante y las tonalidades son: si menor, si mayor, sib mayor y si mayor.

En los dos casos el piano es tratado como instrumento concertante, de gran brillantez, plagado de arpegios, escalas y acordes que recorren el teclado en todas direcciones, especialmente en el primer andante, y es en la versión segunda donde el texto pianístico es mucho más rico y difícil.

No podría concluirse este artículo sin hablar de Ignacio Jerusalem, o Jeruzalem, o Hierusalem.

De las sesenta y nueve partituras de este autor que se conservan en la Basílica, solamente dos nombran a la Virgen de Guadalupe: un responsorio del 2° Nocturno de los Maitines de Na. Sra. de Guadalupe a dos violines y bajo, a solo (incompleto), y un responsorio *Felix Nanque* a dúo para los Maitines de Na. Sra. de Guadalupe.

Un señalamiento sobre este responsorio: el 15 de mayo de 1998, el profesor Craig Russell, de la California Polytechnic State University, ofreció una conferencia en el CENIDIM, en la ciudad de México, sobre

[8] Se refiere al tiempo que necesitaban los sacerdotes para colocar sobre el traje de sotana negra, el alba.

"La estructura magnífica de los Maitines para la Virgen de Guadalupe de Ignacio Jerusalem".

Recientemente se pudo completar el conjunto de partes que integran el responsorio 1° del tercer Nocturno de los Maitines de N.M.S. Guadalupe *Felix Nanque* a dúo con violines, flautas, trompas, bajo, Tiple, Alto, ya mencionado anteriormente.

Algo llamó la atención en esta partitura y al recurrir al ejemplo núm. 5 que el profesor Russell había entregado durante la conferencia, se pudo comprobar que él citaba como responsorio 7° el mismo que en el manuscrito de la basílica figuraba con otra denominación.

Consultado inmediatamente el Archivo de Música de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, donde se encuentra el original citado por Russell (y desde aquí se agradecen las facilidades que se otorgaron para dicha consulta), pudo comprobarse lo siguiente:

a) - El responsorio, en ambos casos, es el mismo, salvo la diferente denominación.

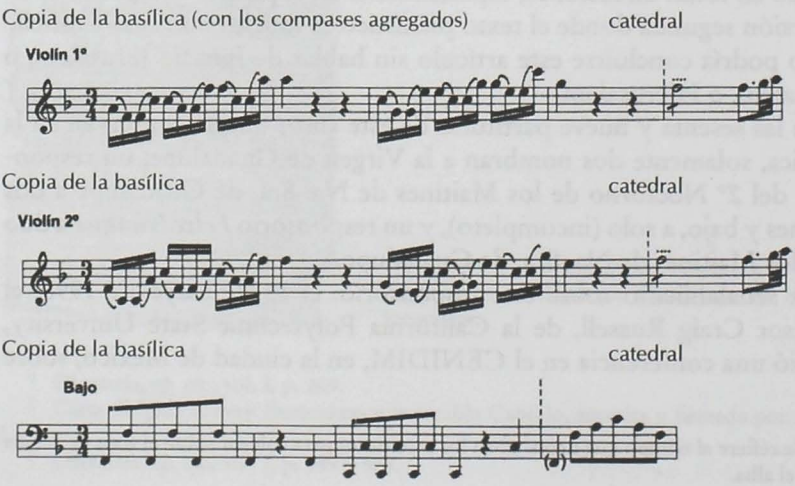
b) - Las voces del manuscrito de la catedral y de la copia de la basílica son idénticas.

c) - La copia de la basílica tiene 2 flautas que no figuran en el manuscrito de la catedral.

d) - En la copia de la basílica, los instrumentos tienen 4 compases agregados como introducción y algunos compases intermedios y pequeñas variantes.

e) - El último movimiento en 3/4, allegro, es idéntico en ambos casos.

Ejemplo 2. Responsorio de Jerusalem. Comparación entre la copia de la basílica de Guadalupe y la de la Catedral Metropolitana.



¿Es obra de Jerusalem la copia que se encuentra en la basílica o de otro músico? Es tema para un análisis y estudio posterior.

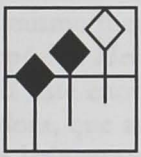
La siguiente es una lista de los autores con obras dedicadas a la Virgen de Guadalupe que se encuentran en el Archivo de Música (en formación) de la basílica de Guadalupe:

A.C
Alarcón, Pbro. Braulio
Aldana, José Manuel
Anaya, Manuel de,
Araujo Teófilo
Arenzana, Manuel de
Alvarez, Manuel
B.J. D.
Benítez, Luis
Briseño, P.
Bustamante, José Nicolás
Campuzano, Francisco Ma.
Carceller, P. Fr. José
Castel, José
Conejo Roldán, Cirilo
Cruzelaegui, Fray Martín
Chazaro, Dolores de Guerrero
Delgado, Francisco
Delgado, Manuel
Esquivel, Francisco
Elízaga, Mariano
F. M. M. Z.
Flores, Gabriel
Galtieri, Beverly
Garmendia, José Ma.
Ginesta, Magín
Gómez, José Antonio
González Javier
González Iriarte, Pbro. Marco Aurelio
Ibarra Padilla, Salvador
Ituarte, Julio
Jerusalem, Ignacio
Junquera, Saturnino
Larios, Felipe
Loreto, Bernardino
Luna, Joaquín
Madrigal Gil
Martínez, Luis
Medrano, M.E
Mora, José Mariano
Orozco, Manuel
Pacheco, Antonio
Padilla, Ponciano
Riesgo, Vicente, Ma.
Rivera, José María
Rodríguez Segura

Rosas, Padre
Ruiz de Guadiana, Juan Francisco
Sáenz, Jorge Cruz
Sánchez, Guillermo
Sarti, Giuseppe
Saucedo, Tiburcio
Stilwell, Limie
V.P.A.
Valle, Octaviano
Velázquez, Pbro. J. Guadalupe
Villalpando, Fernando
Vudoyra Zamora, Alfonso
Zúñiga, Julián.

N.B.: Quiero agradecer a las autoridades de la basílica de Guadalupe el apoyo que están prestando a la realización de este proyecto y el asesoramiento sobre aspectos litúrgicos que me brinda con gran paciencia el padre Esteban Martínez de la Serna, encargado de la Biblioteca y Archivo Histórico de la basílica de Guadalupe, erudito y gran conocedor de estos temas.

30 AÑOS



Esperanza puesta en *Heterofonía*[1]

*Argeliers León**

Con el número 86, de julio a septiembre, de 1984, la revista musical mexicana, *Heterofonía*, alcanzó su décimo sexto aniversario. Iniciada su salida en 1968, *Heterofonía* ha jugado un importante papel para la música de nuestra América, trascendiendo, desde los primeros momentos, los marcos meramente nacionales –con todo lo ancho y aleccionador que, por sí mismo fuere una dedicación a la música de ese hermano país–; y, de propósito. *Heterofonía* se proyectó a toda la América, y alcanzó a Europa. Y este enorme abrazo fue propósito, y objetivo constante, de su fundadora, que así le ha impreso el genio de su enorme presencia en la cultura latinoamericana.

Pudiera seguir hablando de *Heterofonía* sin mencionar el nombre de esta gentil mujer que ha sabido insuflarle el hálito de su personalidad: decidida, emprendedora, firme, convencida, responsable, amable, afable; y amorosa –como para rodearla de un término humanamente abarcador–. Pero no puedo sustraerme al honor de escribirlo desde los mismos instantes en que preparo el borrador de este artículo. Esperanza Pulido no inicia esta marcha épica en pos de una mayor difusión de la música al fundar, hace hoy diecisiete años, este nombre que ya define su obra: *Heterofonía*, sino que desde mucho antes ya estos empeños entraban en su vida —me parece que aun antes de su primer viaje a París, ya se había preocupado por agitar la bandera de la música latinoamericana por otros mundos, y en sus conciertos no faltaban las obras de los compositores mexicanos; y Esperanza misma se refiere a unas giras que, como concertista, desde muy joven, hizo por los Estados Unidos, y cuando empezó su labor periodística, recién acababa de graduarse en México, al egresar de las clases del maestro Antonio Gomezanda—.

Esperanza Pulido siembre ha estado dentro de las más variadas tareas por difundir la música y, particularmente, la de los compositores de su país. Los años escribiendo para la revista *Novedades* —diez años como crítica musical, sustituyendo a Adolfo Salazar—, sus colaboraciones cons-

* Compositor y musicólogo cubano (1918-1991). Fue director del Departamento de Música de la Casa de las Américas (La Habana).

[1] Este texto se publicó originalmente en la revista *Música* (La Habana), núm. 106, julio-diciembre de 1985.

tantes para las revistas *Carnet Musical*, *Nuestra Música*, el *Boletín de Música*– lo dirigía Luis Sandi para el Departamento de Música del Instituto de Bellas Artes–, la *Revista Musical Mexicana*, que dirigiera Gerónimo Baqueiro Fóster, y otras muchas publicaciones periódicas, aun fuera de México, atestiguan fehacientemente la siempre estancia de Esperanza Pulido ante la gran ventana que es el periodismo musical. Se contarían por millares las columnas de linotipia llenadas por Esperanza Pulido en el ejercicio de una crítica sagaz y afablemente orientadora, modelo para esta importante tarea en nuestros países.

Pero *Heterofonía* es aún mucho más, porque su presencia constante para nuestra América —no ya sólo para México— ha implicado un vuelco total de toda Esperanza Pulido en crearla, en hacerla, en sostenerla viva con su propio calor, en hacerla llegar, constante, a las más variadas manos.

En esto hay que señalar –alguna vez ella lo ha comentado–, cómo después de adquirir de su peculio los timbres de correos, ha debido pegarlos, y ella misma lleva los bultos hasta la oficina de correos. Y pagar la propia tirada de la revista, pues las suscripciones y los anuncios, en muchos momentos, no cubrían los costos; y mantener la correspondencia necesaria, y preparar la revista, llevarla a la imprenta, cuidar la edición, en fin, ser ella la propia *Heterofonía* —sin que le faltara alguna ayuda familiar, y alguna que otra amistad que, de vez en cuando le tirara algún cabo—.

Esperanza Pulido, en una entrevista que aparece en el número ochentiséis, con enorme justicia, reseña el papel del principal impresor que tuvo *Heterofonía* antes de que pasara a ser órgano oficial del Conservatorio Nacional de Música; y la labor del señor Velázquez, dueño de la casa Imprenta Ideal queda reconocida, y basta lo que dice Esperanza Pulido: que los empleados de esta Imprenta Ideal no sólo entregaban el impreso a tiempo, sino que en muchas ocasiones adelantaron la entrega. Cuando bregamos con estos problemas de la impresión y, señaladamente, el de las entregas, y saber de este señor Velázquez, que con sus empleados —que de seguro no eran muchos—, hasta podía anticipar la entrega de un número, estamos por dejar, ahora mismo, un respetuoso saludo para el impresor Velázquez y sus empleados.

Heterofonía se ha desarrollado hasta alcanzar su mayoría de edad. Fue precisamente cuando pasó a ser órgano oficial del Conservatorio Nacional de México, en 1980, que está entonces bajo la dirección del maestro Armando Montiel Olvera, y Esperanza Pulido había sido en un tiempo profesora en la cátedra de Piano.

Este número ochentiséis trae el índice de todos los números de *Heterofonía* hasta el número ochentitrés, del volumen XVI, correspondiente

a octubre, noviembre y diciembre de 1983. Importantes firmas calzan los artículos publicados, tanto de músicos latinoamericanos como de Europa y Norteamérica, tal como se comprueba estudiando el índice onomástico de autores, que acompaña al índice de artículos. No pocos literatos y filósofos han colaborado en tan importantes páginas, y los temas que se pueden encontrar en estos quinientos treintiocho trabajos constituyen un valioso —y hoy imprescindible— fondo referencial en lengua hispana para el estudioso de la música. Este índice termina en el último trimestre de 1983. Han salido ya los números ochenticuatro hasta el ochentiséis, éste último, como número especial en homenaje al décimo sexto aniversario de la publicación. Cuando salga el presente número de *Música*, el boletín que editamos en el Departamento de Música de la Casa de las Américas, Esperanza Pulido habrá visto otros números más de su *Heterofonía*, y quizás este número nuestro no haya salido siquiera de nuestra mesa de trabajo —urgidos, como estamos de un Velázquez impresor—. Sepan, Esperanza Pulido y los colaboradores que ha tenido *Heterofonía* que en estas líneas va un saludo fraterno.

Heterofonía es así una revista latinoamericana de música, y ello sólo es producto de esta mujer que es, toda ella, vocación latinoamericanista.

Cabría proponer, y vengo ahora a pregonarlo desde estas líneas, que Esperanza Pulido sea objeto de un homenaje por parte de los músicos de América Latina y el Caribe. Esperanza Pulido debe ser objeto de una grande distinción en reconocimiento de este empeño, heroico, que ha inundado toda su vida. Valores que asisten: desbordan en demasía los que, desde el recuerdo de lo que he leído de ella, me vienen a la mente —y que ella escamotea al amparo de la modestia que la caracteriza—. Tesón y el grande cariño por la música, por hacerla patrimonio de más y más gentes, y el interés porque en la América Latina y el Caribe se forjen criterios sobre la música toda de la cual dispone hoy la humanidad han sido los propósitos que han sostenido toda la intensa vida de esta maravillosa mujer. Una vida aplicada constante a hacer de la música una manifestación cultural cotidiana, y un entusiasmo —ejemplarizante— producto del más hondo convencimiento de que se hace una obra perdurable: camino firme hecho al andar.

Ésta es Esperanza Pulido, artista, amiga.

Para esta Esperanza Pulido pido el lauro del verde más brillante que confirme el más sincero reconocimiento de los músicos de América Latina y el Caribe.

Homenaje a Esperanza Pulido Silva, fundadora de la revista *Heterofonía*[1]

Robert Stevenson *

Ninguna especialidad artística o literaria puede florecer sin revistas que les ofrezcan ventanas. Entre las revistas musicales mexicanas que florecieron en este siglo recordamos a *Orientación musical* (1941-¿1955?), *Revista musical mexicana* (1942-1946), *Carnet musical* (1945-1966), *Nuestra Música* (1946-1953) y, sobre todo, *Heterofonía* (1968-).

Creo que nadie ignora, o no debería ignorar, que la fundadora de la revista *Heterofonía* fue una admirable pianista e investigadora musical: Esperanza Pulido Silva (1900-1991). Aunque la maestra Esperanza Pulido fundó en 1968 —y después sustentó— la revista con el propósito de exaltar la música de México, su visión como editora era global. Dominadora de varios idiomas, Esperanza hablaba francés e italiano con soltura. La familia Pulido Silva era oriunda de Zamora, Michoacán, y brilló en diversos campos intelectuales.

La maestra Esperanza sobresalió como periodista ayudante del gran erudito musical español Adolfo Salazar, en la época en que floreció el periódico *Novedades*. Interesada en atraer suscriptores para *Heterofonía* de los países de habla inglesa, Esperanza inició la costumbre de ofrecer sumarios de los artículos y las noticias en inglés, y de esta manera logró despertar la aceptación de todo el contenido de la revista. Así se observa cuando la revista apareció en las páginas del más famoso índice musical de los Estados Unidos, *The Music Index*, una fuente de valor inestimable que ha circulado y continúa circulando en las más importantes bibliotecas públicas e universitarias estadunidenses.

"La maestra Pulido" (como le decíamos muchos de sus amigos y colegas más cercanos) rechazó todo tipo de polémica inútil, disparates ofensivos, historias licenciosas, y cuentos coloridos y venenosos. Las personas envidiosas siempre abundan en todas partes, y quizá por eso *Heterofonía* no tuvo tantos suscriptores en México como merecía (tal

* Profesor emérito de la Universidad de California, Los Ángeles, EE.UU.

[1] Este texto constituye un fragmento de la cuarta conferencia magistral leída por el autor el 22 de agosto de 1996, dentro de la primera edición de la Cátedra Jesús C. Romero, celebrada en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

como los ha tenido en otros países a través de los años). Ya que no contaba con un cuerpo de ayudantes pagados, muchas veces ella misma se encargó no solamente de la dirección de la revista sino también de la corrección de las pruebas, de lidiar con los impresores, del envío de los números por correo y hasta de enviar las cuentas a los suscriptores morosos en sus pagos.

Algunos de ustedes se preguntarán como se inició mi romance con *Heterofonía* y su noble directora. Todo empezó cuando decidí enviar artículos a la maestra Esperanza Pulido allá por los años setenta, en especial aquellos textos que escribí sobre los grandes maestros del Virreinato. Entre los números 9 ("Primeros compositores del Nuevo Mundo", noviembre-diciembre de 1969) y el 83 ("Perú en las enciclopedias internacionales de música", octubre-diciembre de 1983), la maestra tuvo la generosidad de incluir en *Heterofonía* 49 contribuciones firmadas por Robert Stevenson. En el número 86 apareció un homenaje que le hice con motivo de los quince años de fundación de la revista ("Un tributo a Esperanza Pulido", julio-septiembre de 1984). De ese artículo que escribí hace doce años me gustaría recordar los siguientes párrafos:

> Entre las razones que me impulsan a encomiarla se encuentran su promoción e interés en los méritos y valores de los compositores e intérpretes mexicanos, no sólo de la actualidad sino también del pasado. Los clásicos verdaderos no son exclusivamente alemanes, italianos ni franceses, sino mexicanos igualmente. Así lo cree ella y así lo creo yo.
>
> El patriotismo verdadero no debe fundamentarse en mitos fácilmente repetibles, sino más bien en los datos fehacientes que nos suministran los documentos históricos. En contraste con muchas otras revistas, *Heterofonía* publica documentos; nunca ha desdeñado las aparentes migajas consignadas en notas al pie de página. [...]
>
> Fácil también es el camino de las revistas musicales de todas partes del mundo que meramente reproducen artículos y opiniones extraídos de otras revistas ya publicadas. En la medida de lo posible, *Heterofonía* ha tratado siempre de ofrecer a sus lectores materiales frescos, artículos originales y opiniones novedosas.

Para mí Esperanza fue siempre no solamente un ángel, sino más bien una diosa. Debo confesar que cuando ella murió, hace cinco años, yo derramé lágrimas durante muchos días. Pero afortunadamente ahora tenemos en el seno del CENIDIM a un magnífico equipo editorial continuador de la labor de Esperanza Pulido. Por ahora esperamos una larga y fructífera vida de *Heterofonía* hasta el próximo siglo. Además, México tiene hoy un elenco de investigadores y eruditos musicales que día con día contribuye al florecimiento de la musicología mexicana como nunca antes. Los señores José Antonio Robles Cahero, Aurelio Tello, Ricardo Miranda, Eduardo Contreras Soto y otros investigadores que sería largo mencionar (sin olvidar a las investigadoras que son herederas de la maestra Pulido) ejemplifican los ideales del más alto rango. Y de lejos,

nosotros, desde la ciudad estadunidense de mayor población mexicana después de la capital, saludamos al CENIDIM que desde 1988 patrocina y continúa una noble tradición de casi treinta años que significa esta duradera revista musical mexicana.

Heterofonía: Esperanza*

José Antonio Alcaraz

In memoriam *Ricardo Garibay (1923-1999)*

Al cumplir su trigésimo aniversario, la revista *Heterofonía* ha probado ser una de las más longevas en nuestro medio. Por desgracia, las publicaciones sobre temas musicales suelen tener una vida no muy extensa; pero, afortunadamente, hay que referirse a *Heterofonía* como una entre las excepciones notorias.

Si pervive como fuente de datos e información, se debe ante todo a la acción más que benéfica ejercida por su fundadora: la maestra Esperanza Pulido (1900-1991), quien emprendió su apostolado con una convicción y tenacidad ejemplares. Supo sortear avatares numerosos, de índole diversa, obtener la colaboración de personas e instituciones muy prestigiosas así como en foros relevantes, lo mismo del continente americano que europeos (e incluso asiáticos).

Sin embargo, en el tono o configuración de la reseña analítica no reside el cauce ideal para que el cronista efectúe su trabajo a lo largo de esta memoración.

A diferencia, se vuelve imperioso el uso de la primera persona porque tuve la dicha de ser discípulo y amigo de Esperanza Pulido, viajar a su lado (Caracas, Nueva York, París), ser colaborador de *Heterofonía* desde su fundación, además de emprender otras actividades compartidas, siempre gratificantes.

De todas las acciones realizadas por Esperanza hay algunas que –por una razón u otra– cobran relieve hoy al saludar la tercera década de *Heterofonía* ahora bajo la égida del CENIDIM. He decidido exponerlas aquí a manera de breves viñetas disjuntas, intentando dar testimonio de la individualidad admirable que caracterizó sin fatiga a su fundadora.

a) En 1958, Esperanza Pulido publica su libro: *La Mujer Mexicana en la Música*. Apenas hoy, tras cuatro décadas, el movimiento feminista comienza a cobrar plenitud y sentido en nuestra vida musical. El interés hacia tales tareas en aquellos momentos era punto menos que inédito en México, aun cuando hubieran surgido varias representantes valiosas a lo

* *Proceso*, núm. 1175, 9 de mayo de 1999.

largo del tiempo en varios rubros. Precursora formidable, al reivindicar su propia condición en voz alta, Esperanza encuadró con honestidad cabal, inteligencia y valentía, una circunscripción hoy floreciente. La etapa siguiente –donde se vislumbraba ya la plenitud– corrió a cargo de Alicia Urreta (1930-1986) como cabeza decisiva del movimiento.

b) El ocho de julio de 1977, Esperanza Pulido ofreció un recital pianístico en el Teatro del Ballet Folklórico de México. Como parte del repertorio, en aquella ocasión incluyó un *Vals* de Ángela Peralta (1845-1883). También en eso la maestra Pulido fue pionera: simplemente el reproducir este dato, permite considerar tal hecho como inicio manifiesto de la actual reaparición hacia la tarea creativa de Ángela Peralta. Esto viene ocurriendo de modo muy gradual, pero se vuelve evidente que —en un futuro no muy distante— la música escrita por aquella considerada otrora ante todo una cantante legendaria, pasará a ocupar un puesto relevante, tan merecido, en el acervo artístico mexicano, más allá de la mera curiosidad histórica.

c) Esperanza Pulido llega a Caracas para tomar parte en un coloquio al que ha sido invitada como representante de México. Dos días después de la inauguración. La situación resulta sumamente incómoda: en plena congruencia con el credo político que manifestó siempre de frente, Luigi Nono (1924-1990) había hecho declaraciones incendiarias a favor de la guerrilla venezolana y fue aprehendido. En un juicio apresurado, punto menos que apócrifo, el compositor italiano fue sentenciado a prisión perpetua.

Al enterarse —y sin descuidar sus tareas en el congreso— Esperanza Pulido lo visita en la cárcel. Cuando regresa a México obtiene una cita con el presidente Echeverría y lo convence para interceder por el músico. El aparato diplomático mexicano logra que Luigi Nono sea extraditado.

Antes de regresar a Italia, el compositor pasa por México para manifestar sus gratitudes. El encuentro entre Esperanza Pulido y Luigi Nono resulta conmovedor al extremo. Sola, sin ayuda ninguna, próxima a los ochenta años, Esperanza había emprendido gestiones intrincadas para devolver su libertad a un creador cuya gratitud la acompañó indeleble.

Colofón: a treinta años de haber fundado la revista *Heterofonía*, la figura –entrañable y lucida– de Esperanza Pulido ve incrementada su estatura así como las resonancias fértiles de la misma.

Índice de los treinta años de *Heterofonía*

Alejandro González Castillo
Beatriz Hernández Gutiérrez
Ma. Alejandra Juan Escamilla *

Entre las actividades con las que se conmemorarán los treinta años de publicación ininterrumpida de la revista que fundó Esperanza Pulido en 1968 destaca la elaboración de su índice. En el CENIDIM se resguarda una colección completa, y ante ella no pocas veces ha surgido la pregunta de cómo poner al alcance del público el caudal de información acumulado a lo largo de tres décadas: artículos, ensayos, entrevistas, semblanzas, notas, comentarios, reseñas, etc.

Un antecedente importante del presente proyecto lo constituye la "Guía de la Revista Musical *Heterofonía*", de Clara Meierovich y José Antonio Robles Cahero, publicada en la propia revista.[1] Es un listado hemerográfico que abarca todos los artículos de fondo más algunas entrevistas y reseñas hasta el número 83 (julio-septiembre, 1983). Sin embargo, el actual proyecto tiene características diferentes, siendo la principal que su referente es el *RILM Abstracts of Music Literature*, una obra que registra las publicaciones de todo el mundo sobre la historia, la teoría y la técnica de la música.

El proyecto del CENIDIM retoma el formato general utilizado por *RILM*, aun cuando algunos puntos de han adaptado para adecuarlo a las necesidades de los acervos musicales de México. Los objetivos generales son:

1) Establecer un registro definitivo sobre el que se pueda seguir trabajando en el futuro.

2) Describir los contenidos documentales de acuerdo con un formato común internacional.

3) Adherirse en un futuro al proyecto mismo del *RILM*, lo cual garantizará su difusión internacional.

4) Coadyuvar a la transferencia e intercambio de información.

El índice habrá de integrarse por el total de documentos que componen *Heterofonía*.

* Investigadores del CENIDIM.

[1] Núm. 86, julio-septiembre, 1984, pp. 4-48.

Con excepción de la editorial o presentación, no se ha excluido ningún rubro. Los artículos de fondo, entrevistas y notas se acompañarán de un resumen de carácter analítico, que contiene la información relevante de forma concisa. Las semblanzas incluirán un resumen indicativo con datos generales acerca de lo que trata el artículo.

Las referencias se han organizado temáticamente de acuerdo con las siguientes áreas: Materiales de investigación y consulta, Musicología, Etnomusicología, Recursos Sonoros, Interpretación, Práctica y Notación, Teoría, Análisis y Composición, Pedagogía, Música y otras artes (Literatura, Danza, Teatro, Artes Visuales, etc.), Música y disciplinas relacionadas (*e.g.* Estética, Psicología, Física, Sociología, etc.) y Música en la Religión.

Se ofrecerán índices de autor, de título de tema, lo que permitirá acceder a la información por entradas múltiples. Las reseñas solamente serán incluidas en el índice de autores. Cada registro remitirá, a través de un número clave, a una ficha dentro del abstract. Se pretende que los índices sean mnemotécnicos para que desde el inicio de la consulta el usuario pueda situarse en un tema especializado. Con este propósito la referencia incluirá no sólo la localización del documento sino también su tema y el tipo de material de que se trata (entrevista, bibliográfica, reseña de libro, nota de concierto, etcétera.)

Para el procesamiento automatizado de la información se ha diseñado una base de datos con campos, subcampos y funciones adecuadas a las necesidades del proyecto.

Actualmente, los registros se encuentran ya en Excell, pero se están evaluando bases de datos más potentes y eficaces.

El índice ya está en proceso. Hasta ahora se han consignado 1174 ítems, lo que representa un 75% del total. Una vez finalizado el proceso de análisis, será necesario afinar los elementos: examinar registros, valorar resúmenes, verificar nombres, etc. Una obra de esta naturaleza es un trabajo de equipo, que se necesita reflexión y consenso.

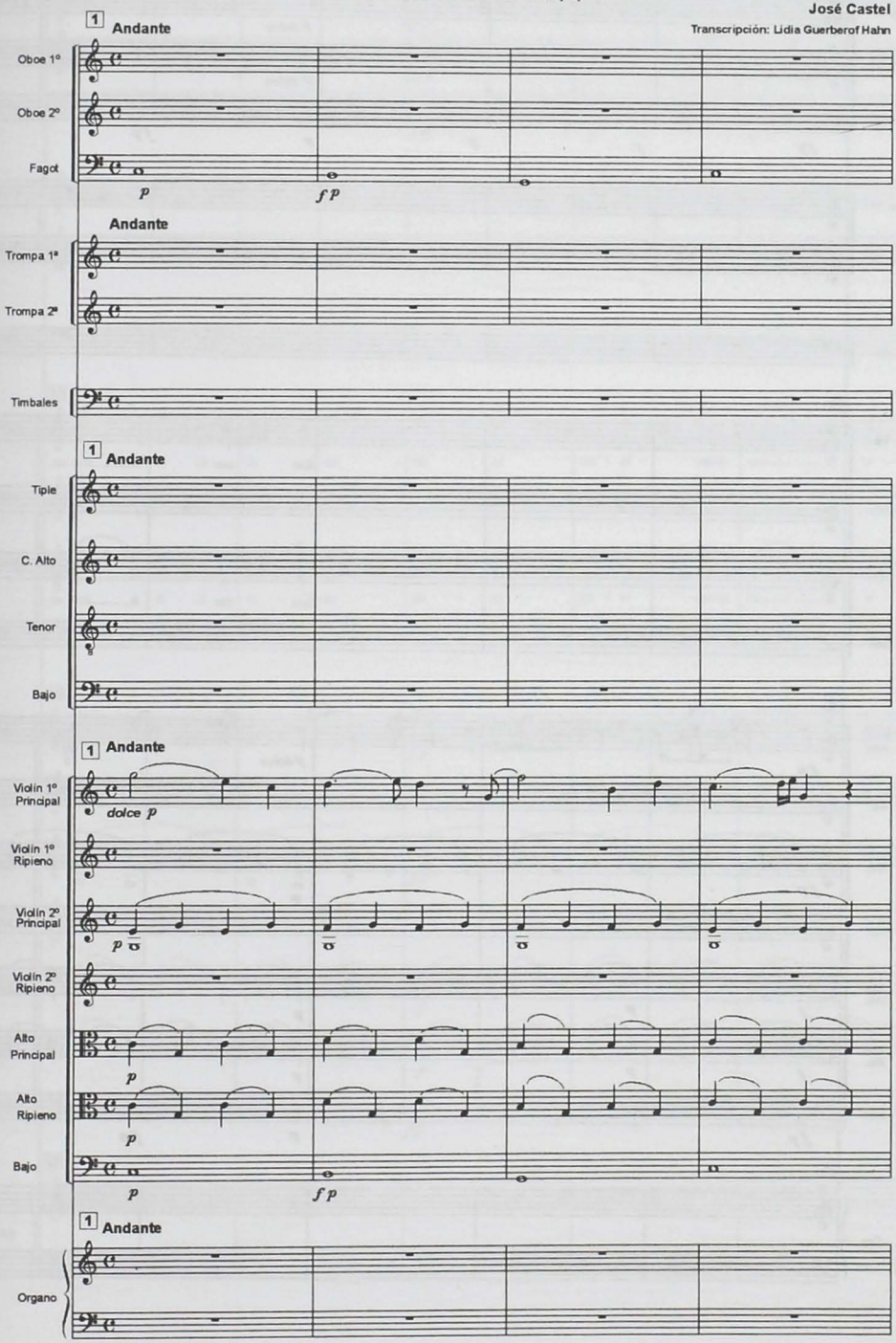
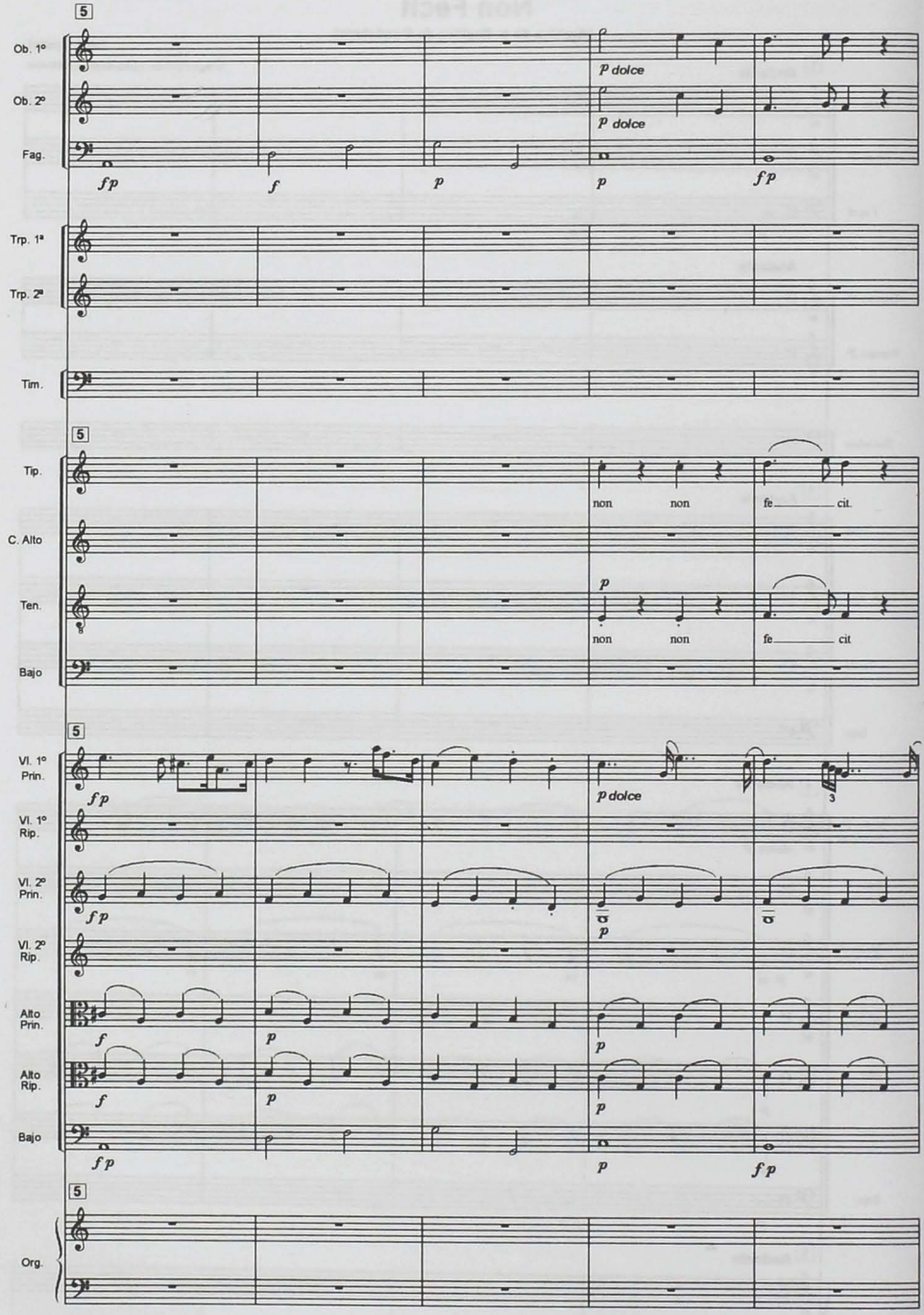
El proyecto es un reconocimiento a los 30 años de *Heterofonía*, a Esperanza Pulido y a todos los que han participado en la publicación. Pretende ser un proyecto vital y continuo, pero es sólo el principio. Aún quedan muchos títulos por registrar, bibliotecas que recorrer, procesos metodológicos que pulir. El propósito final de quienes lo llevamos a cabo es promover la realización de trabajos similares que permitan conformar la memoria documental de la música de México.

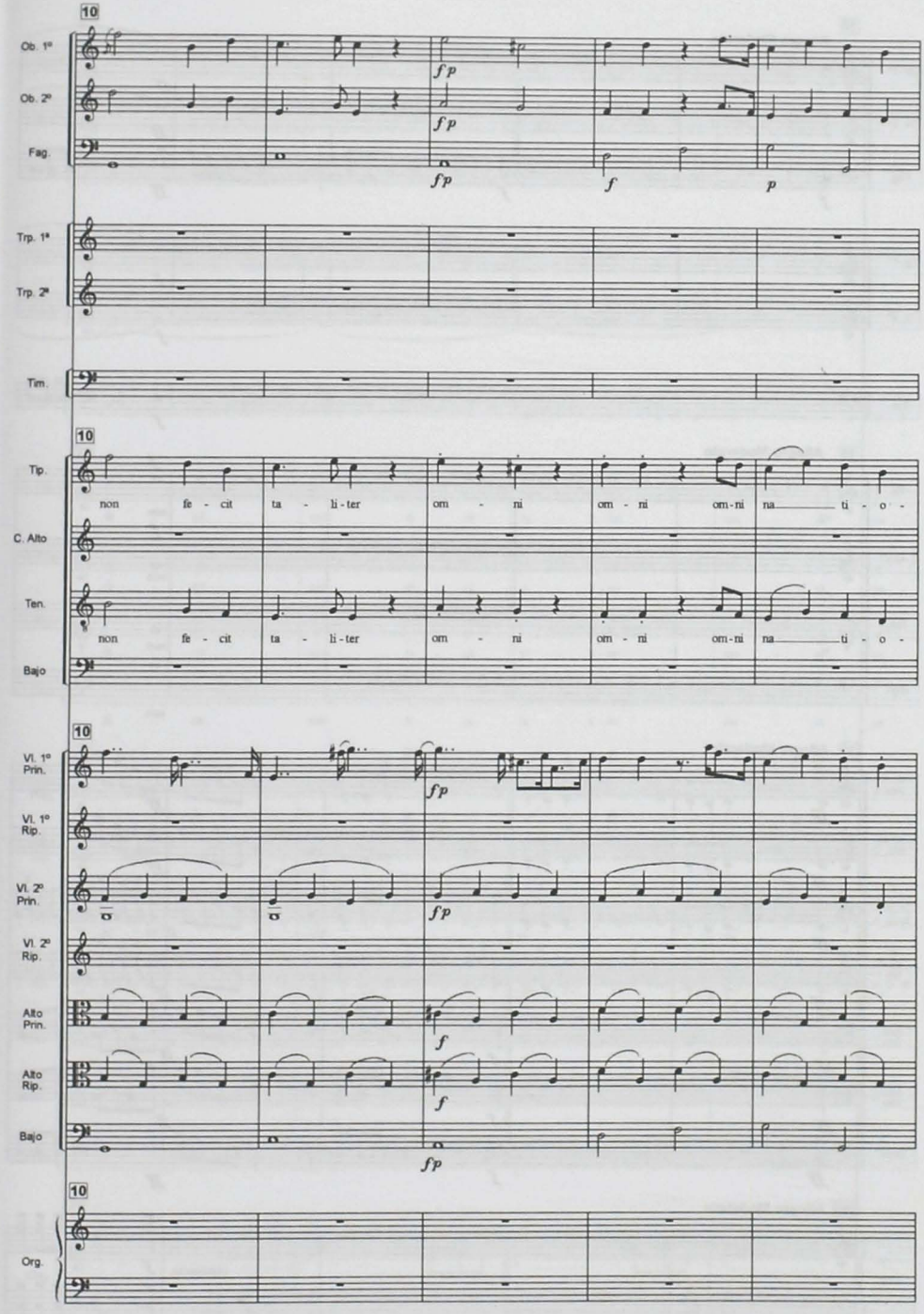
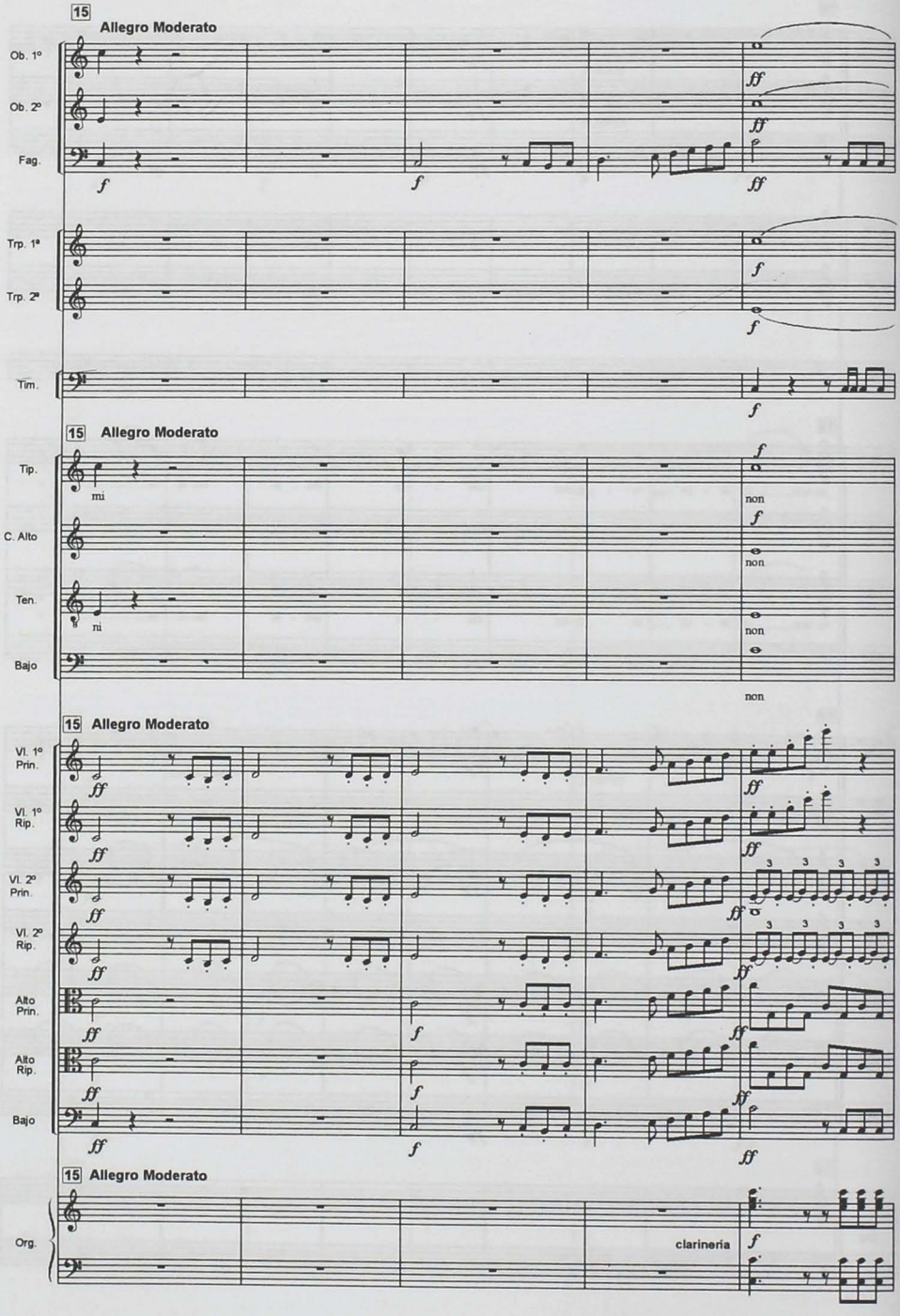
MÚSICA

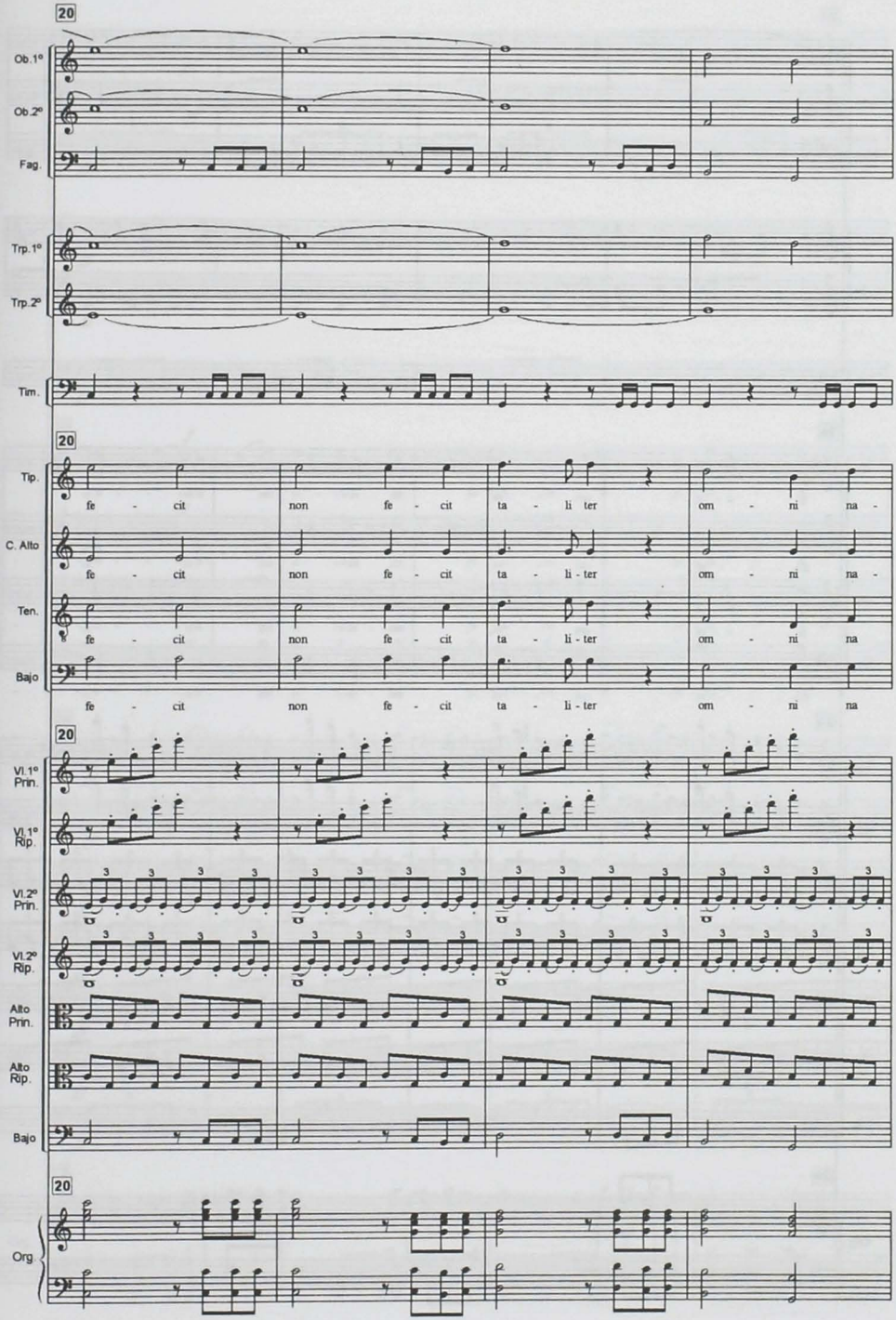
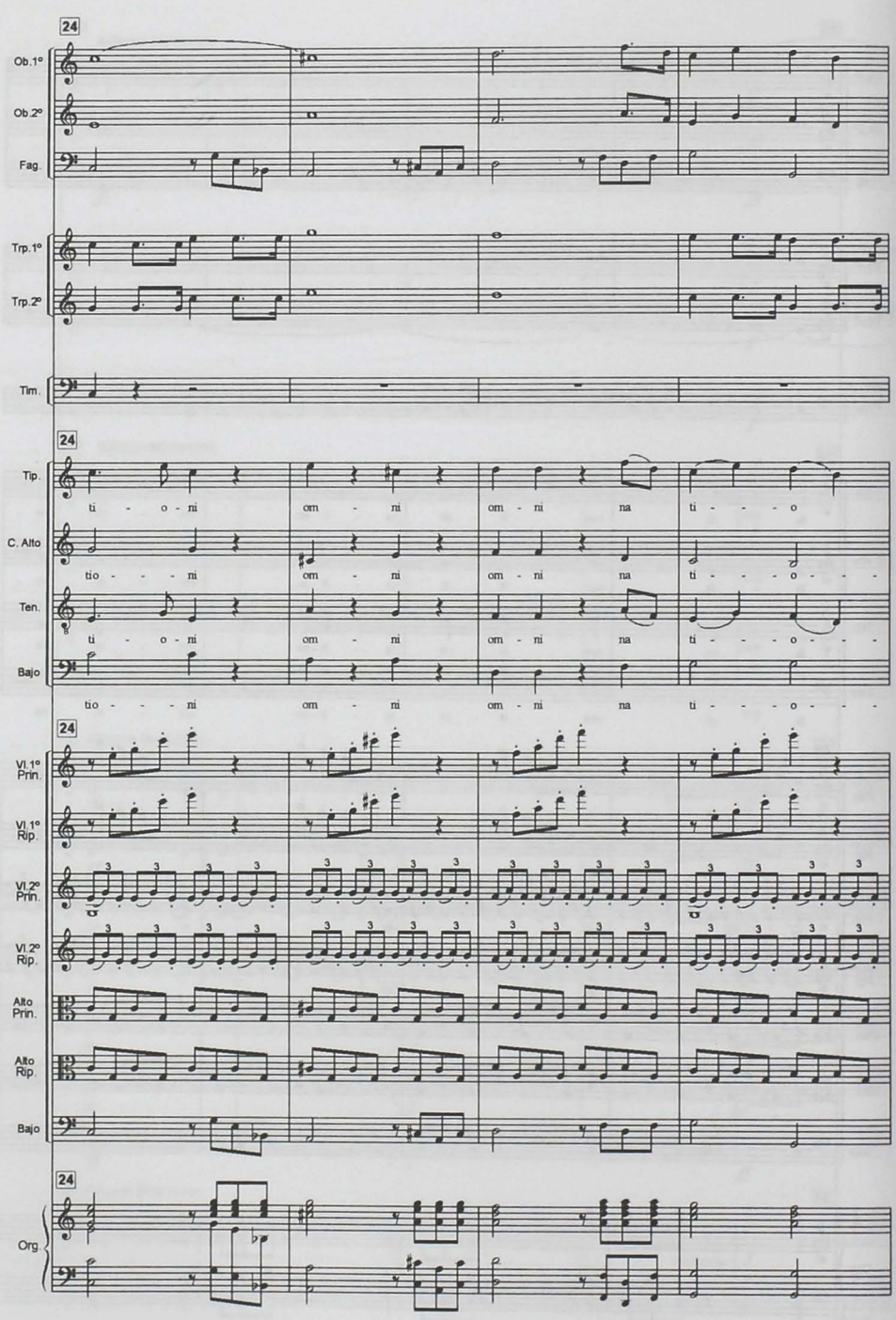
Non Fecit

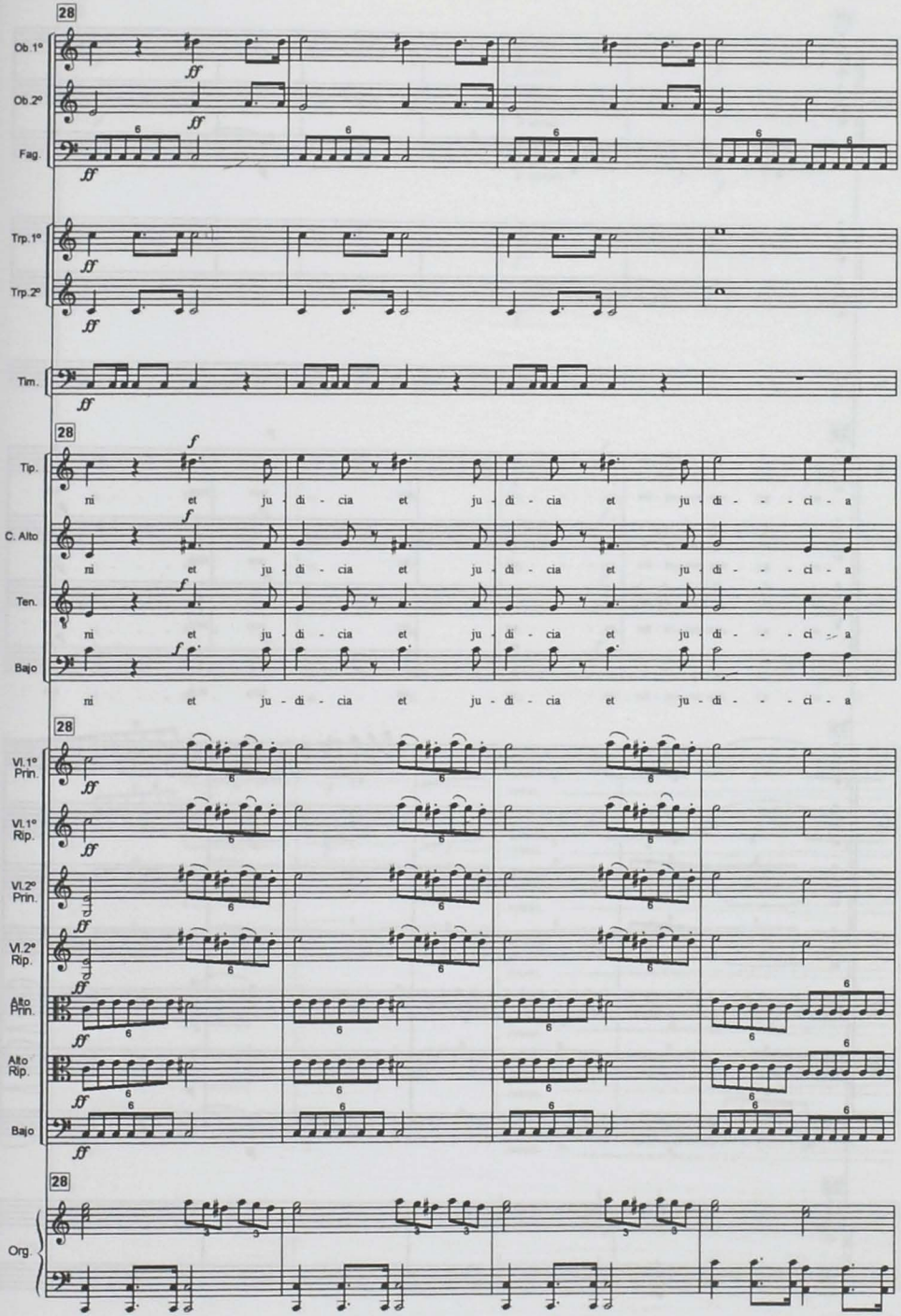
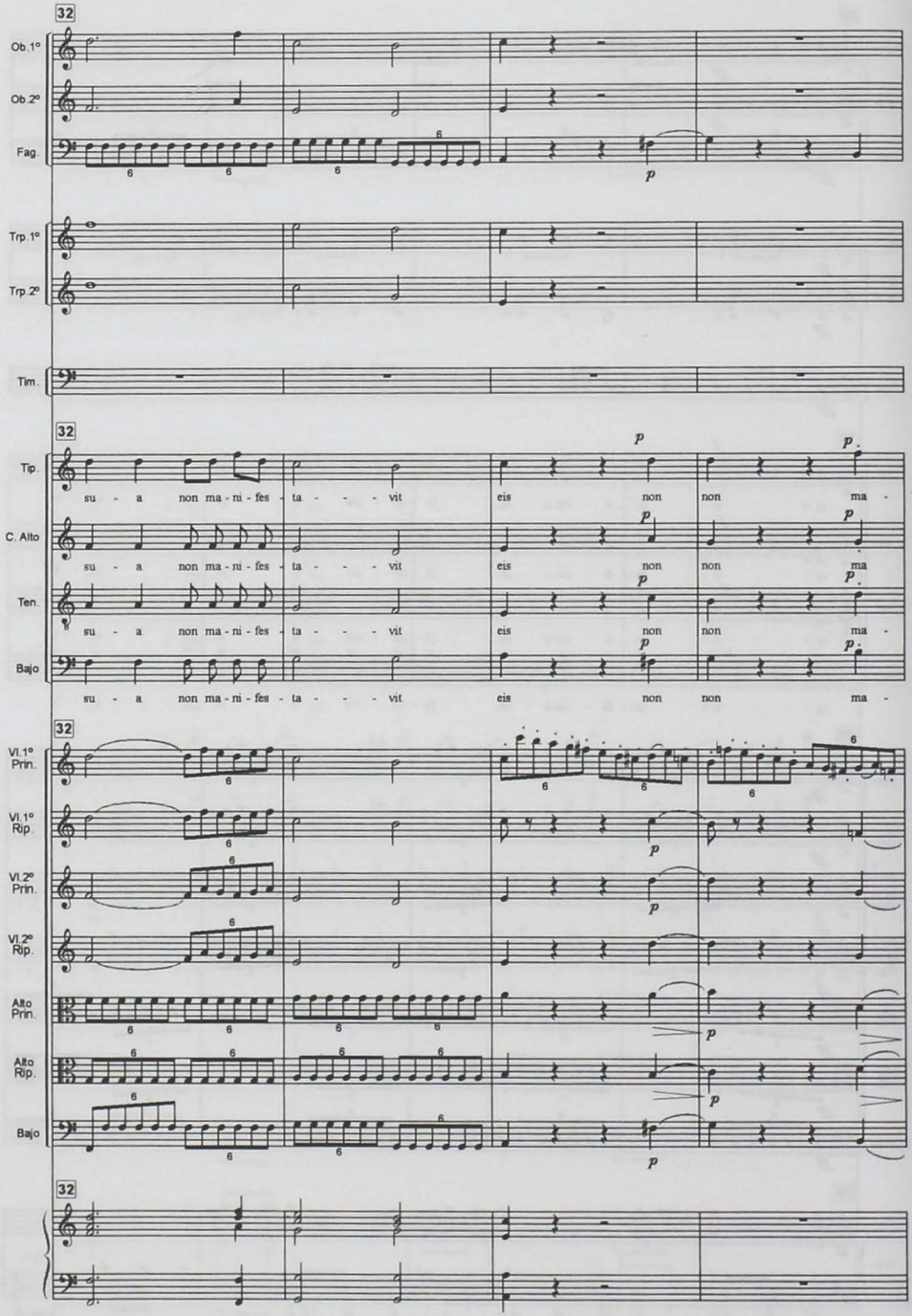
(Archivo de la Basílica de Guadalupe)

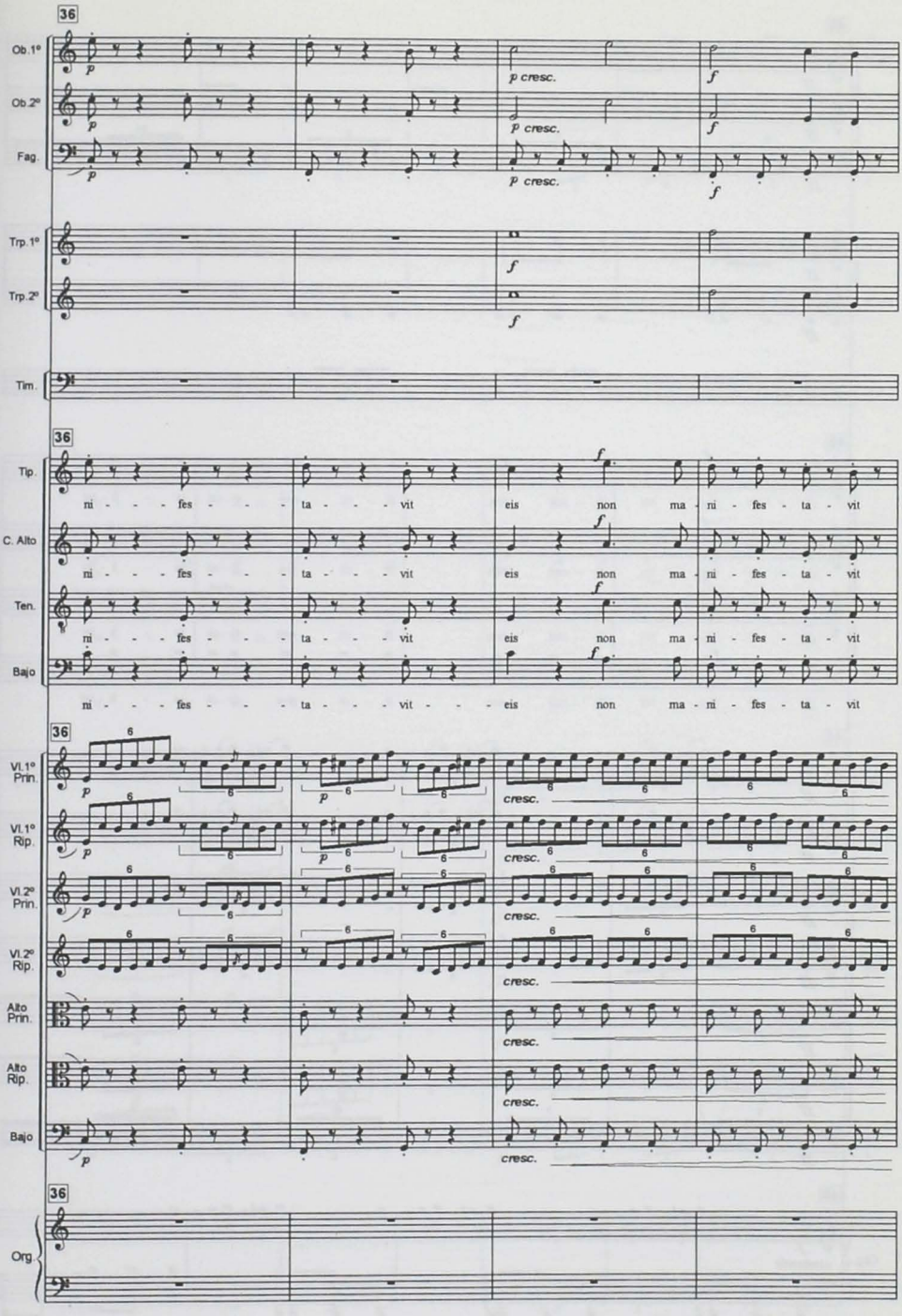
José Castel

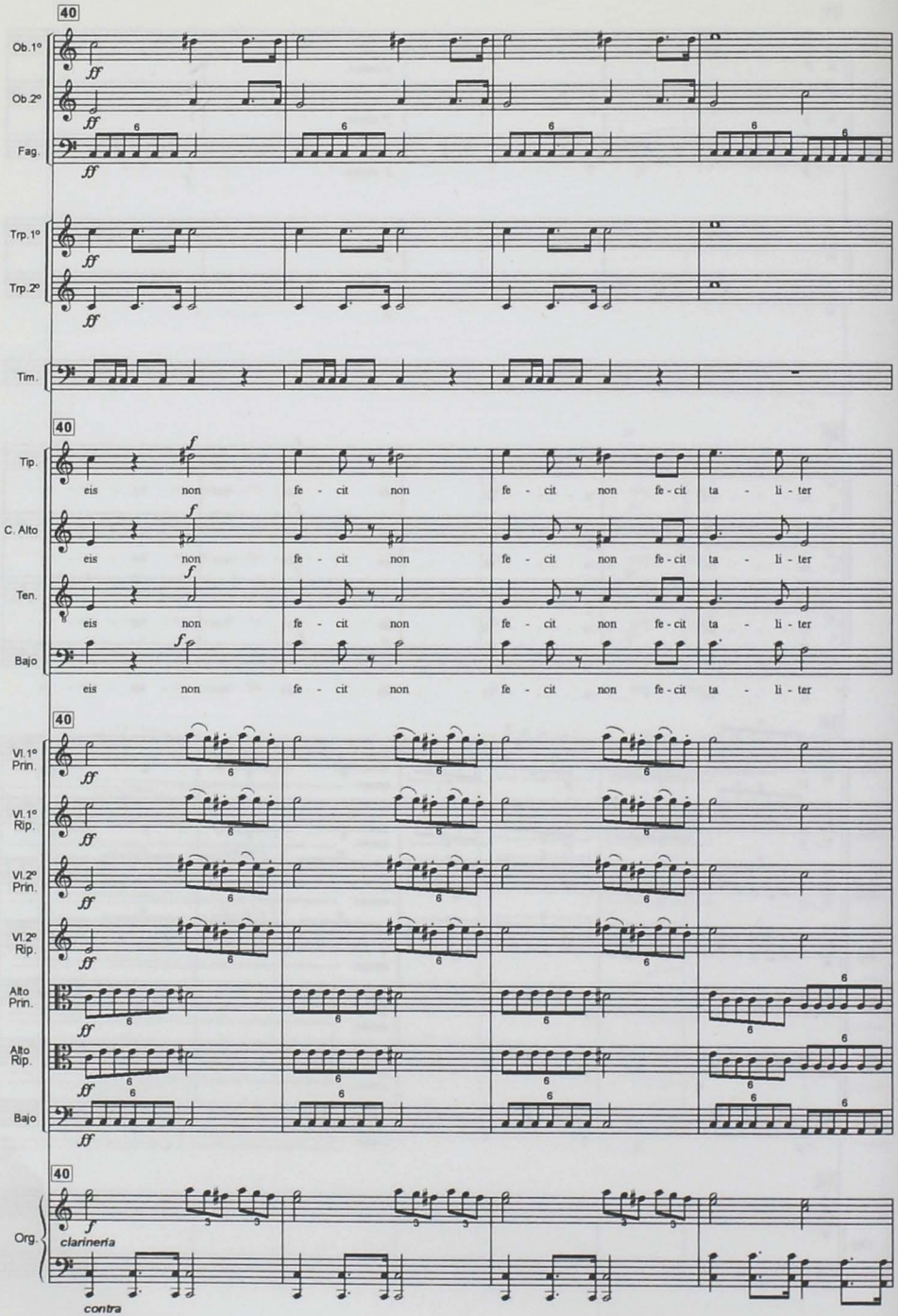
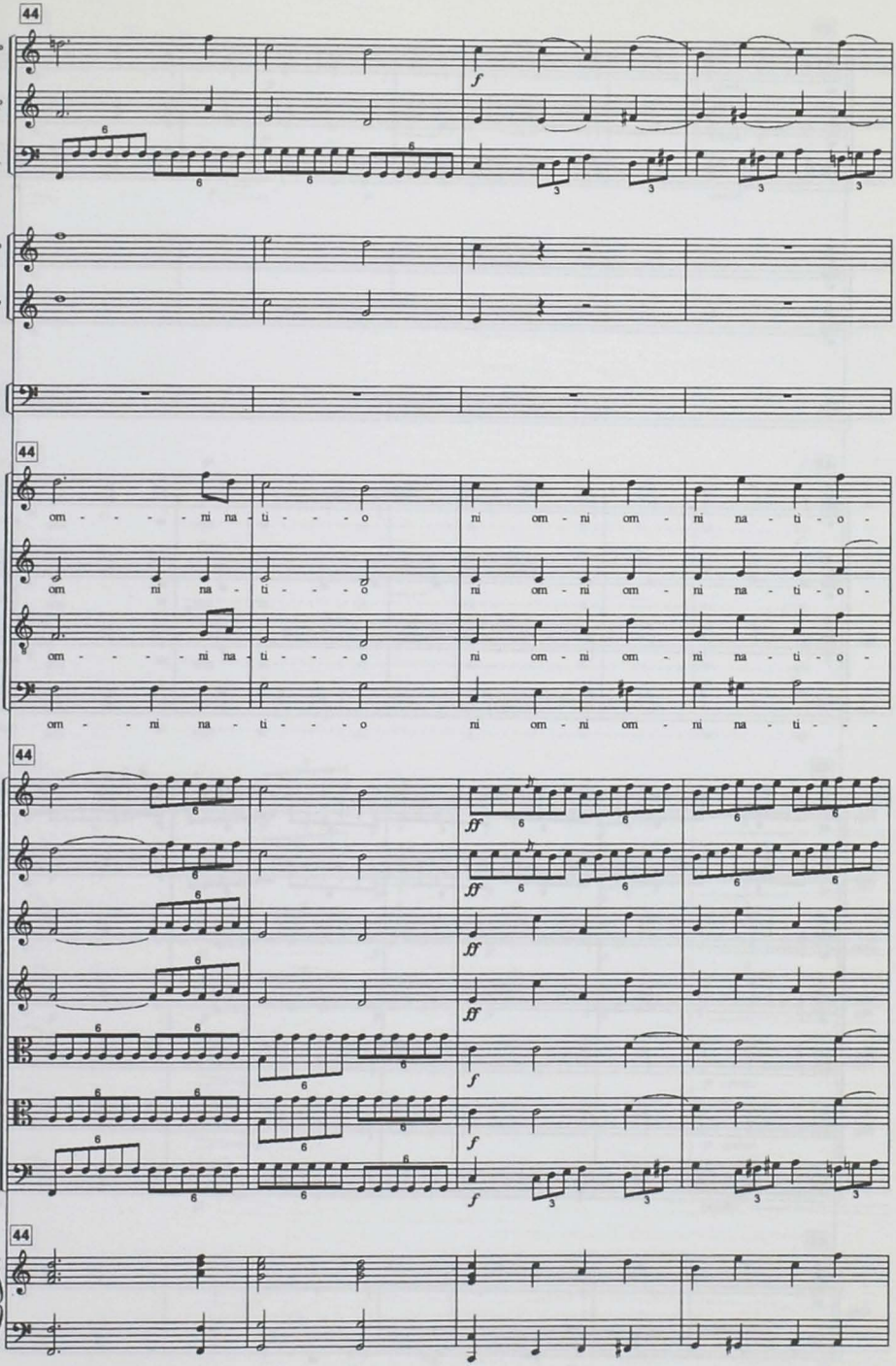
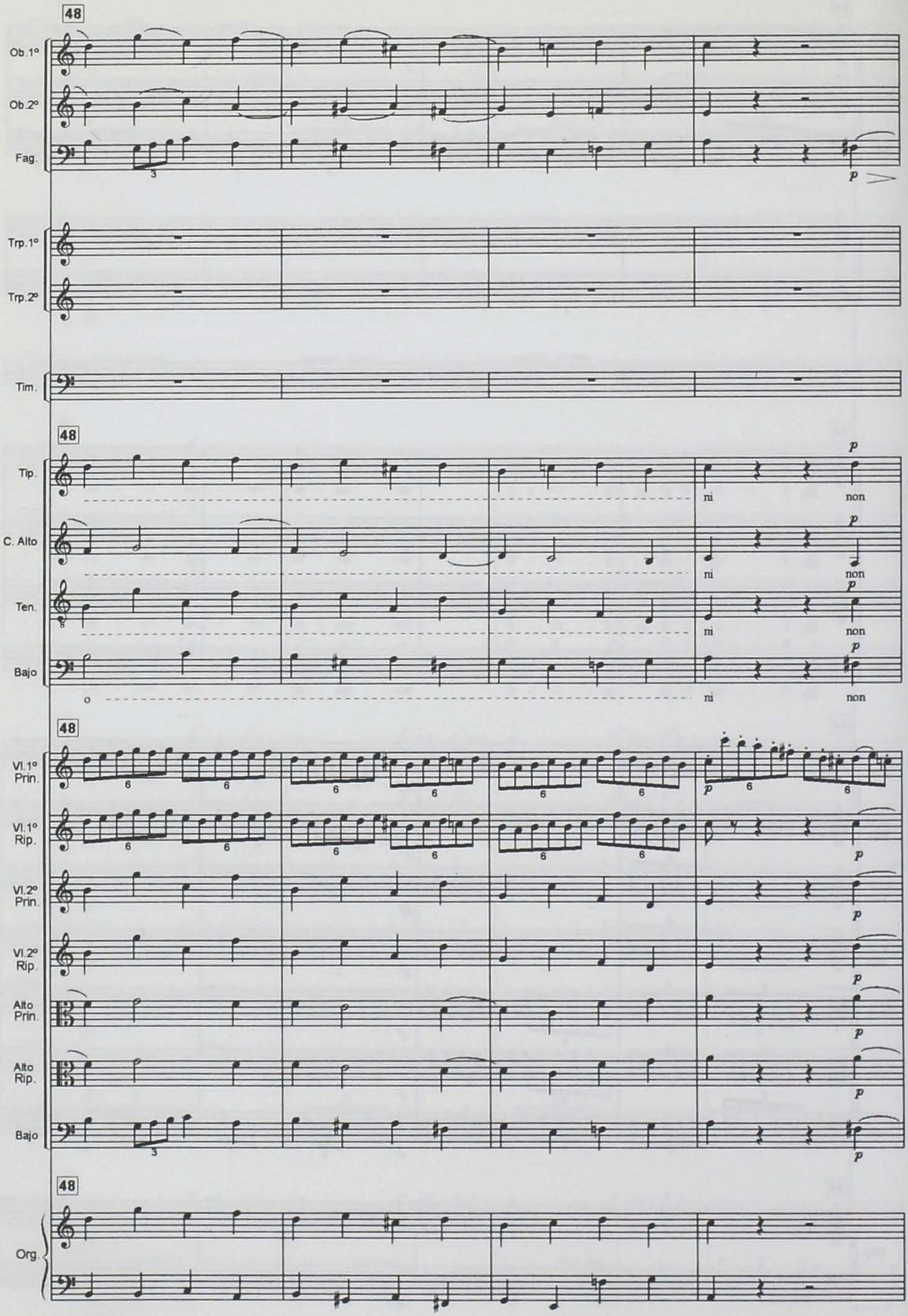
Transcripción: Lidia Guerberof Hahn


5
Ob. 1º
Ob. 2º
Fag.
p dolce
p dolce
fp
f
p
p
fp
Trp. 1ª
Trp. 2ª
Tim.
5
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
non non fe cit.
p
non non fe cit
5
Vl. 1º Prin.
Vl. 1º Rip.
Vl. 2º Prin.
Vl. 2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Bajo
fp
p dolce
3
fp
p
f
p
f
p
fp
p
fp
5
Org.


10
Ob. 1º
Ob. 2º
Fag.
fp
fp
fp
f
p
Trp. 1ª
Trp. 2ª
Tim.
10
Tip.
non fe - cit ta - li - ter om - ni om - ni om - ni na ti - o -
C. Alto
Ten.
non fe - cit ta - li - ter om - ni om - ni om - ni na ti - o -
Bajo
10
Vl. 1º Prin.
fp
Vl. 1º Rip.
Vl. 2º Prin.
fp
Vl. 2º Rip.
Alto Prin.
f
Alto Rip.
f
Bajo
fp
10
Org.

15
Allegro Moderato
Ob. 1º
Ob. 2º
Fag.
Trp. 1ª
Trp. 2ª
Tim.
15
Allegro Moderato
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
15
Allegro Moderato
Vl. 1º Prin.
Vl. 1º Rip.
Vl. 2º Prin.
Vl. 2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Bajo
15
Allegro Moderato
Org.
clarinería


20
Ob.1º
Ob.2º
Fag.
Trp.1º
Trp.2º
Tim.
20
Tip.
fe - cit non fe - cit ta - li ter om - ni na -
C. Alto
fe - cit non fe - cit ta - li - ter om - ni na -
Ten.
fe - cit non fe - cit ta - li - ter om - ni na
Bajo
fe - cit non fe - cit ta - li - ter om - ni na
20
Vl.1º Prin.
Vl.1º Rip.
Vl.2º Prin.
Vl.2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Bajo
20
Org.

24
Ob.1º
Ob.2º
Fag.
Trp.1º
Trp.2º
Tim.
24
Tip.
ti - o - ni om - ni om - ni na ti - - - o
C. Alto
tio - - - ni om - ni om - ni na ti - - - o - - -
Ten.
ti - o - ni om - ni om - ni na ti - - - o - - -
Bajo
tio - - - ni om - ni om - ni na ti - - - o - - -
24
Vl.1º Prin.
Vl.1º Rip.
Vl.2º Prin.
Vl.2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Bajo
24
Org.


28
Ob.1º
Ob.2º
Fag.
Trp.1º
Trp.2º
Tim.
28
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
ni et ju - di - cia et ju - di - cia et ju - di - - - ci - a
28
Vl.1º Prin.
Vl.1º Rip.
Vl.2º Prin.
Vl.2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Bajo
28
Org.

32
Ob.1º
Ob.2º
Fag.
Trp.1º
Trp.2º
Tim.
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
su - a non ma - ni - fes - ta - - - vit eis non non ma -
Vl.1º Prin.
Vl.1º Rip.
Vl.2º Prin.
Vl.2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Bajo


36
Ob.1º
Ob.2º
Fag.
Trp.1º
Trp.2º
Tim.
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
ni - - - fes - - - ta - - - vit
eis non ma - ni - fes - ta - vit
Vl.1º Prin.
Vl.1º Rip.
Vl.2º Prin.
Vl.2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Org.
p cresc.
cresc.

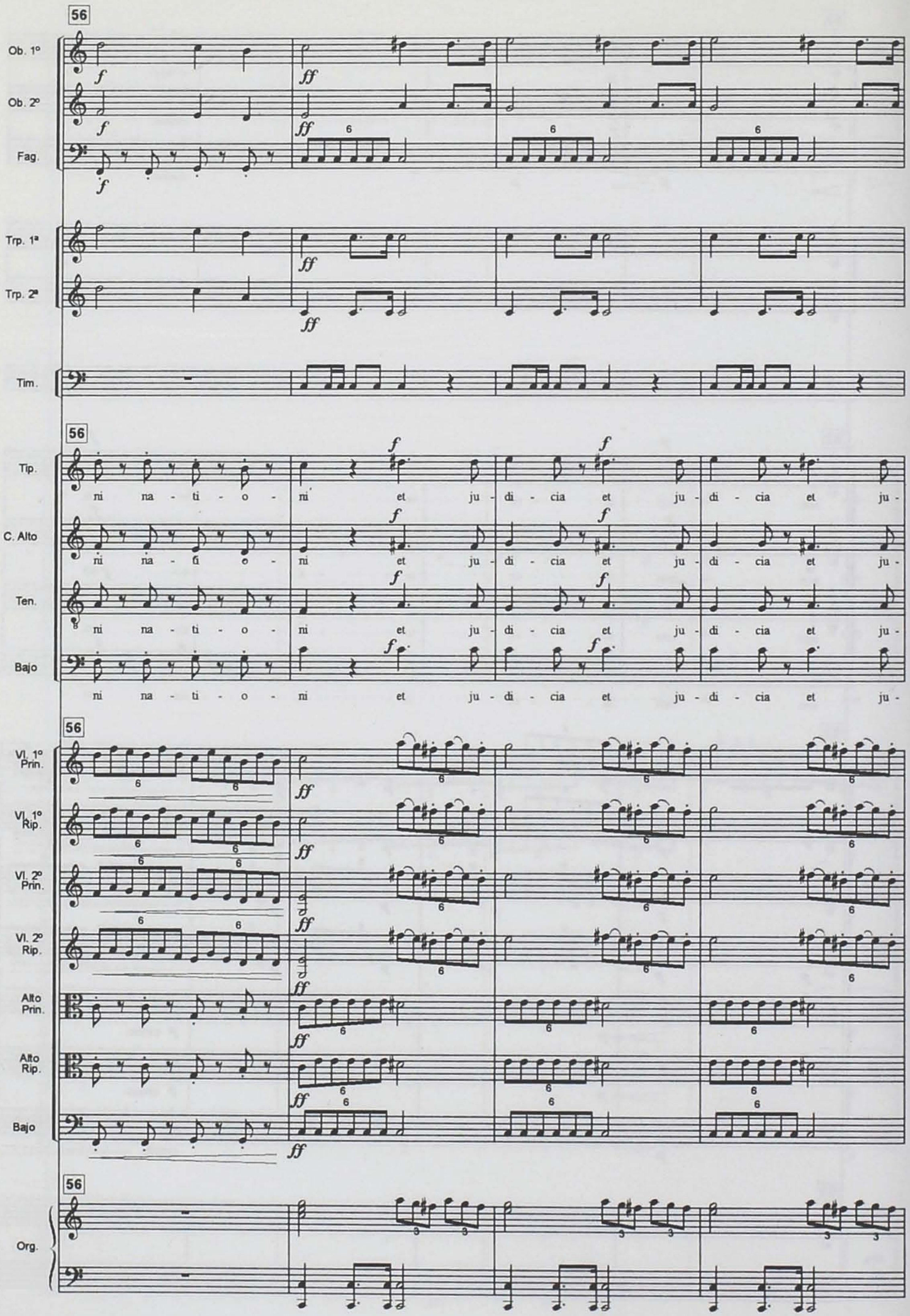

40
Ob.1º
Ob.2º
Fag.
Trp.1º
Trp.2º
Tim.
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
eis non fe - cit non fe - cit non fe - cit ta - li - ter
Vl.1º Prin.
Vl.1º Rip.
Vl.2º Prin.
Vl.2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Org.
clarinería
contra

44
Ob.1º
Ob.2º
Fag.
Trp.1º
Trp.2º
Tim.
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
om - - - - ni na - ti - - - o
ni om - ni om - ni na - ti - o -
om - - ni na - ti - - - o
ni om - ni om - ni na - ti - - -
Vl.1º Prin.
Vl.1º Rip.
Vl.2º Prin.
Vl.2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Org.

48
Ob.1º
Ob.2º
Fag.
p
Trp.1º
Trp.2º
Tim.
48
Tip.
ri non
C. Alto
Ten.
Bajo
o
48
Vl.1º Prin.
Vl.1º Rip.
Vl.2º Prin.
Vl.2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Bajo
48
Org.

52

Ob. 1º
Ob. 2º
Fag.
Trp. 1ª
Trp. 2ª
Tim.
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
Vl. 1º Prin.
Vl. 1º Rip.
Vl. 2º Prin.
Vl. 2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Org.

p cresc. f

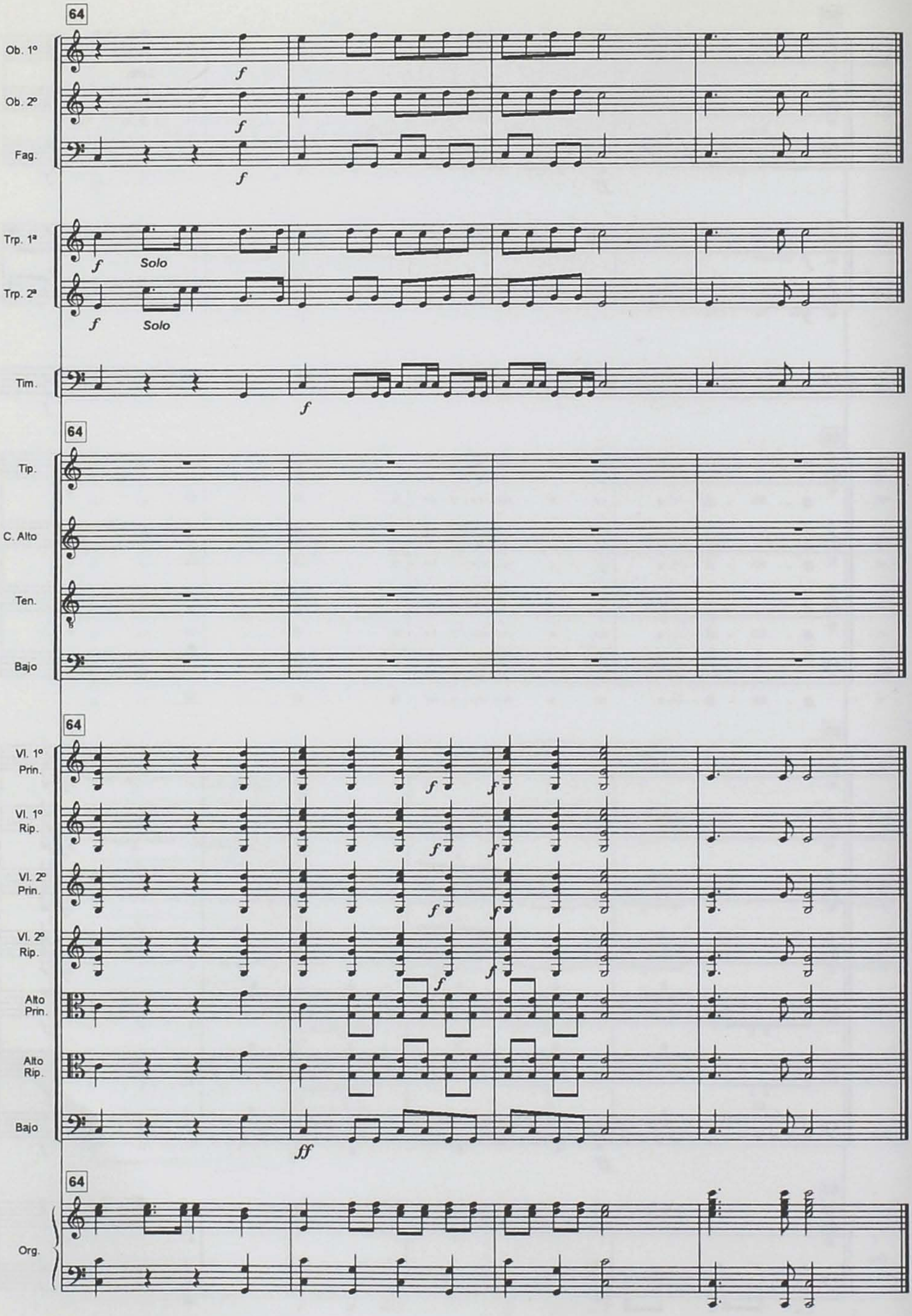
non non fe - - - cit ta - - - li - - - ter om - -


56
Ob. 1º
Ob. 2º
Fag.
Trp. 1ª
Trp. 2ª
Tim.
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
ni na - ti - o - ni et ju - di - cia et ju - di - cia et ju -
Vl. 1º Prin.
Vl. 1º Rip.
Vl. 2º Prin.
Vl. 2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Org.

60

Ob. 1º
Ob. 2º
Fag.
Trp. 1ª
Trp. 2ª
Tim.
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
Vl. 1º Prin.
Vl. 1º Rip.
Vl. 2º Prin.
Vl. 2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
Bajo
Org.

Solo
Solo

di - - - ci - a su - a non ma - ni - fes - ta - - - vit eis

64
Ob. 1º
Ob. 2º
Fag.
f
Trp. 1ª
Trp. 2ª
Solo
Tim.
Tip.
C. Alto
Ten.
Bajo
Vl. 1º Prin.
Vl. 1º Rip.
Vl. 2º Prin.
Vl. 2º Rip.
Alto Prin.
Alto Rip.
ff
Org.

Documentos

"Declaración de la Missa[1] de Francisco López Capillas"

Introducción de Juan Manuel Lara Cárdenas

En las primeras páginas del Libro de coro VII del archivo de la catedral de México, valioso documento musical que contiene dos misas del compositor novohispano Francisco López Capillas (ca. 1608-1674), se encuentra un texto que abarca una página completa más los primeros cuatro renglones de la siguiente. Se trata de la "Declaración de la Missa" del mismo autor.

El libro mide 57 cm. de largo por 43 de ancho y 3 de grueso. Tiene cubiertas de pergamino duro, en varias capas, semidestruído en la cubierta anterior. Como único adorno tiene, adelante y atrás, figuras geométricas. Las hojas, de papel delgado y poroso, no tienen numeración. El texto de la "Declaración" aparece manuscrito, como si fuera letra de imprenta. El dibujo de la música es muy claro y cuidadoso.

Es necesario aclarar primero que el término declaración se usaba en los siglos XVI y XVII para designar textos de carácter científico, teórico, didáctico, polémico o simplemente expositivo, como, por ejemplo, la Declaración de instrumentos musicales (Osuna, 155?) de fray Juan Bermudo (ca. 1510-ca. 1565).

Las dos misas que contiene dicho libro, representativas de la época, son la *Missa super Scalam Aretinam* (o Misa hexacordal), basada en la escala hexatónica de Guido de Arezzo (siglo XI), y la *Misa Batalla*, inspirada en la canción polifónica *La Guerre* o *La Bataille de Marignan*, del compositor francés Clement Jannequin (1490-1561).[2]

La *Missa super Scalam Aretinam*, a cinco voces, está compuesta toda en *tempus perfectum cum prolatione imperfecta*; esto es, en ritmo de compás ternario con subdivisión binaria de cada tiempo, según lo indica el signo rítmico puesto al principio de la obra (O). En ella el compositor utiliza como tema generador la escala diatónica de seis sonidos (Ut, re, mi, fa, sol, la), extraída por el monje Guido de Arezzo de la primera estrofa del antiguo himno litúrgico compuesto por Pablo el Diácono (m. 779) para la fiesta del nacimiento de San Juan Bautista (24 de junio).

[1] Libro de Coro VII, archivo musical de la catedral de México. Transcrito textualmente por Juan Manuel Lara Cárdenas, y editado –con leves modernizaciones de la ortografía– por el consejo de redacción de *Heterofonía*.

[2] La música de esta obra se encuentra en el Libro de coro XIX del archivo de la catedral de Puebla, donde seguramente el compositor novohispano la habría conocido. Por cierto, en el libro de coro poblano el apellido del autor francés aparece como "Juaniquin" en lugar de Jannequin.

El hecho de que esté en *tempus perfectum* toda la misa, caso no frecuente desde el siglo XVI, pues en la "época de oro de la polifonía" el ritmo ternario se utilizaba más bien para dar un toque de variedad rítmica a las obras de cierta extensión o para destacar alguna parte del texto, debió de causar primero sorpresa, luego inquietud y finalmente disgusto a los cantores de la capilla catedralicia, por las dificultades que presenta su ejecución y, sobre todo, por lo extenso y elaborado de la obra.

La *Missa super Scalam Aretinam* de Francisco López es todo un alarde de dominio del contrapunto y del ritmo, y en verdad presenta tales retos a los intérpretes por las dificultades de lectura rítmica que contiene, sobre todo leída en su escritura original sin barras de compás, que justifica de alguna forma la reacción de los cantores, quienes quizá mañosamente objetaron la "impropiedad" o incorrección de la escritura musical para así librarse de cantarla. Sin embargo, el compositor aclara puntual y gallardamente cada dificultad y justifica sus afirmaciones, apoyándose en la autoridad reconocida de los grandes maestros que él estudió concienzudamente, sea en la lectura atenta de los tratados mencionados (el de Pedro de Guevara Loyola y el de Pietro Cerone), sea por la observación directa de las obras citadas. Así, la "Declaración de la Missa" resulta un valioso documento de la época que avala la interpretación de la notación

Inicio de la "Declaración de la Missa" de F. López Capillas, MexCC7.

DECLARACION DE LA MISSA.

El motiuo que e tenido para declarar algunas dificultades a cerca de las figuras q̃ contiene la Missa por ser del tiempo Ternario a sido el auer causado nouedad a algunos de mis Cantores, y auer contienda sobre dichas figuras: y aunque la autoridad de Maestro de Capilla desta santa Iglesia bastaua, pues claro se infiere, que no auia de sacar ninguna obra a luz para que me la enmendaran los que no son maestros sino cãtores: porq̃ no todos los que componen son legitimamente, ni propriamente son Maestros perfectos, q̃ el vso de componer no a todos haze Maestros; pues ay muchos que componen por costũbre y no por ciencia, y para probar esta verdad lean la Bula del Papa Iuan 22. porque Maestro en qualquier Arte a de ser cientifico, y conocer las causas por sus causas, y el que no las supiere no las juzgue temerariamente, como algunos juzgaron desta obra, y para satisfazerlos pondre aqui las autoridades de grandes Maestros en quien yo aprendi lo obrado. &c.

1. En el primero Kyrie empieça el Tenor con vn longo, el qual es imperfecto: porque la figura que se le sigue es su menor vale cinco semibreues, porque en el tiempo ternario pierde la maxima y la longa la sexta parte de su valor, como lo dize el Maestro Pedro de Gueuara Loyola Maestro desta santa Iglesia en su compendio de musica en el Cap. 15. Pedro Manchicourt en el motete *Hic est panis.* en el Tiple *Praenestina*, en la 2. p. del motete de S. Barbara 2°. lib. a 5. Lupo en la Ossana de la Missa *peccata mea:* y si estas autoridades no bastaren con la de Ricafort en la 2ª. p. del motete *Beati omnes.* en el Tenor valganse de la arimetica, pues la sexta parte de 6. es vna, luego el longo imperfecto valdra cinco semibreues, y el que lo contradixere pruebelo.

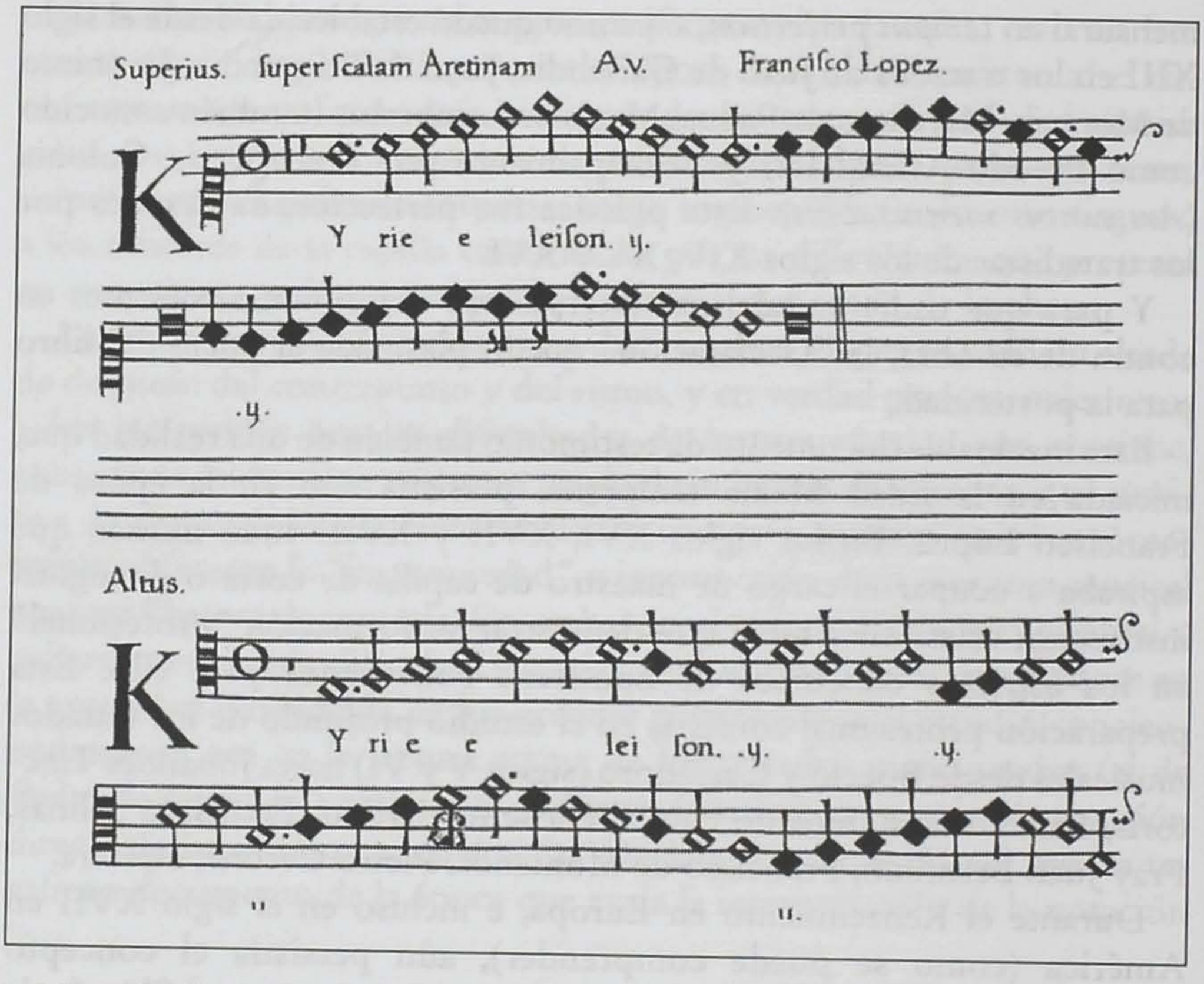
11. En el Christe el Alto lleua el canto llano con vna maxima imperfecta, y dos semibreues con vn punto que muestran que van con la maxima, y con ellos cumple el numero ter

mensural en *tempus perfectum*, tal como quedó establecida desde el siglo XIII en los tratados de Juan de Garlandia, Juan de Burgundia, Jerónimo de Moravia, Marcheto de Padua, Magister Lambertus (también conocido como Pseudo-Aristóteles) y principalmente por Francón de Colonia (*Ars cantus mensurabilis*). Esta práctica fue perfeccionada después por los tratadistas de los siglos XIV, XV y XVI.

Y para que nadie en adelante interpusiera objeciones semejantes en contra de su obra, la "Declaración" quedó plasmada al inicio del libro para la posteridad.

Este invaluable documento da testimonio también de una realidad que, iniciada en la Edad Media temprana, persistía aún en la época de Francisco López. En los siglos XVI, XVII y XVIII todo músico que aspiraba a ocupar el cargo de maestro de capilla de corte o de alguna institución eclesiástica tenía que demostrar su formación "profesional" en los estrictos concursos de oposición convocados para ello. Esta preparación profesional consistía en el estudio profundo de los tratados musicales desde Boecio y Casiodoro (siglos V y VI) hasta Johannes Tinctoris, Bartolomé Ramos de Pareja, Gioseffo Zarlino, Francisco Salinas, Fray Juan Bermudo, Francisco de Montanos, Pietro Cerone, etcétera.

Durante el Renacimiento en Europa, e incluso en el siglo XVII en América (como se puede comprender), aún persistía el concepto medieval de la música y del músico. El músico (*musicus*) era el filósofo de la música (así lo expresa Francón de Colonia en su tratado), un artista e intelectual de alto nivel en comparación con el mero ejecutante (*cantor*). Por eso López Capillas, como buen "intelectual" de su tiempo, estuvo influido, lo mismo que Sor Juana, por el pensamiento pitagórico y neoplatónico sobre la "harmonía de las esferas" como manifestación del orden divino del cosmos. En el siglo XVII, como desde el siglo XVI en Europa, se dejaba sentir un interés erudito por la especulación musical, manifestado no sólo en el estudio de los tratados antes mencionados, sino también en el trabajo mismo de la creación musical, de lo cual el caso de Francisco López Capillas es un ejemplo acabado. No es de extrañar, pues, que López, "el compositor más erudito del siglo XVII" como le llama Robert Stevenson, defienda su posición con expresiones aparentemente arrogantes e intransigentes, como las que se pueden leer en el principio de su "Declaración de la Missa".

Por último, recuérdese que Stevenson señalaba que la "Declaración" de López es también un testimonio del exquisito repertorio que se interpretaba en la Catedral de México antes de 1650. En palabras del mismo musicólogo: "[...] esta 'Declaración' puede considerarse como el documento musicológico más antiguo escrito por un natural de México."[3] También ilustra un caso de la interacción entre el compositor y sus intér-

F. López Capillas, misa *Super scalam aretinam, "Kyrie eleison"*, voces *superius y altus*, MexCC7.

pretes, relación no siempre tan tranquila y armoniosa como era de desear. Es, pues, un caso que muestra las dificultades prácticas que surgen en la génesis de una obra. Se trata de un testimonio único cuya importancia aumenta en la medida en que no se conoce nada similar en la documentación musical de la Nueva España.

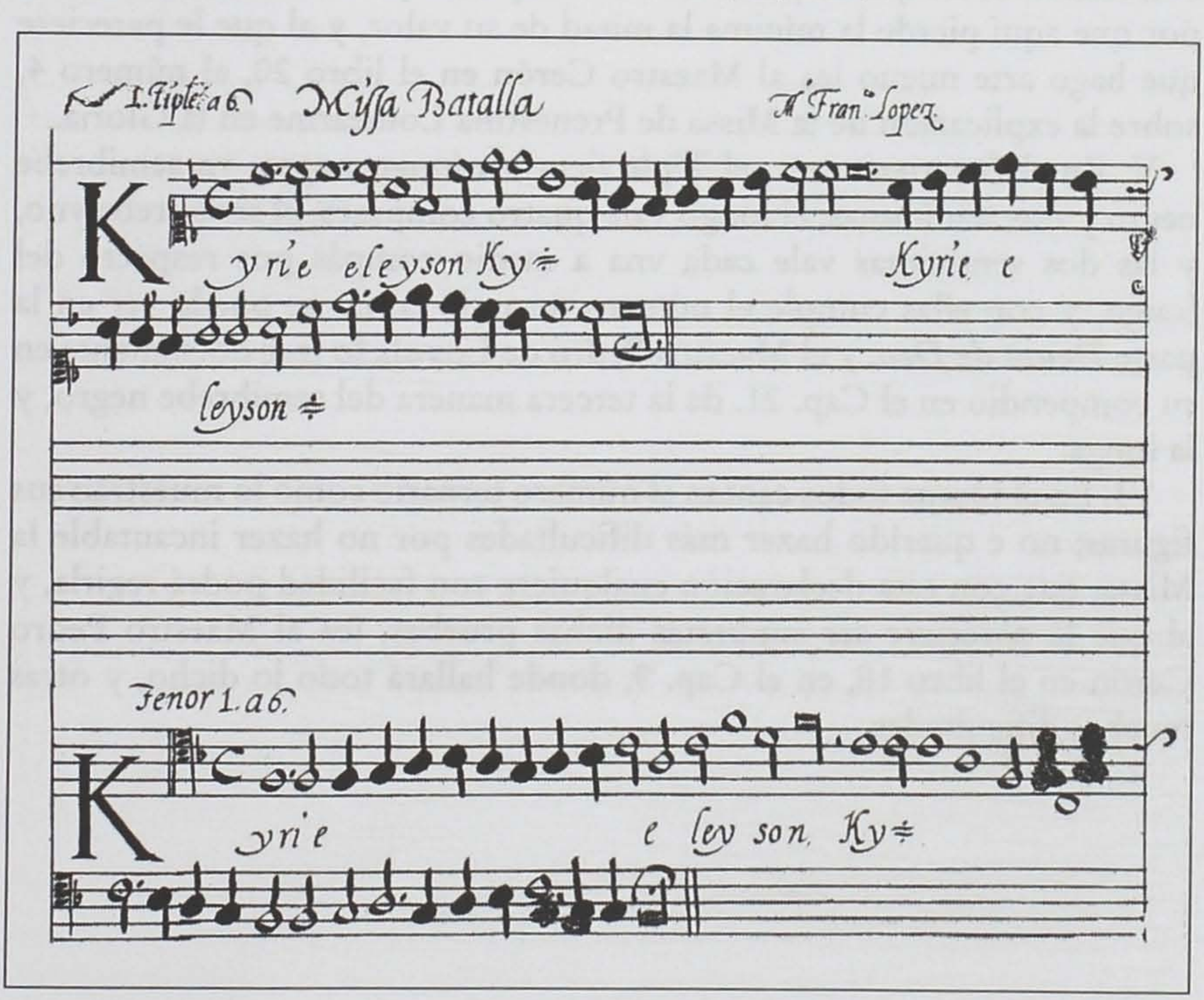
"Declaración de la Missa"

El motiuo que e tenido para declarar algunas dificultades a cerca de las figuras que contiene la Missa por ser del tiempo Ternario a sido el auer causado nouedad a algunos de mis Cantores, y auer contienda sobre dichas figuras; y aunque la autoridad de Maestro de Capilla desta santa Iglesia bastaua, pues claro se infiere, que no auía de sacar ninguna obra a luz para que me la enmendaran los que no son maestros sino cantores. Porque no todos los que componen son legítimamente ni propiamente

[3] Esta última cita proviene de la cuarta conferencia (inédita) leída durante la Cátedra Jesús C. Romero (1996), celebrada en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes, México, D.F.

son Maestros perfectos, que el vso de componer no a todos haze Maestros; pues ay muchos que componen por costumbre y no por ciencia, y para probar esta verdad lean la Bula del Papa Iuan 22. Porque Maestro en qualquier Arte a de ser científico, y conocer las causas por sus causas, y el que no las supiere no las juzgue temerariamente, como algunos juzgaron desta obra, y para satisfazerlos pondré aquí las autoridades de grandes Maestros en quien yo aprendí lo obrado, etc.

I. En el primero Kyrie empieça el Tenor con vn longo, el qual es imperfecto por que la figura que se le sigue es su menor, vale cinco semibreues, por que en el tiempo ternario pierde la máxima y la longa la sexta parte de su valor, como lo dize el Maestro Pedro de Gueuara Loyola, Maestro desta Santa Iglesia en su compendio de música en el Cap. 15; Pedro de Manchicourt en el motete *Hic est panis*; en el Tiple *Prenestina*, en la 2. p. del motete de S. Bárbara, 2ĭ. lib. a 5; Lupo en la Ossana de la Missa *peccata mea*; y si estas autoridades no bastaren, con la de Ricafort en la 2ª. p. del motete *Beati omnes*. En el Tenor válganse de la aritmética, pues la sexta parte de 6 es vna, luego el longo imperfecto valdrá cinco semibreues, y el que lo contradixere pruébelo.

F. López Capillas, misa *Batalla*, "*Kyrie eleison*", voces tiple y tenor, MexCC7.

II. En el Christe el Alto lleua el canto llano con vna máxima imperfecta, y dos semibreues con vn punto que muestran que van con la máxima, y con ellos cumple el número ternario, vale diez compases; vean al Maestro Pedro de Loyola en la sita arriba pues siendo dupla del longo, es euidente que pierde dos semibreues; prosigue con vnos longos negros, valen a quatro compases, por que toda figura negra en dicho tiempo pierde la tercia parte de su valor; lean al dicho Pedro de Loyola en el Cap. 17 de su compendio de música, como lo hizo el Maestro Morales en la Missa lomearme, Lupo en el agnus de la Missa *peccata mea*, y todos los Maestros lo enseñan.

III. En el tercero Kyrie, el segundo contra alto lleua el canto llano con vnos brebes negros, valen dos semibrebes, por la razón arriba dicha de la que pierden las figuras negras; el tenor canta por tiempo imperfecto y prolación perfecta, empieça con pausa de longo que vale doze compases, y lleua el canto llano en semibrebes, que vale cada vno tres compases, vean a Predestina en la Missa lomearme.

IV. En el Quitolis de la Gloria, el Tenor muda el tiempo, que es el imperfecto o medio círculo vuelto con prolación perfecta; el semibrebe vale tres compases, el brebe seis, y sus pausas tendrán el mismo valor; la dificultad está en el *tu solus Sanctus* donde deciende con el cantollano, con mínimas, las quales pasan dos al compás respecto del tiempo vuelto por que aquí pierde la mínima la mitad de su valor, y al que le pareciere que hago arte nueuo lea al Maestro Cerón en el libro 20, al número 4, sobre la explicación de la Missa de Prenestina Lomearme en la Gloria.

V. En el *Incarnatus* est, el Tiple tiene vn longo negro, vn semibrebe negro y dos semínimas; el longo vale quatro compases, el semibrebe vno, y las dos semínimas vale cada vna a medio compás por respecto del longo, y con ellas cumple el número ternario como se puede ver en la parte *Deum de Deo*, y el Maestro Pedro de Loyola lo trae doctamente en su compendio en el Cap. 21. de la tercera manera del semibrebe negro, y la longa.

VI. En el Osana todos cantan al número ternario como lo muestran sus figuras; no e querido hazer más dificultades por no hazer incantable la Missa, que con esta declaración cualquiera con facilidad podrá regirla, y al que le pareciere ser supuestas dichas pruebas, lea al Maestro Pedro Cerón en el libro 18, en el Cap. 9, donde hallará todo lo dicho, y otras muchas dificultades.

Notas y Reseñas

CENDIM
DIFUSION

Estrechando vínculos con Sudamérica

Aurelio Tello

Los años recientes han sido muy fructíferos en las relaciones que los investigadores de México hemos establecido con diversos medios académicos y artísticos, instituciones y personas vinculadas a la musicología y a la actividad musical a lo largo y ancho de nuestro continente. Tanto con los Estados Unidos como con los países de América Central y América del Sur, se ha intensificado el intercambio de información y experiencias; colegas de diversos centros de investigación y universidades nos han visitado; nuestras publicaciones se han difundido más allá de nuestras fronteras y creo que se han tendido puentes importantes para enlazarnos y mantener una comunicación más fluida con quienes comparten nuestros afanes, en un sincero deseo de combatir eso que alguna vez Walter Guido llamara la "interignorancia cultural" de nuestros pueblos.

1998 ha sido, para mí, un año de andanzas por América del Sur. Unas veces, solo. Otras, con colegas del CENIDIM. En algún momento, con la Capilla Virreinal de la Nueva España. Pero en todos los casos, se ha dejado testimonio del quehacer musicológico de México, de lo que hemos aprendido en los últimos años, de nuestros avances, del conocimiento más sólido que hoy tenemos de la música mexicana.

II Simposio Latinoamericano de Musicología, Curitiba

En Curitiba, capital del Estado Paraná, al sur de Sao Paulo, la Fundación Cultural Curitiba organiza, desde 1983, la Oficina de Música, una especie de taller de enseñanza musical especializada al cual concurre un crecido número de estudiantes de todas las especialidades: ejecución instrumental, dirección coral y de orquesta, composición, etc. y de diversos países sudamericanos. También hay un espacio para la música popular brasileña. Desde 1997, la Oficina de Música ha dado cabida al *Simposio Latinoamericano de Musicología*. El II Simposio tuvo lugar del 22 al 25 de enero de 1998 bajo la coordinación de la clavecinista Elizabeth Seraphim Prosser, del musicólogo Paulo Castagna y del director de orquesta Lutero Rodrigues.

Estuvimos invitados Gerard Behague, de la Universidad de Austin, Texas, y el autor de esta reseña. Nuestra participación se dio en dos facetas: como sustentadores de una conferencia magistral y como comentadores (no moderadores) de las mesas redondas.

El día de la inauguración del Simposio oímos un concierto de música colonial latinoamericana a cargo del coro, los solistas y la Camerata del VI Encuentro de Música Antigua bajo la dirección de Graham Griffiths. Entre las obras del programa, estaba incluida la Cantada a solo *Oh muro más que humano* que publiqué en el libro *Villancicos y Cantadas de Manuel de Sumaya*, junto a obras coloniales brasileñas transcritas por Paulo Castagna y André Cardoso.

Tuve el honor, al día siguiente, de que después de la ceremonia de apertura de los trabajos, me tocara disertar sobre *Manuel de Sumaya: un compositor barroco novohispano del siglo XVIII*. Ilustré mi conferencia con ejemplos graba-

dos de obras de tres períodos del compositor y diapositivas de los manuscritos procedentes de Oaxaca. Terminada la conferencia, la ronda de preguntas y respuestas abarcó diversos asuntos relativos a la música colonial novohispana y contesté cuestionamientos por cerca de una hora. Durante este tiempo, aproveché de hacer mención de la labor que realizamos en este campo en el CENIDIM Juan Manuel Lara, Felipe Ramírez y yo, y llamé la atención sobre el trabajo de interpretación de los grupos mexicanos de música antigua que han contribuido a la difusión del repertorio virreinal novohispano.

Presenté además las publicaciones del CENIDIM sobre este tema: los libros míos acerca de la música de Oaxaca, los de Juan Manuel Lara sobre López y Capillas y Hernando Franco y el libro de música para órgano de José de Torres (que son los que había llevado conmigo). También di a conocer los discos *300 años de música virreinal mexicana* de la Capilla Virreinal de la Nueva España, el cual contiene algunas obras del archivo de Oaxaca; *Música Barroca Mexicana*, grabado por la Capella Cervantina, que recoge transcripciones mías y de Juan Manuel Lara; y *Aires del virreinato*, grabado por la soprano Martha Molinar, que constituye una muestra de la música para voz sola con acompañamiento instrumental de los siglos XVII y XVIII. Entre ellas, varias piezas de la Colección Sánchez Garza que transcribí expresamente para este disco.

La interesante ponencia de Gerard Behague en la sesión dedicada a la etnomusicología se centró en hacer referencia a los trabajos que, acumulados, constituyen la bibliografía de la Etnomusicología en América. También respondió con su solvencia característica a numerosas preguntas sobre la especialidad y abordó temas relativos a la metodología e ideología de la disciplina.

La participación brasileña fue numerosa y contó con la presencia de algunos musicólogos notables como José Maria Neves, el propio Paulo Castagna, Elisa Freixo y Alberto Ikeda. No quiero decir que los demás ponentes brasileños no dijeran algo importante, pero los que menciono arriba tuvieron participaciones de mucho relieve. Neves se refirió a la riqueza del patrimonio musical de América Latina. Castagna, en su ponencia *Lo sagrado y lo profano en la música mineira y paulista del siglo XVIII*, habló de la relación entre el poder político y la iglesia y de cómo dicha relación condicionó la práctica musical, derivó en una estética y estableció el perfil de una cultura oficial, situación que revela por qué, por ejemplo, no conocemos la música profana de la época. Reflexiones que pensadas desde el Brasil, podrían ser aplicadas a cualquier país latinoamericano de herencia española (México, Perú, Colombia o Bolivia). Elisa Freixo, quien es además organista, disertó sobre la *Presencia del órgano tubular en el Brasil colonial*. En su inteligente participación, no se limitó a describir los instrumentos encontrados de siglos antiguos, sino que hizo reflexiones sobre aspectos históricos ("la presencia de un instrumento es un dato revelador de la historia"), de construcción ("¿habría una estrecha relación con la organería española?"), de temperamento ("es importante para cualquier investigación sobre música colonial tener en cuenta las afinaciones de la época"), etc. Y Alberto Ikeda habló sobre el desarrollo de formas urbanas de manifestación musical basadas en elementos étnicos como alternativa a una cultura oficial sancionada por el *establishment*, por una parte, y a la cultura de masas que imponen los medios masivos de comunicación, por otra.

Otras ponencias importantes fueron las de Elizabeth Seraphim Prosser, quien ha estado haciendo por varios años un valioso trabajo de recopilación de infor-

mación sobre los compositores contemporáneos de Curitiba; y la del compositor Celso Mojola que se ocupó de las corrientes de la música actual en América Latina.

Fue una experiencia enriquecedora la de alternar con los colegas brasileños y percibir en ellos una fuerte voluntad de acercamiento al mundo de habla hispana. Un estupendo sentido de la organización y la planificación del tiempo, un control de las intervenciones para que no resultaran excedidas y un trato en todo momento cordial y amistoso fueron los signos más característicos de este II Simposio Latinoamericano de Musicología que dejó abierta la inquietud para realizar uno tercero con mayor participación latinoamericana.

Volví a México renovado por el intercambio de ideas, de experiencias, de opiniones y puntos de vista sobre la investigación musical con personas tan interesadas con lo que pasa fuera del Brasil. Encontrar a José María Neves y ver en él a un lúcido y reflexivo musicólogo; reencontrarme con Paulo Castagna con quien ya habíamos compartido las jornadas musicológicas del I Festival "Misiones de Chiquitos" en 1996; ganar la amistad de Lutero Rodrigues, un director con marcado interés por la difusión de la música latinoamericana y brasileña, o la de Víctor Araujo, quien además dirige un grupo de música vocal en Sao Paulo similar al mío, o la de Elizabeth Seraphim Prosser, quien hizo un intenso llamado de atención a que la musicología histórica no descuide la obra de los compositores actuales, ha sido, en todo sentido, un aliciente para perseverar en la línea de trabajo que he venido desarrollando.

II Festival de la música renacentista y barroca americana "Misiones de Chiquito", Santa Cruz de la Sierra

Por segunda vez, la acogedora ciudad de Santa Cruz de la Sierra, en el Oriente boliviano, tan cálida de clima como cálidas son sus gentes, recibió a numerosísimos grupos de música antigua en ocasión de celebrarse el II Festival de la música renacentista y barroca americana "Misiones de Chiquitosá", certamen que rememoraba, además, el tricentenario de la fundación de la misión de San José de Chiquitos por obra de los jesuitas que se establecieron en la zona desde finales del siglo XVII hasta la expulsión de toda la Compañía de Jesús de los territorios de la corona española en 1767.

Desde su creación en 1996, este festival, que cuenta con los auspicios del gobierno de Bolivia, de instituciones como la UNESCO o la Agencia de Cooperación Iberoamericana y de numerosas compañías privadas, se ha convertido en uno de los principales foros para la difusión de la música colonial americana, quizá con la misma importancia y trascendencia que ha alcanzado el festival *La música del pasado de América* que heroicamente organiza la Camerata de Caracas dirigida por Isabel Palacios.

De una versión a otra, el festival ha crecido considerablemente. Si en 1996 tuvo una duración de apenas una semana, dos años después se extendió del 24 de abril al 17 de mayo, También creció el número de participantes: en la primera edición actuaron sólo 13 grupos de los cuales 7 eran de casa y 6 extranjeros. En la segunda, 27 grupos, 2 guitarristas, un clavecinista, una organista y una soprano solista. Los anoto para llamar la atención sobre la labor que desarrollan estos conjuntos en pro de la difusión de nuestra música:

Ars Antiqua (México), Canto Colonial de Curitiba (Brasil), Capilla de la Compañía de Buenos Aires (Argentina), Capilla Virreinal de la Nueva España (México), el guitarrista Carlos Enrique Marchena (Perú), Carpe Diem (Venezuela), Conjunto de Música Antigua de

la Pontificia Universidad Católica (Perú), Consort Música Antigua (Chile), Grupo Vocal Contrapunto (Bolivia), Coral Nova y Orquesta de Cámara de La Paz (Bolivia), Coral Universitaria "Ernesto La Faye" (Bolivia), Coro Ars Viva de la Universidad Mayor de San Simón y Camerata Concertante (Bolivia), Coro Juvenil del Instituto de Bellas Artes y Conjunto de Cámara Santa Cruz (Bolivia), Coro Polifónico de la Universidad Técnica de Oruro (Bolivia), Coro Santa Cecilia y Orquesta de Cámara de Urubichá (Bolivia), Coro Voces Nuevas (Bolivia), Coro y Orquesta del Festival Internacional de Sarrebourg (Francia), Coro y Orquesta Juvenil de Urubichá (Bolivia), la organista Cristina García Banegas y la soprano Marcela Radaelli (Uruguay), Elocuencia Barroca (Argentina), Ensamble Elyma (Suiza), Ensamble Louis Berger (Argentina), Grupo Canto (Colombia), Hesperus (Estados Unidos), el guitarrista José Miguel Moreno (España), Música Antigua (El Salvador), Música Ficta (Colombia), el clavecinista Norberto Broggini (Argentina), Orquesta de Cuerdas de San Ignacio de Moxos (Bolivia), Sociedad Coral Boliviana (Bolivia), Syntagma Musicum (Chile) y Zarabanda (España).

El festival tuvo un complemento natural: el Simposio Internacional de Musicología donde se trató de responder a la pregunta "¿Existe la música misional?". Bajo la coordinación del musicólogo argentino Bernardo Illari, leyeron sus ponencias algunos de los investigadores más reconocidos del continente: Egberto Bermúdez (Universidad Nacional, Bogotá), el peruano Juan Carlos Estenssoro (Universidad de París), Paulo Castagna (Universidad de Sao Paulo), Frank Kennedy (Boston College, EE.UU), John Koegel (Universidad de Missouri, EE.UU), William Summers (Darmouth College, EE.UU), Víctor Rondón (Universidad de Chile), Leonardo Waisman (CONICET, Argentina), Arturo Duarte (Guatemala), Claudia Prudencio y María Eugenia Soux (Conservatorio Nacional, La Paz) y Piotr Nawrot (Viceministerio de Cultura, Bolivia). En dos largas sesiones, las ponencias versaron sobre la labor desarrollada por las diversas órdenes religiosas que pisaron América desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII, desde los franciscanos que arribaron apenas iniciada la colonización hasta los jesuitas que entraron a las selvas de América del Sur a fines del XVII, desde las misiones de la Alta California hasta las reducciones de Chiquitos, Moxos y el Paraguay. Las discusiones abundaron sobre la caracterización de una música específicamente misional en su uso aunque no en sus aspectos intrínsecos que se vislumbran similares a la música catedralicia o conventual. Quizá la controversia mayor se dio a raíz de la ponencia de Piotr Nawrot, en la cual planteaba la existencia de un compositor de origen chiquitano (Francisco Guarayo) y por ende, sobre la práctica composicional a cargo de indígenas.

En forma paralela al Simposio se programaron tres conferencias acerca de "Antiguas músicas hispanoamericanas": A mí me tocó inaugurar el ciclo hablando sobre la obra de Manuel de Sumaya en Oaxaca. El musicólogo español Alvaro Torrente (Royal Holloway, Universidad de Londres) habló sobre "El villancico en el mundo ibérico: cuestiones de forma, género y función" y el Padre José López-Calo disertó acerca de "El espíritu religioso en la música hispánica del renacimiento y barroco".

El Festival de Bolivia nos permitió compartir repertorio, formas de interpretación y lectura de fuentes con artistas y musicólogos empeñados en los mismos afanes: el de devolver a nuestros pueblos una parte de su riqueza histórica a través de la música renacentista y barroca cultivada en nuestras tierras.

Como no podíamos quedarnos durante todo el tiempo que durara el festival, sólo estuvimos en la semana del 4 al 10 de mayo. Coincidimos con los grupos de Colombia, Perú y Chile, asistimos a sus presentaciones así como a la de Hesperus y compartimos el concierto de la Capilla Virreinal de la Nueva España, en el Templo de La Merced de la ciudad de Santa Cruz, con las estupendas Marcela Radaelli y Cristina García Banegas. Dimos, además, sendos conciertos en las antiguas misiones de San Francisco Javier y de Concepción.

Hubo más: el formidable concierto del Ensamble Elyma, del Ensamble Louis Berger y el Coro de Niños Cantores de Córdoba en la catedral de Santa Cruz, donde montaron un oficio de Vísperas con música de Roque Ceruti, maestro de capilla de la catedral de Lima, y cuya música fue grandemente apreciada en la Audiencia de Charcas, se constituyó en una de las experiencias más enriquecedoras de todo el festival. No sólo la presencia de los músicos europeos que viajan de un lado a otro con Gabriel Garrido, el director del conjunto, sino el aporte de músicos latinoamericanos como Ricardo Massún, Manfredo Kramer, Norberto Broggini, Cristina García Banegas, Francisco Gato o Eduardo Egüez nos hizo sentir que en los últimos años América Latina tiene algo qué decir en la ejecución de su propia música. No podría omitir una referencia al espléndido desempeño en este concierto de Josep Cabré, el cantante catalán amigo de México, quien tuvo a su cargo todas las entonaciones en gregoriano y que dio una cátedra de canto en cada una de sus intervenciones.

También hubo espacio para las publicaciones: Piotr Nawrot presentó su edición de una *Pasión y muerte de N. S. Jesucristo* con obras de diversos repositorios coloniales bolivianos. Otra contribución notable al rescate de nuestra música colonial.

Con un formidable sentido de la organización, con una visión de largo alcance, con un despliegue de hospitalidad ejemplar, con un entendimiento de lo que representa un festival de esta naturaleza, el equipo que preside Marcelo Arauz ha logrado poner los ojos del mundo en un apartado rincón de Bolivia, el de las reducciones jesuíticas de Chiquitos, y mostrar una parte significativa de la riqueza sonora de nuestro continente.

Un encuentro con la nueva generación de musicólogos peruanos

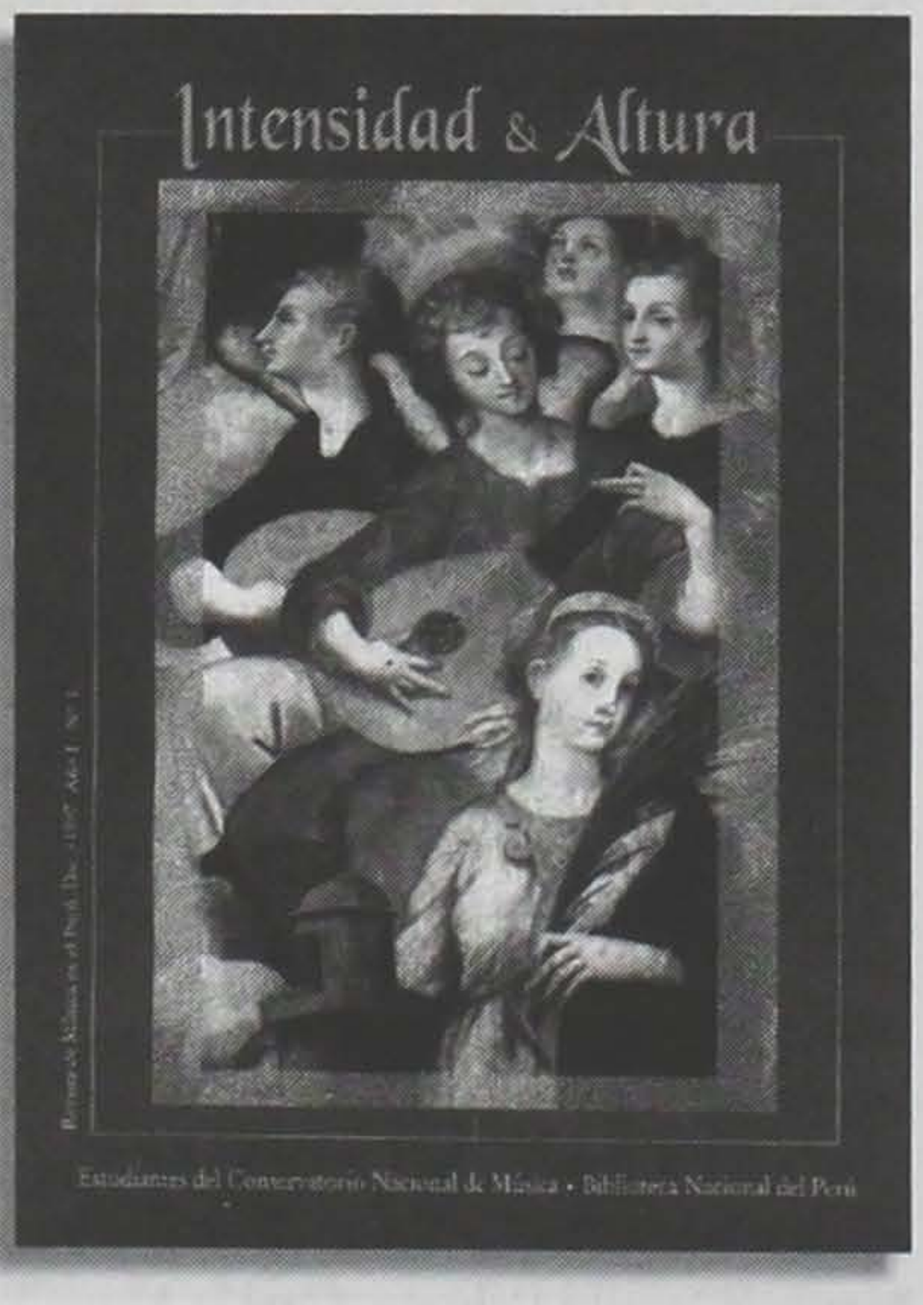
Durante 1998 viajé a Lima en dos oportunidades: una, en los días de la Semana Santa para hacer entrega de los originales del libro *Música barroca del Perú. Siglos XVII-XVIII*; otra, en el mes de julio, para asistir a la presentación pública del mismo. En las dos ocasiones me reuní con los jóvenes estudiantes de musicología del Conservatorio Nacional de Música a quienes había conocido en septiembre de 1996 a raíz del seminario de Paleografía Musical que dicté en mi *alma mater*. Cito nombres que quizá hoy todavía no digan nada, pero que a futuro pueden derivar en la generación de investigadores que le está haciendo falta al Perú. Ahora que ya no están César Arróspide, Andrés Sas, Rodolfo Holzmann, Josafat Roel Pineda, que musicólogos como Chalena Vázquez, César Bolaños o Raúl Romero libran una lucha heroica por mantenerse activos en un medio que no les es propicio en lo absoluto, y que algunos otros, cuyos nombres prefiero no mencionar, han sido ganados por el subdesarrollo, menciono a aquellos en quienes está cifrada la esperanza del crecimiento de una actividad musicológica peruana: Rafael Junchaya, Rosario García, Renato Neyra, Camilo Pajuelo, Carlos Mansilla, Maritza Chiu y Vlado Urlich. Y dando señas del impulso y entusiasmo que los

alienta, un grupo de ellos ha generado el nacimiento de la revista *Intensidad y Altura*, evocando el nombre del inmortal poema de César Vallejo, como el vocero de una nueva generación de músicos peruanos.

Los intentos de publicar revistas musicales en el Perú han sido poco menos que infructuosos. *Intensidad y Altura* aparece para llenar el vacío provocado por tantos años de crisis económica y de desinterés del gobierno peruano por los asuntos culturales. Es una revista plural, con diversidad de enfoques en la que podemos leer lo mismo una interesante conversación entre Francisco Pulgar Vidal (1929) y José Carlos Campos (1957), representantes de dos generaciones de compositores del Perú, o un recuento de los trabajos de Octavio Santa Cruz, heredero de una estirpe de artistas, acerca de la guitarra en la época colonial; o un artículo sobre cómo un músico andino, Idel Mamani, ha construido un Pukhu cromático, o sea una zampoña que toca los doce semitonos del sistema temperado; o una valoración del trabajo de Víctor Jara un cuarto de siglo después de su muerte.

Estos jóvenes no sólo demuestran una pujanza que yo creía perdida, sino también un nivel de madurez para replantear la visión de la música en el Perú y una mirada lúcida y comprensiva hacia el pasado y el presente, hacia todas las formas de hacer música, que no puedo menos que respaldarlos en sus propósitos musicológicos y editoriales.

Junto al primer número de *Intensidad y Altura* se publicó, en forma de separata, la partitura del villancico *Viva Aurora bella* de Roque Ceruti que Renato Neyra y Carlos Mansilla transcribieron en el ya aludido curso de Paleografía Musical que dicté en 1996. El apoyo de la Biblioteca Nacional del Perú, en convenio con el Conservatorio Nacional de Música, ha hecho posible que este esfuerzo de los jóvenes musicólogos peruanos se consolide. Desde México, les hago presente mi saludo y mi compromiso de apoyarlos para que ellos hagan realidad lo que mi generación sólo alcanzó a ver como una utopía.



Portada de *Intensidad & Altura*, revista de música en el Perú, año 1, núm. 1.

Tercer Encuentro Latinoamericano de Arpas, Caracas

He visitado Caracas persistentemente desde 1992. Ya sea para asistir a los Festivales *La música del pasado de América* que organiza la Camerata de Caracas, para los Encuentros Latinoamericanos de Música Contemporánea o para realizar labores docentes o vinculadas a mi trabajo de investigador musical. Y debo a personas tan cálidas como Isabel Palacios, Walter Guido, Alfredo Rugeles, Juan Francisco Sanz o María Antonia Palacios el haber estado de manera recurrente en la ciudad avileña.

Esta vez, formando parte del equipo integrado por Gonzalo Camacho, Karl Bellinghausen, Guillermo Contreras, Adriana Cao, Beatriz Márquez, Sergio Tamayo, Lidia Tamayo y Arturo Márquez, asistí al Tercer Encuentro Latinoamericano de Arpa que se llevó a cabo del 27 de septiembre al 4 de octubre de 1998 y en el cual presentamos los avances de nuestro proyecto de investigación sobre la Historia del arpa en México.

Previamente se realizó el Concurso de Composición para el TELDA con apoyo de la Fundación Vicente Emilio Sojo, y dentro de él, un Concurso de Arpa de pedales en homenaje a Cecilia de Majo, la extraordinaria arpista y maestra venezolana, en el que la mexicana Mara Tamayo obtuvo uno de los premios.

El encuentro se desarrolló en las instalaciones de la Universidad Simón Bolívar y una buena parte de los conciertos, en el auditorio del Colegio Emil Friedman. Fue una experiencia enriquecedora convivir con arpistas de todo calibre: cultos y populares, folclóricos y de concierto, rudos y técnicos, profesionales y aficionados, maestros y alumnos, virtuosos y principiantes. Y creo, sinceramente, que cada cual tuvo algo que aportar, aunque no faltara uno que otro audaz que convirtiera las sesiones del encuentro en un *show* o un vacilón folclorizante, tipo peña setentera.

La presencia de destacados compositores latinoamericanos refrendó la importancia del TELDA. Los venezolanos Paul Desenne, Josefina Benedetti, Adina Izarra, los argentinos Francesco Marigo y Luis Jorge González y el mexicano Arturo Márquez estrenaron sendas obras, una y otra de magnífica factura.

Todos enseñaron a todos; todos aprendieron de todos. Arpistas como Lidia Tamayo o Mercedes Gómez abordando un repertorio sofisticado, con nuevas propuestas técnicas y búsqueda de lenguajes e incluso, como en el caso de Mercedes Gómez, trascendiendo el mero concertismo para introducirnos en un sabroso *performance* interdisciplinario que abarca el teatro; otros, y me refiero concretamente a Celso Duarte, Carlos Barradas, Alfredo Rolando Ortiz, Miguelito Rodríguez, los integrantes de los conjuntos Mono Blanco y Chuchumbé, cuya vertiente interpretativa es la música folclórica, mostrando una sabiduría que proviene de otras canteras: de la tradición oral y de la improvisación que revela que antes que en el papel pautado, la música habita en la sensibilidad humana; algunos más, tal es el caso de la japonesa Misae Nonaka, o el de la holandesa Inecke Herstel, que a través del arpa paraguaya revelaron la universalidad de este instrumento.

La labor de los organizadores venezolanos, anfitriones del encuentro, fue más que heroica: lucharon contra la carencia de presupuesto, contra las distancias, contra la incomunicación, contra los imprevistos, contra las cancelaciones de inscritos al encuentro, contra la lluvia, contra la falta de respeto a los acuerdos por parte de quienes brindaban los servicios (hoteles, restaurantes, etc.). También contra los propios venezolanos, porque nunca faltan los compatriotas (y en México podemos dar lección de ello) que sólo están para criticar, para ver el punto negro en el espacio en blanco, el grano prieto en el arroz. Pero la estrecha convivencia entre los participantes, el interés de los jóvenes estudiantes por mostrar su trabajo y adquirir experiencias, la estupenda actuación de los solistas y grupos, el buen nivel de los conferencistas, respaldó el esfuerzo de quienes tuvieron tan grande responsabilidad sobre sus hombros. Reunidos en Caracas en torno al arpa, mexicanos, venezolanos, argentinos, peruanos, salvadoreños, cubanos, brasileños, hicimos realidad, más allá de las declaraciones oficiales, de los discursos de presidentes y ministros, y venciendo la resistencia de quienes nos quieren ver divididos, el sueño bolivariano de la integración latinoamericana.

Los que conformamos la delegación mexicana volvimos con un buen sabor de boca de la cálida Venezuela. Nuestras solistas, brillantes; la obra de Arturo Márquez, estupenda; las alumnas arpistas, dignas de dos premios; la presentación del proyecto para la Historia del arpa, de las más consistentes. Tuve el privilegio, por acuerdo de mis compañeros de grupo, de hacer la síntesis de la exposición, explicar los alcances del proyecto, abundar sobre su naturaleza interdisciplinaria y su pluralidad de enfoques, ahondar en sus aspectos metodológicos y, por su originalidad y enorme potencial informativo, recalcar la contribución de México a la recuperación de la memoria sonora de América Latina.

México será la sede del Cuarto Encuentro Latinoamericano de Arpa. Ojalá las instituciones culturales y la propia comunidad de arpistas contribuyan a materializar tan importante certamen. Después de lo ejemplarmente logrado en Venezuela, no nos queda más que ponernos a trabajar "al pie del arpa".

La Cátedra Jesús C. Romero 1998: López Calo en México

José Antonio Robles Cahero

Por tercera ocasión se celebró la Cátedra Jesús C. Romero en el Centro Nacional de las Artes (CENART) de la ciudad de México, del 12 al 16 de octubre de 1998. Esta cátedra ha sido organizada anualmente desde 1996 por el CENIDIM con el patrocinio del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID) del CENART. Después de haber sido ocupada por los musicólogos Robert Stevenson (1996) y Malena Kuss (1997), la Cátedra Romero fue encargada en 1998 al doctor José López Calo, profesor emérito de la Universidad de Santiago de Compostela y uno de los musicólogos más destacados de España. Debido a los méritos y reconocimientos académicos que ha ganado en los terrenos de la musicología hispánica, López Calo fue invitado a ocupar esta cátedra para compartir su gran experiencia musicológica con los investigadores mexicanos.

Desde su fundación la Cátedra Romero consta de tres actividades académicas: un ciclo de conferencias magistrales abierto a todo público, un seminario para investigadores musicales y una mesa redonda de difusión general. Para 1998 el catedrático español propuso un programa académico con los siguientes temas:

I. Conferencias magistrales: Aportaciones musicológicas actuales para el estudio de la música hispánica e iberoamericana.

Las conferencias se pronunciaron en la Sala de Usos Múltiples de la Biblioteca de las Artes (CENART), del 12 al 16 de octubre y de las 17:00 a las 19:00 horas.

1. Música y liturgia: principios básicos para el estudio y la interpretación de la música religiosa hispánica.

– Unión intrínseca entre música y liturgia en la cultura hispánica.

– Legislación eclesiástica actual sobre la música: Concilios Vaticanos I y II, la "Instrucción para la [...] música sacra" de Paulo VI.

– Diversos conceptos básicos a lo largo de los siglos: distinción entre música sacra (para la liturgia: misa y oficio) y música religiosa (actos no litúrgicos: oratorios, etcétera.)

– El *Motu proprio* (1903) de Pío X: definición de la música sacra.

– Concepción actual de la música sacra: su uso en funciones religiosas (escaso) y en conciertos y grabaciones (más frecuente).

2. La catalogación de los archivos musicales: opciones principales.

– Historia de la catalogación de fuentes musicales: origen de los archivos musicales catedralicios con los pocos manuscritos que sobreviven.

– Dos posibilidades: ¿inventario o catálogo? Los inventarios son descriptivos y generales; los catálogos son más profundos (incluyen más datos).

- Primeros inventarios y catálogos en España y América: Barbieri (1880), Higinio Anglés, López Calo, Robert Stevenson, etcétera.

– El proyecto *RISM* (*Répértoire International des Sources Musicales*): catalogación internacional de fuentes musicales

manuscritas e impresas, idea de Barry Brook desde los años cincuenta.

– Sistema *Plain and easy code*: diseñado por Brook para los *incipits* de las obras musicales, sistema numérico para codificar signos musicales.

– Catálogos científicos y prácticos: son mejores los catálogos prácticos (flexibles, sencillos) que los científicos (fijos, excesivos).

– Problemas específicos para catalogar la música hispánica: uno o más *incipits* para las voces, abreviaturas para instrumentos, etcétera.

– Proyecto panhispánico de catalogación musical, muy ambicioso: ¿sería posible un repertorio de fuentes musicales hispánicas?

3. Transcripción y estudio de las actas capitulares para la investigación de la música sacra hispánica.

– Importancia de las actas capitulares catedralicias para la historia de la música hispánica.

– Dos posibilidades para recopilar las actas: resúmenes (lo esencial) o trans-cripciones completas, ventajas e inconvenientes de cada una.

– Transcripciones diplomáticas (paleográficas) y transcripciones normalizadas (adecuación ortográfica, etcétera).

– Necesidad de un proyecto unitario a nivel nacional para recoger el *corpus* documental de la música sacra en México, catedral por catedral (microfilmación, inventario, catalogación, etcétera).

– Los índices y las bases de datos, uso de la informática, realización de convenios entre la Iglesia y los gobiernos federal y estatales (ejemplo: convenio de Andalucía para catalogar, microfilmar y conservar las obras y actas capitulares de las ocho catedrales andaluzas).

4. Aportación mexicana e hispanoamericana al conocimiento de la música hispánica.

– Concepto de unidad cultural e histórica entre América y Europa: dar y recibir, interdependencia musical entre ambos mundos.

– Importancia de terminar con los conceptos excluyentes de un lado y otro del Altántico; necesidad de un proyecto panhispánico ambicioso.

– Problemas específicos de la polifonía y de los villancicos: en ellos se puede apreciar la unidad cultural hispánica (música y textos).

– Los siglos XIX y XX: ya se puede distinguir entre música religiosa y profana, influencias italiana y francesa, la tradición religiosa.

– La música religiosa y la profana, la "culta" y la popular: intercambiabilidad de estilos, influencia de la canción y del teatro.

5. El códice de Gaspar Fernández de la Catedral de Oaxaca (siglo XVII).

– Importancia histórica de este códice mexicano para toda la música hispánica: una de las pocas fuentes hispánicas de principios del siglo XVII que ilustran el inicio del barroco en el mundo hispánico.

– El eslabón que faltaba para los comienzos del Barroco musical hispánico: necesidad de estudios monográficos sobre el contenido (formas musicales, textos, texturas polifónicas y melódicas, etcétera).

– Música vocal y música instrumental: alternancia entre ambas, piezas sin texto en ciertas voces, posibles obras para órgano o ministriles.

– Necesidad de una edición facsimilar y de su transcripción completa, tras una conveniente restauración: el proyecto editorial del CENIDIM (coordinado por Aurelio Tello), colaboración con filólogos, historiadores, etcétera.

– Otros códices mexicanos similares (Puebla, etcétera.).

II. Seminario: *Teoría y práctica de catalogación y transcripción de la música hispánica del Renacimiento y del Barroco.*

Los participantes estudiaron diversos aspectos teóricos y prácticos sobre dos temas básicos:

1) Catalogación de archivos musicales hispanoamericanos (de catedrales, iglesias, conventos y colegios), y 2) Trans-cripción e interpretación de la música hispánica de los siglos XVI al XVIII.

El seminario de 20 horas de duración se realizó en el Salón de Usos Múltiples del CENIDIM del 12 al 16 de octubre, de las 10:00 a las 14:00 horas. En las primeras sesiones López Calo expuso los elementos de notación y paleografía musical necesarios para realizar transcripciones de música hispánica del Renacimiento y del Barroco. Además de ofrecer varios consejos prácticos para la transcripción, pidió a los participantes que realizaran ejercicios de transcripción de música española, los cuales revisó, analizó y corrigió con ellos.

Durante la tercera sesión del seminario se expusieron cinco trabajos de cinco investigadores del CENIDIM (Felipe Ramírez, Aurea Maya y Eugenio Delgado, Aurelio Tello, Lorena Díaz) y una investigadora invitada (Lidia Guerberof) sobre temas de catalogación, edición e historia. En síntesis, las cinco sesiones de la mañana transcurrieron en un ambiente agradable en el que López Calo compartió con los investigadores su gran experiencia sobre catalogación y transcripción de la música sacra hispánica, amén de contestar muchas dudas y preguntas de los participantes quienes, sin duda alguna, sacaron bastante provecho de la visita de este notable musicólogo español.

III. Mesa redonda: *La música hispánica del viejo y del nuevo mundo: interrelaciones culturales, artísticas y estéticas.*

Los participantes en esta mesa fueron José López Calo (catedrático), Mariana Masera (Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM), Maya Ramos Smith (directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, INBA), Eduardo Contreras Soto (coordinador de investigación del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli), Aurelio Tello (CENIDIM) y José Antonio Robles Cahero como moderador.

El tema general de discusión versó sobre los vínculos culturales y artísticos de la música renacentista y barroca hispánica con las artes contemporáneas (literatura, teatro y danza), los cuales crearon un complejo cultural que comunicó a ambos mundos a través del oceáno Atlántico. López Calo retomó algunos de los temas expuestos en sus conferencias y seminario, mientras los otros cuatro participantes tocaron diversos tópicos en dos rondas de intervenciones, que resumiremos a continuación.

Al hablar de las canciones de la Nueva España, la filóloga Mariana Masera mencionó a varios autores (González de Eslava, Valdivielso, Ledesma, Lope de Vega, etc.) de textos musicalizados, y subrayó la celeridad de la recepción cultural y la apropiación por parte de músicos como Gaspar Fernández. Eduardo Contreras señaló que los dramaturgos de la época, de ciudades tan distantes como México, Lima y Madrid, estaban escribiendo con modelos semejantes (comunes al mundo hispánico) siguiendo la pauta de Lope de Vega (1612), lo que muestra el valor funcional de las formas métricas en uso (décima, soneto, romance, redondilla, etc.). Maya Ramos presentó a la danza de aquella época como un fenómeno vivo con acción, luz y color, el cual formaba parte del espectáculo escé-

nico en sus modalidades religiosa, popular, teatral o palaciega, impregnado por las artes de la retórica que eran compartidas por los públicos barrocos. Aurelio Tello comentó acerca de las interrelaciones culturales entre España y la América hispánica en esa época, de la unidad cultural generada por asimilación y creación, como lo muestra el ejemplo del villancico hispanoamericano, quizá la producción más original de aquel tiempo. Por último, los especialistas participantes contestaron las preguntas del público asistente en un clima cordial e informal.

In memoriam: Robert J. Snow[1]

Grayson Wagstaff

Traducción del inglés por Yael Bitrán

El 9 de junio de 1998 murió Robert J. Snow de un ataque al corazón en su domicilio cerca de Austin, Texas (había nacido en 1926 en Crothersville, Indiana). En 1996 se había retirado de su cátedra de profesor de musicología en la Universidad de Austin en Texas, que ocupaba desde 1976. Anteriormente había formado parte de las Facultades de Musicología de las universidades de Notre Dame, Illinois, Duquesne y la de Pittsburgh. Dragan Plamenac y Charles Ham dirigieron la tesis doctoral de Snow en la Universidad de Illinois, donde recibió su doctorado. Previamente había trabajado con William Ape en la Universidad de Indiana para su licenciatura y su maestría.

En los años sesenta Snow fungió como asesor musical del Consejo Estadounidense de Obispos durante la conversión de liturgias vernáculas. En esa época compuso varias melodías que se interpretaron en las misas diarias de la Iglesia católica, en varias partes del mundo. Aunque más adelante Snow restringió su labor a la Academia, siguió pensando que la ejecución de música antigua era una meta primordial de la musicología. La idea de que el acervo de música sacra europea antigua debía ser una parte importante del repertorio actual, fue un concepto que permeó su trabajo durante toda su vida.

En su libro *A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS4*, Snow condensó las dos corrientes más importantes a nuestro entender de la música renacentista española y su relación con la música en Hispanoamérica colonial antes de 1700: la investigación biográfica y la catalogación de fuentes musicales de Robert Stevenson y el esfuerzo del propio Snow para situar estos trabajos ibéricos e hispanoamericanos en los contextos de la liturgia, y en general, de las tradiciones europeas. Estos dos "grandes Roberts" de la musicología estadounidense, han creado un enorme legado académico, como afirmó el profesor José López-Calo, quien completa el triunvirato de académicos eméritos de la música hispánica.

La tesis de maestría de Snow, dirigida por Appeal, fue un estudio de la tablatura de la guitarra española. Sin embargo, más adelante, ya en la Universidad de Illinois, cambió su orientación y escribió una tesis doctoral sobre el manuscrito Strahov (que se encuentra en una abadía en Praga, hoy en día un museo), un libro de coro que contiene una serie de obras que también se encuentran en los códices de Trento. Estas obras de compositores franceses e ingleses están acompañadas de música de Europa oriental. El amplio y profundo conocimiento que adquirió trabajando con obras de la corriente principal del Renacimiento europeo, le ganó, en su juventud, el respeto de los principales estudiosos de ese campo. Snow colaboró en un volumen de ensayos en honor

[1] La necrología elaborada por Grayson Wagstaff está basada en el obituario que publicó David Hunter en el *Austin American Statesman*. Lo que publicamos aquí es un resumen de la versión de Wagstaff.

de Dragan Plamenac con un artículo titulado "The MassMotet Cycle: A Mid-Fifteenth-Century Experiment", y escribió otros artículos para obras de referencia, como The *New Catholic Encyclopedia*. En estos artículos, Snow logró esbozar las peculiaridades de compositores del Renacimiento de diferentes tradiciones nacionales, así como las vidas de varios compositores de la época. Sus múltiples intereses en la música de los siglos XV y XVI, continuó mucho tiempo después de que se involucrara en el estudio de la música ibérica e hispanoamericana.

En su artículo "An Unknown Missa pro defunctis by Palestrina?" en *De music hispana et aliis: miscelanea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J., en su 60º cumpleaños* (Universidad de Santiago de Compostela, 1990), Snow demostró una vez más su profundo entendimiento de los factores que afectaban a los compositores en su época, así como también su habilidad para conjuntar el análisis estilístico, el desciframiento de manuscritos y el uso de parámetros litúrgicos, con el fin de presentar un completo entendimiento de esta obra. Snow fue capaz de confirmar que por lo menos algunas de las partes de la misa eran efectivamente de Palestrina, lo cual es, quizá, su contribución más importante al estudio de la música renacentista, fuera de la península Ibérica y la América-Hispana.

Snow profesó además un marcado interés por la música medieval, en especial por los repertorios monofónicos de la Iglesia occidental. Esto resulta evidente en su estudio del llamado canto romano incluido en el libro de Appeal sobre el canto gregoriano (Indiana Univesity Press, 1958). Además del canto, Snow estudió varias tradiciones polifónicas medievales, incluyendo la polifonía de San Marcial, también conocida como polifonía de Aquitania.

A pesar de la importancia de la labor académica de Snow en las áreas antes mencionadas, es por su trabajo sobre la música de España e Hispanoamérica colonial entre 1500 y 1700 por lo que será recordado.

Durante los años setenta y ochenta Snow hizo acopio de una inmensa cantidad de material de archivos de España y la América hispana, incluyendo microfilmes de prácticamente todas las fuentes de música polifónica con textos latinos escrita desde fines del siglo XV hasta principios del XVII. Además, recabó una importante acervo de música polifónica de Portugal y cientos de fuentes monofónicas y litúrgicas de Europa y América Hispana. En esta época se llevó a cabo uno de los "descubrimientos" más significativos de su carrera, como lo anunció en su artículo "Toledo Cathedral Manuscript Reservado 23. A Lost Manuscript Rediscovered" (*Journal of Musicology*, 3/1 (1983). Este libro de coro es fundamental para entender la propagación de la música franco-flamenca en España durante el siglo XVI.

En esta misma época Snow editó, para uso personal, casi toda la música de Francisco Guerrero que aún existe. Además escribió una serie de artículos que situaron a Guerrero en el ámbito de sus contemporáneos. Su estudio "Music by Francisco Guerrero in Guatemala" Nasarre 3/1 (1987) fue precursor de su proyecto más ambicioso: el estudio de la música colonial guatemalteca a través del manuscrito de la Catedral MS4. Cabe mencionar que, por desgracia, una gran cantidad de investigación sobre Guerrero que realizó Snow aún no se publica. Esta incluye análisis litúrgicos detallados y cómo se relacionaban con docenas de obras de compositores en España y otras partes, así como análisis musicales del lenguaje de Guerrero.

Los años ochenta marcaron el debilitamiento de la salud de Snow y también

su esfuerzo por concluir una serie de ediciones de música ibérica e hispanoamericana. La primera de ellas fue *Gaspar Fernandes: Obras Sacras* (1990), que ganó el premio a la mejor publicación por parte del Consejo Portugués de Música. Snow tuvo la oportunidad especial de mostrar que Fernandes fue uno de los pocos compositores portugueses que trabajó en Hispanoamérica, sin duda el más destacado de este grupo. Este hecho le brindó a Snow la posibilidad de contribuir de modo fundamental al entendimiento de la música portuguesa, a manera de agradecimiento a la gente de aquel país quienes desplegaron su hospitalidad en las ocasiones en las que estuvo en ese país como profesor invitado.

En su libro *Gaspar Fernandes: Obras Sacras*, Snow comprobó la existencia de importantes vínculos entre los libros de coro de Puebla y el Códice Oaxaca, que es la fuente principal para la música de Fernandes. Logró averiguar el contenido litúrgico de la mayoría de los libros de coro que aún se encuentran en Puebla, lo cual le permitió revelar la manera en que se había incrementado el repertorio musical de la catedral durante los siglos XVI y XVII con el fin de adornar algunos de los servicios religiosos. Este hecho explica la razón por la cual Fernandes compuso algunas de sus obras. En cuanto a Snow, éste fue su principal proyecto en lo que a la música de México se refiere. Al igual que con la obra de Guerrero, editó y catalogó una gran cantidad de piezas para sus proyectos que dejó sin publicar, lo cual representa una gran pérdida para la investigación musicológica.

Otro proyecto que tuvo Snow al final de su vida fue recopilar las obras completas de Rodrigo de Ceballos, de las cuales alcanzó a publicar los cuatro volúmenes de sus piezas en latín. Había avanzado considerablemente en el quinto volumen, con las obras en español, así como en la investigación para el último volumen que incluiría la biografía y el legado musical de Ceballos. En una sesión del Grupo Internacional de Estudios Musicales Hispanoamericanos (IHMSG), el coro de la Universidad George Washington cantó algunas piezas del *Salvo Mariano* de Gaspar Fernandes, según la reconstrucción que hizo Snow del servicio. Esta ejecución demostró que su dedicación a la obra de Ceballos había valido la pena. La meta del musicólogo al realizar estas ediciones fue siempre la de proporcionar música valiosa para ser cantada; además creía que la ejecución debía realizarse en su contexto litúrgico para lograr un mayor entendimiento de la música.

La sesión del Grupo Internacional de Estudios Musicales Hispanoamericanos (IHMSG), que David Crawford y yo organizamos en honor a Robert Snow, como previamente se había hecho con Robert Stevenson, tenía como intención mostrar el legado académico de Snow y la cantidad de investigación que se está haciendo inspirada por él. Creemos que lo logramos. Para Snow fue una oportunidad de escuchar la música que transcribió en un hermoso escenario. Snow estaba fascinado al ver que su amigo José López-Calo viajó desde España y Jane Hardie, una joven musicóloga, desde Australia para hablar de la obra de Snow. Esta sesión fue uno de los varios homenajes que recibió el investigador antes de su retiro; entre ellos se encuentra el volumen que está coordinando David Crawford con artículos de colaboradores de Snow en Estados Unidos, Canadá, España, Portugal, Chile y Australia. Además Snow se sintió particularmente honrado de haber sido electo como miembro de la Real Academia de Bellas Artes en Granada, por su importante contribución al entendimiento de la herencia musical española.

La coronación de los logros de Snow fue la edición y el estudio del manus-

crito musical 4 de la catedral de Guatemala, publicado por la editorial de la Universidad de Chicago en su serie de partituras *Monuments of Renaissance*. Para el investigador la edición justificó el largo tiempo que pasó estudiando la música ibérica e hispanoamericana, al situarla al mismo nivel de obras maestras reconocidas de la música renacentista. Asimismo le brindó la oportunidad de explicar asuntos mal entendidos en el pasado como la estructura del Salvo Mariano y las complejas relaciones de las varias tradiciones litúrgicas locales de la Semana Santa en España.

Siempre atesoraré mi amistad con Robert Snow; su tutoría me acompañó durante toda mi carrera académica, desde la dirección de mi tesis de maestría. Snow, al igual que Robert Stevenson y José López-Calo, nos ha dejado un ejemplo maravilloso, al modelar las trayectorias académicas de numerosos estudiantes y colegas. Para mí, Robert Snow será recordado no sólo como el autor de una gran cantidad de brillantes trabajos académicos y como un profesor extraordinario, sino también como alguien que era capaz de faltar a una reunión para ayudar a familias necesitadas. Podía pasarse toda una tarde empacando materiales para enviárselos a un amigo que se los había pedido, en vez de trabajar en su investigación.

Como dijo Bruno Turner en su reseña del libro de Snow sobre el manuscrito número cuatro de la catedral de Guatemala, publicada en *Early Music*, en agosto de 1997: la libertad que brinda Snow a los académicos y directores de grupo para copiar esta música para sus propias ejecuciones, le brinda a su investigación una dimensión aún mayor que la meramente académica. Así como la de Ceballos, esta edición es un regalo para el canto. Al describir la maestría de Snow, Turner cierra su reseña afirmando que "por más que uno trate de descubrir alguna omisión o falla en el autor, éste siempre responde a las dudas en el siguiente párrafo o en una nota al pie. Snow siempre está más adelante que uno". Me gustaría, a la vez, cerrar mi artículo compartiendo esta opinión con Turner.

A New World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service, de Robert Snow

*Ismael Fernández de la Cuesta**

Snow, Robert, *A New World collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive*, Music MS4. Chicago & London, The University of Chicago Press. 1996. [*Monuments of Renaissance Music*. vol. IV, Bonnie J.Blackburn, General Editor] 475 pp. [114-472 pp. de música] ISBN 0-226-76744-2.

La música colonial iberoamericana está hoy de moda. Las emisoras de música clásica y también algunas casas discográficas de Europa y Estados Unidos están ávidas de la única música que todavía, quizá, no ha entrado de lleno en el mercado. En el terreno de la historia musical, como en muchas facetas de las ciencias humanas, quien primero diserta sobre ella tiene garantizada la continuidad de sus ideas, sean éstas acertadas o no. Así por música colonial iberoamericana entienden los mal informados aquella que se produjo en América durante el largo periodo de dominio hispano-portugués como si fuera del todo distinta de la que se practicó en la Península Ibérica. Desventuradamente son ellos quienes más contribuyen a ponerla de actualidad, propagando hechos que no corresponden con la realidad histórica, e iniciando así la perpetuación de una falsedad, pequeña coda a la leyenda negra.

En el III Encuentro internacional de Musicología sobre la Música del Pasado de América celebrado en Caracas los días 11-18 de octubre de 1997, todos los asistentes tuvimos la oportunidad de reafirmar un hecho que no merecería discusión, si a la impropiedad de las ideas vertidas por personas poco competentes en la materia no se sumara la desidia de los musicólogos peninsulares en el estudio y difusión de esta música sobre la que les corresponde trabajar por el mismo indeclinable deber que obliga a conocer y dar a conocer la propia historia.

El libro de Robert Snow, profesor de la Universidad de Texas, Austin, es ejemplo de tratamiento exacto y riguroso de esta parcela de la historia musical de España y de América. Este ilustre profesor, musicólogo hispanista —editor, entre otros muchos libros, de las obras completas del polifonista Rodrigo de Ceballos (+1581), cuyo III volumen, dedicado a las Misas, acaba de aparecer (Granada 1997)—, pone al alcance de los intérpretes en cuidada edición una parte sustancial de la música que se halla contenida en el manuscrito número 4 de la catedral. El primer musicólogo en visitar el archivo guatemalteco fue el benedicto de Montserrat, establecido posteriormente en Medellín, Padre David Pujol (1894-1980), pero dicho manuscrito escapó a su registro (Anuario musical, 20, [1965] 3-10). Es digno de destacar que la edición del códice realizada por Robert Snow, aunque forma parte de la colección *Monuments of Renaissance Music* que fundara Edward E. Lowinsky, ha sido publicada en un hermoso y monumental volumen por The University of Chicago Press gracias al patrocinio

* Musicólogo español. Profesor del Real Conservatorio Superior de Madrid.

de la Embajada de España. Una muy precisa y esclarecedora introducción de 110 páginas precede a la transcripción de las 49 piezas de polifonía de que consta el manuscrito. De tan importante número de obras, apenas una docena era conocida de los musicólogos por estar ya editada según otras fuentes.

El libro está dedicado al profesor de la Universidad de California (UCLA) Robert Stevenson, "en cuyas espaldas", declara el profesor Snow, "se apoyan todos los hispanistas americanos". Hasta los recientes brotes de afán musicológico por el período colonial de América, Stevenson había trabajado durante más de cuarenta años, como un gigante solitario, para recuperar y difundir la música producida en el nuevo continente. Su *Music in Mexico*: A *Historical Survey* es de 1952 (Nueva York). Seguiría la publicación de más de quince libros y la creación, en la que, sin faltar a la cita semestral, el propio Stevenson publica noticias, documentos, música del ámbito iberoamericano como editor general. Stevenson se había percatado de que la música de la colonia era tan americana como ibérica. Por eso, ya al comienzo de sus investigaciones se trasladó a España. Aquí se dedicó a estudiar la música de la catedral que más influyó en la organización de las iglesias americanas, notablemente de su culto, la de Sevilla. En 1954 publicó su documentario, *La música en la catedral de Sevilla. 1478-1606. Documentos para su estudio* (Los Ángeles, California). Seis años más tarde aparecería su monografía sobre Juan Bermudo y su valioso libro *Spanish Music in the Age of Columbus*, publicados ambos en La Haya en 1960 como preludio de la que es, quizá, su obra cumbre: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley, 1961), editada en castellano (corregida y aumentada, con algunas pequeñas inexactitudes de traducción) por Alianza-Música en 1993. El homenaje que tributa Robert Snow a tan insigne hispanista (quien, además, en un acto de extraordinaria generosidad ha hecho donación de sus particulares fondos documentales y bibliográficos a España, para que se guarden en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) debe ser el de toda la comunidad iberoamericana.

La lectura de las partituras del manuscrito 4 de la catedral guatemalteca que da a conocer hoy Robert Snow llena de asombro. Algunas de ellas llevan el nombre de insignes polifonistas del siglo XVI, Francisco Peñalosa, Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero y G. Pierluigi de Palestrina. Obras de estos extraordinarios músicos, de quienes creíamos conocer toda su producción, se publican aquí como inéditas. Pero las más numerosas pertenecen a autores que ejercieron su actividad en la colonia durante dicho siglo y cuya producción apenas nos era conocida en ediciones modernas: Alonso de Trujillo (+ca.1600), Pedro Bermúdez (1558-ca.1604) y otros, entre los que hay que contar a los anónimos de una decena de piezas. La polifonía de todos estos autores, al lado de la de Palestrina o Guerrero, no sólo no desmerece, antes bien la iguala e incluso la supera a veces en expresividad y en el uso eficaz de los efectivos y recursos técnicos.

No debe extrañar la perfección artística de esta música si la situamos en el verdadero marco en el que se desarrolló la evangelización de América desde los primeros años de la conquista. Lo que subyuga y asombra del trasvase de la cultura española al Nuevo Mundo no son las generalidades que nos narran los manuales de la historia, sino los detalles que dieron hondura y pervivencia a la nueva civilización allí implantada, como es, por ejemplo, la prontitud y la naturalidad con que se introdujo el repertorio musical europeo, y la forma de cantarlo. Con los medios audiovisuales de que hoy dispo-

nemos no nos parece demasiado costoso aprendernos canciones nuevas, aun las pertenecientes a culturas muy diferentes a la nuestra. Pero la sustitución de los cantos que, fijados con gran solidez en la tradición oral, eran manifestación del sentimiento religioso debió realizarse con un esfuerzo sobrehumano. Hoy sabemos que la erradicación de los arquetipos sonoros en un individuo, y su sustitución por otros, se efectúa muy progresivamente, de manera que aquéllos perviven actuando como poderosos sustratos, incluso, en los hábitos que se imponen desde el exterior.

A los diez años de la conquista de Guatemala por Pedro de Alvarado (1524), la bula de creación de la diócesis y del nombramiento de Francisco Marroquín como primer obispo (1534) establece que el culto ha de celebrarse con música polifónica y canto llano. El modelo debía ser, nada menos, la catedral de Sevilla. Para poder llevar a efecto la orden papal inmediatamente se trajeron de la Península los libros necesarios, así de canto llano como de polifonía. Religiosos misioneros que probablemente formaron parte de la expedición de Alvarado crearon con toda solicitud un coro compuesto por indios. En 1530, seis años después de la llegada de los españoles a Guatemala, este coro cantaba en la misa solemne obras de Loyset Compère (+1518), Jean Mouton (+1522) y otros autores franco-flamencos. Así lo pone de manifiesto el manuscrito conservado hoy en la Biblioteca de la Universidad de Indiana, Bloomington, usado en la liturgia de la catedral guatemalteca. Su coro todavía en construcción poseía, además entre los que probablemente constarían Juan de Anchieta (1462-1523), el citado Francisco Peñalosa, Martín de Rivafrecha (+1528) y otros, según parece deducirse de un catálogo de 1542. No mucho más tarde, clérigos allí destinados para hacerse cargo de la capilla musical, como los ya referidos Pedro Bermúdez o Hernando Franco, acrecentarían el repertorio con obras que nada tienen que envidiar a las de Guerrero, Victoria o Palestrina, rigurosos contemporáneos.

Apenas podemos hoy imaginar el esfuerzo realizado por estos misioneros para enseñar a los indios una música compleja, sometida a las implacables reglas de la retórica musical sobre la que discutían, con profundas razones, importantes autores europeos de los siglo XV y XVI: Henricus Glareanus [Heinrich Loris] (1488-1563), Francisco de Salinas (1513-1590), Gioseffo Zarlino (1517-1590) y tantos otros. Tampoco seríamos capaces de dibujar en el aire la imagen de aquella música producida en los espacios acústicos de la selva tropical por cantores con voces tan alejadas de nuestro arquetipo sonoro. Mucho más tarde, refiriéndose a un lugar bien lejano por la geografía pero muy próximo por el ambiente, el de las Reducciones del Paraguay de los siglos XVII y XVIII, los padres jesuitas ensalzarán en sus cartas *annuae* al General la natural propensión de los indios hacia la música y la facilidad con que aprendían un repertorio nuevo, en el cual –dicen– eran incluso capaces de componer música sin haber hecho estudios.

Aquellos hombres que acompañaron a los conquistadores como misioneros crearon la infraestructura que hizo posible la perpetuación de una práctica artística de alto nivel dedicada al culto divino. Entre 1556 y 1589 se editaron 30 libros de música litúrgica de un total de 220 impresos, al menos, que nos consta fueron publicados en México durante el siglo XVI. En toda España, durante mismas fechas, esto es en los 33 años referidos, se imprimieron 65 libros con música litúrgica, localizados hoy. La obligación de dotar a las iglesias de todo lo necesario para el culto solemne, hizo nacer la misma actividad febril que en la Península impelía a elaborar grandes cantorales de pergamino destinados al

facistol del coro. Llegado el Barroco, la música del bajo continuo sustituyó la vieja polifonía de contrapunto severo, sin que el cambio acusase retrasos significativos respecto a Europa.

La enorme producción musical que, perteneciente al periodo clásico y barroco, atesoran los archivos americanos, está mereciendo hoy continua atención de los musicólogos locales y foráneos. Esta realidad, que debería llenarnos de satisfacción, no está exenta de peligros, dada la general carencia de medios y de estructura organizativa, académica y científica que padecen los países donde están ubicados los archivos de música. Ciertas sospechas de desaparición y expolio se ciernen sobre la documentación que aún no ha sido catalogada o ni siquiera registrada. En estas circunstancias, la edición de la música, movida por intereses crematísticos más que culturales, por la simple moda y sin rigor científico, puede dejar detrás de sí cierta sensación de tierra quemada en la que es imposible recoger cosecha. Al menos los archivos de las catedrales de México, Puebla y Bogotá que, como la de Guatemala, poseen documentos de la música polifónica más antigua y preciosos cantorales de canto llano, merecerían una rápida acción para la buena conservación y publicación de la música allí guardada.

Son encomiables, no obstante, los trabajos realizados por algunas instituciones iberoamericanas. Así, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) de México ha emprendido un ambicioso proyecto de publicaciones bajo el título *Tesoro de la Música Polifónica en México*. En esta colección J.M. Lara Cárdenas ha editado, en 1994, las obras de Francisco López Capillas (*ca.* 1608-1674) y, en 1996, las de Hernando Franco (1532-1585), mientras el insigne maestro de origen peruano Aurelio Tello nos ha dado a conocer la música de los importantes fondos conservados en el Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca, (*Cantadas y Villancicos de Manuel de Sumaya* [1755], México, 1994). La música de otras áreas iberoamericanas, especialmente de época algo posterior, son también objeto de atención. Un grupo de musicólogos argentinos, Waldemar Axel Roldán, Bernardo Hillari, Gerardo V. Huseby, se han ocupado de la documentación musical que, procedente de las Reducciones jesuíticas de La Plata, se conserva en el Archivo Nacional de Bolivia, Sucre. La música de las misiones de Chiquitos (Bolivia), que fue estudiada por el malogrado profesor chileno Samuel Claro Valdés (+10.X.1994) y posteriormente por el norteamericano Franck T. Kennedy, se conserva en Concepción, y está siendo editada hoy por el sacerdote polaco, misionero de la Congregación del Verbo Divino, Piotr Nawrot. Entretanto, la de Moxos se halla aún –¡qué lástima!– diseminada por parroquias y cabildos de la selva, expuesta a la acción desintegradora que produce sobre el papel el húmedo clima tropical, y a la voraz codicia de visitantes sin escrúpulos.

La naturaleza litúrgica de la música colonial iberoamericana dificulta mucho la auténtica reconstrucción de las obras, ya que éstas exigen, las más de las veces, completarse con el canto llano. Lamentablemente, los investigadores no entran en este repertorio sino con cierto respeto reverencial sumado a veces a un real desconocimiento del mismo. Por su radical dependencia del canto llano, las piezas polifónicas destinadas al culto, cuyas partituras se encuentran desnudas en los archivos americanos, no alcanzan fuera de él su redondez y su acabamiento; esto es, no adquieren su cualidad de *opus*, como es exigible a toda composición musical destinada al público, sino tras una meticulosa adaptación al marco litúrgico de la respectiva iglesia. Por eso, la reconstrucción de las obras polifónicas del manuscrito 4 de la

catedral de Guatemala, gracias a la cual se devuelve a la polifonía sacra su verdadero perfil para entregarla así a los intérpretes, es encomiable y modélica. Trabajos similares son realmente raros, también en Europa, salvo honrosas excepciones. Sobre la música de las Reducciones de Chiquitos ha realizado una espléndida labor el ya citado musicólogo Piotr Nawrot, quien, tras una cuidada edición de la Música de Vísperas de las Reducciones de Chiquitos: Bolivia, 1691-1767 (Concepción, 1994), la ha ofrecido al público en una hermosa grabación en disco compacto (1995). Con el mismo procedimiento y cuidado el profesor norteamericano Craig H. Russell ha reconstruido los *Matins for the Virgin of Guadalupe. Full Orchestral Score. Mexico City Cathedral*, 1764 (San Luis Obispo, California, 1997).

Sólo así recuperada, esta música puede ser objeto de difusión y de información veraz en cuanto testimonio vivo de la evangelización y civilización del Nuevo Mundo. Toda la documentación que guardan los archivos americanos es, sin duda, el vestigio extraordinario de una gesta admirable, pero es también la medida de la enorme responsabilidad histórica que tiene hoy nuestro país sobre un patrimonio cultural tan suyo propio como de la América actual.

Aplauda sus glorias con dulces estruendos...*

*Ricardo Miranda***

Misas de Manuel de Sumaya/ Revisión, estudio y transcripción de Aurelio Tello. México, INBA-CENIDIM, 1996. (Tesoro de la Música Polifónica en México, VIII.)

Hace algún tiempo, cuando la música de Manuel de Sumaya y el trabajo y la dedicación de Aurelio Tello nos reunieron en una ocasión como ésta, misma que celebró la edición de las *Cantadas y villancicos* del maestro novohispano, José Antonio Guzmán terminó su intervención citando, a manera de invocación, el título de un conocido motete: *Celebren, publiquen, entonen y canten*. He querido repetir el conjuro simplemente porque parece funcionar. Henos aquí *celebrando* –antes de la *entonación* y el *canto*– otra nueva edición de composiciones de Manuel de Sumaya.

Que cada generación forma sus propias imágenes es algo que encuentro tan definitivo como evidente. Inconformes con la visión del pasado musical de México que heredamos, los trabajos diversos emprendidos a todo nivel en épocas recientes –gracias a intérpretes, maestros y musicólogos– permiten considerar a la nuestra como una de esas etapas afortunadas a las que toca en suerte escuchar el resurgimiento de algún compositor importante del pasado cuya música despierta después de un prolongadísimo silencio. Qué lástima que otros ilustres investigadores que nos precedieron –Estrada, Bernal, Curt Lange o Saldívar– no hayan tenido el privilegio que hoy gozamos, y no puedan acompañarnos en la corroboración de que todos esos nombres sobre los que ellos llamaron la atención –Sumaya, Gutiérrez de Padilla, Jerusalem, Salazar, Franco, Fernández– son, en efecto, los de grandes, originales y fantásticos compositores.

No sé si comparto con mi estimado colega Aurelio Tello la noción de ubicar a Sumaya como el compositor novohispano más importante de la primera mitad del siglo XVIII, aunque sin duda, no faltan argumentos para sostener dicha afirmación. De manera simultánea, no creo que algunos villancicos o partes de las misas que hoy presentamos desmerezcan si se les compara, de manera directa y fehaciente, con los motetes de Bach, por citar un ejemplo más o menos equivalente dentro del canon de la música occidental. Con todo ello, quiero decir que no me cabe la menor duda sobre el lugar prominente que Manuel de Sumaya ocupa dentro del barroco americano y que, por ello mismo, creo que su obra debe ser vista, o mejor dicho, escuchada, sin atavismos locales de ninguna especie. Desde luego por ser mexicano, pero sobre todo porque su música es de una factura espléndida, Sumaya merece más ediciones y estudios.

Pero cuidado. Henos aquí hablando en términos muy generales sobre la ubicación de Sumaya en el ámbito musical

* Texto leído el 13 de marzo de 1998 en el Auditorio Blas Galindo.

** Musicólogo. Coordinador Nacional de Música y Ópera del INBA.

de Occidente cuando apenas hace algunos años su nombre era objeto de más conjeturas que otra cosa. Sin embargo, desde 1994 –y con una reputación que descansa tanto en las magníficas ediciones de Aurelio Tello como en las ya legendarias grabaciones del grupo Chanticleer asesorado por Craig Russell– Sumaya es, hoy por hoy, un músico al alcance. Que falta mucho por transcribir, no cabe la menor duda. Que los estudios analíticos emprendidos por Russell deben ampliarse, desde luego. Que la *Parténope* sigue siendo el hueco más llamativo de nuestro patrimonio musical, tampoco provoca mayores dubitaciones. Pero al mismo tiempo, nadie podría cuestionar que gracias a los esfuerzos de Aurelio Tello, –y de otros investigadores como Robert Stevenson o el citado Russell– Sumaya habita, resuena, entre nosotros. Gracias por este magnífico regalo.

Hablo de obsequios porque, después de todo, entiendo esta presentación como un momento de celebración y orgullo. No sólo porque se publica un nuevo e importante acervo de música sino porque la edición es del CENIDIM, nuestra querida institución que como ninguna otra ha transformado y enriquecido el conocimiento sobre el acervo musical de México. Así las cosas, la diferencia entre esta reunión y un cumpleaños o bautizo me parece mínima. Por ende, me he permitido traer un modesto regalo, pues a la invitación de Aurelio Tello para hablar aquí esta noche siguió un previsible pánico inmediato. ¿Qué decir? Fue entonces cuando recordé una ficha que encontré por casualidad hace algunos meses en la que se aludía a un tal Sumaya. En efecto, se trata de un viejo documento que nos informa sobre las propiedades que el músico poseía en la Ciudad de los Palacios hacia 1706.[1] A primera vista, este documento parece ser poco relevante en cuanto al Sumaya compositor se refiere. Pero en un país cuya historia musical está aparentemente plagada de músicos pobres, incomprendidos y hasta mártires –bien porque así se asumen o son asumidos, bien porque se insiste en hacer de nuestros artistas hombres químicamente puros, como dice Juan Vicente Melo–, el hecho de contar con un documento que nos habla de un Sumaya ciudadano común y corriente, incluso nada malo para los negocios, me parece refrescante y alentador. No resisto el adelantar que estos folios permiten adivinar a un hombre tan bueno y tan malo como todos nosotros. En una declaración enviada a las autoridades, el "bachiller Manuel de Sumaya, clérigo presbítero domiciliario de este arzobispado, Capellán propietario de la capellanía de Cuenca" reclama que un tal capitán Don Bartolomé Calderón le adeuda nada más que cuatrocientos ochenta y tres pesos "por razón de un año y un tercio de renta de unas casas ubicadas en la Calle Antigua de el convento de Santa Teresa de esta ciudad". En vista de que se trata de una cantidad considerable –y no deja de sorprender que el propio Sumaya pudiera soportar adeudos de esa envergadura– el músico "pide y suplica se sirva mandar pena de excomunión mayor y apercibimiento de Tablilla al dicho capitán Calderón, en lo que espera recibir merced". Así las cosas, resulta que aquel artista que como ningún otro supo atrapar las armonías celestiales y situarse tan cerca de las *Angélicas milicias* pedía nada menos que excomunión para quien le debía año y meses de renta. Ya será Aurelio Tello quien nos diga si este inci-

[1] Archivo General de la Nación, Bienes Nacionales, vol.1281, exp. 15: "El Bachiller Don Manuel de Sumaya, Presbítero Capellán propietario de la Capellanía de Cuenca asi nombrada, sobre el traspaso de ciertas casas..." (México, 1706).

dente y los documentos que lo acreditan conducen a un mejor conocimiento de la vida de Sumaya. Por ahora quedémonos con la imagen del excelso compositor que en cuestiones de dinero sabía dejarse de barroquismos. Pero sobre todo, disfrutemos de la audición, estudio y lectura de estas partituras no sin antes invocar otra frase del villancico *Angélicas milicias* para no romper con el tradicional conjuro:

Y así cada cuerda
y el eco sonoro de clarín y caja,
aplauda sus glorias
con dulces estruendos de bélicas
salvas.[2]

[2] La frase es del villancico *Angélicas milicias*.

La musicología latinoamericana de luto

Aurelio Tello

1998. Año triste para la comunidad de musicólogos de nuestro continente. Dos de las más connotadas figuras de la investigación musical latinoamericana han partido de este mundo: Carmen García Muñoz, la directora del Instituto de Musicología "Carlos Vega" de la Universidad Católica de Buenos Aires, y Zoila Gómez, destacada musicóloga cubana, cuando todavía tenían tanto que aportar. Conocí a ambas personalmente y a través de sus trabajos. Y si bien la relación profesional con la segunda de ellas no fue más allá de sostener un intercambio de puntos de vista, bastante similares por cierto, y de leer sus trabajos como aquel compendio de textos musicológicos realizado y prologado por ella que reúne algunos de los aportes más característicos de los investigadores de América Latina, o aquél otro que elaboró con Victoria Eli sobre la música popular cultivada desde los linderos del Río Bravo hasta la Patagonia, y, por supuesto, el que dedicó a Amadeo Roldán, el gran compositor nacionalista cubano contemporáneo de Revueltas, en cambio con Carmen García Muñoz me unió una comunicación epistolar y de apoyo académico y una fuerte amistad que mucho he agradecido y valorado en los años que llevo dedicado a la investigación de la música colonial.

Aunque Carmen y yo manteníamos contacto desde más o menos 1986, nos conocimos personalmente en Madrid en 1994, en ocasión de asistir ella a una junta del Consejo Iberoamericano de la Música y yo de estar en la capital hispana para ofrecer un concierto con la Capilla Virreinal de la Nueva España en el templo de Los Jerónimos. Fue una alegría mutua encontrarnos al término de mi presentación, reconocernos y saludarnos con un caluroso abrazo. Almorzamos al día siguiente con viejos amigos: Emilio Casares, el director del *Diccionario de la Música Hispanoamericana*, y Fernando García, mi querido y admirado maestro a quien no veía desde que tuvo que abandonar el Perú en 1977, entre otros. Allá planeamos la posibilidad de hacer la discografía de la música colonial de manera conjunta.

Pero lo que más he apreciado ha sido el generoso apoyo que me brindó cuando en 1995 inicié la investigación que me llevó a localizar cerca de 27 villancicos coloniales con textos de sor Juana Inés de la Cruz. No tuve más que pedirle que me facilitara una copia del villancico *Si Dios se contiene en el Sacramento* de Juan de Araujo que publicó en el trabajo que le auspició la Fundación Guggenheim. Me envió éste y otros más. También fotocopias de manuscritos que no habían sido transcritos. Y comentarios al respecto que tuve en cuenta a la hora de redactar el artículo que luego publicó la revista *Pauta*.

Desayunamos en Buenos Aires una mañana de febrero de 1996, cuando yo regresaba del encuentro de musicología que patrocinó la UNESCO en Bariloche, donde la extrañamos todos los que sabemos de sus trabajos sobre la música colonial en América del Sur, principalmente el que hizo acerca del archivo de la catedral de Sucre, y en especial el que se refiere a la obra de Juan de Araujo. Charlamos largo y tendido sobre todo aquello que atañe a

nuestra labor acerca del tema por el cual ambos sentíamos pasión: el de la música colonial. A raíz de esa conversación, me auxilió enviándome sus transcripciones del *Aria a Nuestra Señora María Luisa de Borbón* del archivo de Moxos y las de las piezas del Códice de Martínez de Compañón que luego usé para la grabación del disco de música barroca del Perú. Nunca vi en ella ningún gesto mezquino y sí una actitud abierta y de franca y decidida colaboración. Y por eso duele, duele hondamente, que compañeros de este calibre nos dejen huérfanos de su presencia, de su labor, de su amistad.

Me enteré de la triste noticia en Caracas, en septiembre de 1998. Me la comunicaron mis entrañables amigos Juan Francisco Sanz y María Antonia Palacios, cabezas visibles de la Fundación Sojo, que pensaban invitarla a la tierra de Bolívar, y con quienes dábamos entonces vida a otro de esos proyectos de alcance continental: la preparación de los cuadernos de villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla, haciendo un paréntesis en el encuentro de arpa para el cual había yo viajado a Venezuela.

Por su parte, Zoila Gómez había anclado en este país y se hallaba desempeñando labores académicas en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Quizá faltaron las condiciones que hicieran posible integrarla más activamente a la musicología mexicana, pero de la misma manera que el valioso contingente de músicos cubanos que se han avecindado en México, ella estaba aportando su granito de arena en el campo que conocía tan bien. La muerte le sorprendió a finales del año.

Desde estas líneas las rememoro para que mantengamos vivo su legado y vigente su obra. Carmen García Muñoz y Zoila Gómez, descansen en paz.

El mito recuperado: música para la Virgen de Guadalupe

Ricardo Miranda

Jerusalem y Stella, Ignacio, *Maitines para la Virgen de Guadalupe, 1764*/ Chanticleer; Chanticleer Sinfonia; Joseph Jennings, director. Alemania, Teldec, 1630-19340-2, 1998 (Das Alte Werk).

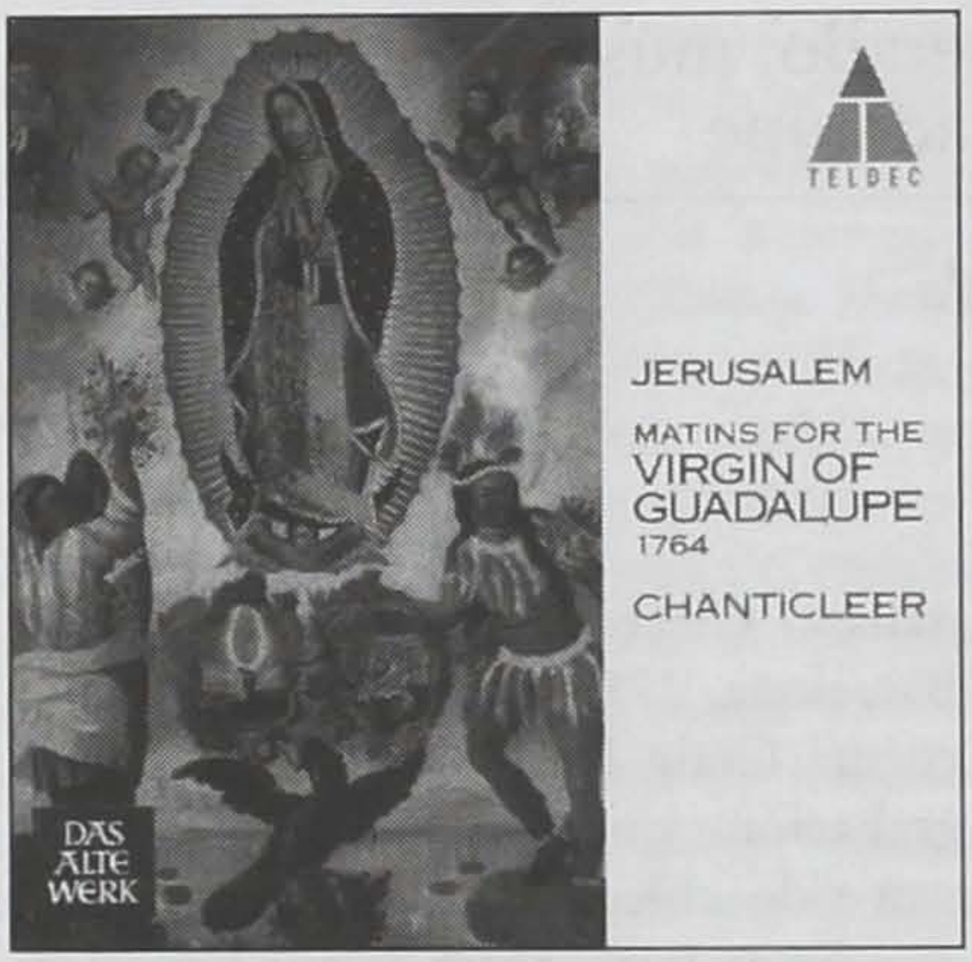
I. El disco

De manera simultánea, esta notable y excepcional grabación de los *Maitines para la Virgen de Guadalupe, 1764*, del italiano avecindado en la Nueva España Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769), recupera una partitura fundamental y un aspecto crucial de nuestra cultura, la representación musical del mito guadalupano según la visión de los novohispanos del siglo XVIII.

Es este el primer disco dedicado íntegramente a una obra de Jerusalem, aspecto que ya le otorga un valor incuestionable. *Íntegramente*: es decir, tanto como lo permite una reconstrucción cuidadosa de la obra en cuestión, misma que ha sido grabada tal y como habría ocurrido en cualquier servicio religioso de la época. En principio ello implica que por primera vez se graba completo un ciclo de maitines novohispano, con todo y algunos rasgos distintivos como pueden ser el *Pater noster* en silencio o el empleo de *versos* orquestales en su entorno original. Pero además, y según la práctica común de la época, el *Interludio* y el *Recesional* corresponden a sendos villancicos de Manuel de Sumaya –los excelsos *Albricias mortales* y *Angélicas milicias* respectivamente– mientras que el último responsorio –*Beatam me dicent onmes*– es del italiano Giacomo Rusti (Roma, 1741-Barcelona, 1786). Es probable –según cuenta Craig Russell en las notas a la grabación– que Rusti y Jerusalem hayan sido colegas durante sus años de estudio en Italia, antes de que Jerusalem partiera hacia Cádiz y luego México, o de que Rusti se trasladara a Salzburgo donde fungió como Maestro de Capilla en 1777 (cuando Mozart tenía veintiún años). Esa amistad –amén del valor incuestionable del responsorio– habría llevado al propio Jerusalem a incluir esta obra como parte de sus espléndidos Maitines.

En gran medida se debe al musicólogo Craig Russell la existencia de esta grabación. Russell pasó distintas temporadas trabajando en los archivos mexicanos a fin de reconstruir y transcribir la obra. Asimismo, fue él quien convenció al grupo Chanticleer para que en la segunda grabación de música barroca mexicana de ese grupo se abordara la composición de Jerusalem. Finalmente, el propio Russell aporta las interesantes notas al disco para beneficio de nuestro mercado local, ya que la edición estadounidense del mismo disco se limita a incluir un muy breve resumen de la historia guadalupana, profusa y bellamente ilustrado.

Una de las virtudes de la grabación radica en lo espléndido de sus interpretaciones. La ejecución se distingue por poseer una sonoridad equilibrada y ortodoxa en sus timbres y texturas (incluyendo guitarra y arpa en el continuo en vez de clavecín, además de instrumentos de época en todos los



casos). Por su parte, la orquesta nunca acompaña sino dialoga con los coros y solistas mientras que el timbre de los ensambles vocales posee una brillantez y vivacidad nada comunes. Las nítidas voces masculinas de este grupo, perfectamente acopladas y sin ese malhadado vibrato del que muchos de nuestros cantantes no saben prescindir, se amalgaman en un conjunto cuidadosamente ensamblado para entregarnos una interpretación impecable. Si acaso, puestos en un plan perfeccionista, alcanza a resentirse una cierta dificultad para pronunciar el español. Sin embargo, éste es un detalle menor que de ninguna manera opaca el resultado total. Por otra parte, es importante notar que la brillante sonoridad del grupo no resulta de un gran conjunto orquestal sino de un entusiasta desempeño técnico, según pudimos apreciar quienes asistimos al concierto ofrecido por Chanticleer en nuestra ciudad durante marzo de 1998.

[1] Aquí vale la pena resaltar la estupenda versión de *Soy vaquero*, encantador villancico de navidad grabado por Jesús Suaste (*México Barroco, Ignacio Jerusalem y Stella*, Coro y conjunto de cámara de la ciudad de México, Benjamín Juárez Echenique, dir. México, Urtext, UMA 2002 [Vol. II/Navidad]).

El importante rescate que esta grabación representa no puede exagerarse, pues se trata de un hito en la discografía musical mexicana. Ya existían ciertas grabaciones con música de este compositor, algunas de factura local cuya calidad interpretativa no es del todo satisfactoria,[1] otras del mismo grupo Chanticleer en su espléndido álbum *Mexican Baroque*. Pero además del mérito que implica el exhumar una de las grandes obras del músico novohispano, estos *Maitines* permiten aquilatar de forma plena y definitiva los alcances de Jerusalem como compositor. Si es que alguna vez se pensó que la música novohispana posterior al esplendor barroco de Antonio de Salazar y Manuel de Sumaya no valía mucho la pena, esta partitura permite suponer que, al menos hasta finales del siglo XVIII, aquel esplendor musical encontró en Jerusalem una voz de renovación y creatividad de la más alta calidad.

II. El mito

> *Nuestra historia guadalupana tiene una vertiente de espiritualidad, de atracción popular y de sentimiento nacionalista..., quizá su dimensión esencial por estar más allá de las disputas de los hombres.*
> Edmundo O'Gorman, *Destierro de sombras*

¿Cómo explicar el hecho de que apenas al finalizar este siglo contemos con la posibilidad de acceder a una grabación de repertorio guadalupano de gran envergadura? En un país donde el cristianismo resulta tan importante y en el que la devoción mariana es sinónimo de nacionalidad, es apenas creíble que composiciones como estos *Maitines* no hayan sido grabadas desde hace muchos años. De igual forma, resulta un tanto inverosímil constatar que el conocimiento y disfrute de esta grabación sigan siendo dominio de una

minoría –que probablemente no sea en su mayoría ni católica ni guadalupana–. Cuándo, me pregunto, podrá escucharse una misa así en la Basílica... ¿Acaso algún día se reconocerá que, después de Juan Diego, es quizá al libertino Ignacio Jerusalem a quien la Virgen debe más favores en estos dominios terrenales? Porque, hasta ahora, nadie parece haber escrito música más bella, majestuosa y conmovedora para La Morena del Tepeyac que el afamado violinista y maestro de capilla novohispano.

Desde luego lo anterior no es una casualidad, pues cuando la música vocal se acuerda de sus orígenes mitológicos suelen resultar partituras maravillosas. Si a ello se agrega la factura impecable de Jerusalem y la magia incontestable que rodea al culto a la Virgen de Guadalupe, entonces el resultado apenas si sorprende. En este sentido, sabemos que los feligreses que se levantaron de madrugada para escuchar la obra de Jerusalem el 12 de diciembre de 1764 fueron privilegiados: asistieron a una grandilocuente puesta en escena de la más grande de nuestras representaciones culturales, quizá la más importante llevada a cabo durante el siglo XVIII. En efecto, los Maitines –en sus fragmentos de canto llano– narran toda la historia del milagro, desde la intervención de Juan Diego y sus visiones hasta la erección de la basílica *quo turmatim plebes mexicanae magis magisque convenire coeperunt*.[2] Uno a uno están ahí todos los archiconocidos detalles de la historia: las rosas en diciembre, la imagen *Deux pinxt* o la intervención del obispo Juan de Zumárraga. Es decir, se trata de una especie de opera guadalupana cuyas arias y ensambles –los himnos y responsorios– combinan la música de Jerusalem con textos alusivos de insospechada calidad poética, siempre con un discurso musical pleno de efusividad y equilibrio. Detrás de algunas de estas obras –como ocurre con el himno *Quem terra pontus sidera*– se esconde una escritura trufada con exquisitos símbolos. En este caso, el número tres juega un papel determinante ya que el texto describe al hijo de la Virgen como *Trinam regentem machinam*. De tal suerte el himno incluye metáforas triples de la Virgen en sus estrofas subsecuentes mientras que Jerusalem encuentra innumerables maneras de incorporar el principio ternario: reiterando por triplicado ciertos giros, escribiendo la obra en 6/8 (3 + 3), y dando a las estrofas originales de cuatro líneas (1 línea de cuatro palabras + tres líneas de tres palabras) una disposición ternaria. Por ejemplo, la primera estrofa que se canta así:

Quem terra pontus sidera
Colunt adorant praedicant

Trinam regentem machinam
Claustrum Mariae baiulat

Trinam regentem machinam (repetición)
Claustrum Mariae baiulat
(repetición)
Mariae baiulat (repetición)

Vale la pena reafirmarlo. Cuando la música recupera su función como vehículo para las representaciones mitológicas, suelen resultar partituras maravillosas. En este caso la Guadalupana se torna en un arquetipo que encuentra en la música plena de humanidad del siglo XVIII una manifestación sorprendente y magistral. Si a ello se agregan las bondades interpretativas de Chanticleer se comprenderá por qué la audición de este disco resulta satisfactoria en todo momento y también el porqué, al escuchar tan excelente música, aun los más herejes encontrarán un atisbo insospechado de adoración guadalupana.

[2] "Adonde multitudes de mexicanos más y más comenzaron a congregarse"

Ponce, de fiesta: vivo y vigente

*Eduardo Contreras Soto**

Celebramos, publicamos, entonamos y cantamos a Ponce al cumplirse los cincuenta años de su muerte. En la ciudad de México se realizaron numerosas actividades de conmemoración que contribuyeron a regresar sobre el estudio de la figura del autor de *Ferial*, para demostrar que hay todavía mucho camino qué recorrer, por fortuna, en la experiencia y disfrute del conocimiento de su vida y su obra. Precisamente por ello mismo, tanta celebración, sin dejar de ser placentera y ayudar a constatar cuánto interés sigue despertando nuestro ilustre maestro, no debería distraernos de la tarea primordial que ahora debería seguir, que es la de convertir a artistas de la talla de Ponce en materia cotidiana de nuestra educación como pueblo, que es siempre mejor y mayor homenaje que el de circunstancias. Ojalá que los circunstanciales homenajes de este año contribuyan a reafirmar la presencia ponciana en la dimensión clásica del homenaje diario y directo.

Además de recordar que el número anterior de *Heterofonía* fue parte evidente de estos festejos, hay cuatro de las muchas actividades poncianas que me interesa reseñar aquí con brevedad de parte de batalla: los conciertos de cámara y sinfónicos que el INBA dedicó a la música de Ponce; el Coloquio Internacional Manuel M. Ponce; la publicación del libro de *Ricardo Miranda Manuel M. Ponce*: Ensayo sobre su vida y obra; y la aparición de *Obra completa para piano*, siete discos poncianos grabados por el pianista Héctor Rojas.

Para empezar, la Coordinación de Música y Ópera del INBA programó una serie de ocho conciertos de cámara dedicados por completo a la obra del maestro, excepto el último, dedicado a Ponce y sus contemporáneos. Estas presentaciones se hicieron –¡por supuesto!– en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, durante ocho sábados entre el 13 de junio y el 7 de noviembre, a mediodía. Hubo tres recitales de piano, a cargo de Héctor Rojas, Edison Quintana y Alberto Cruzprieto –este último fue el que dio el recital de Ponce y sus contemporáneos–; los de guitarra fueron dos, por Jaime Márquez y Gonzalo Salazar. Tres recitales fueron de combinaciones camerísticas diversas: el primero, con el Trío Scherzando –Arturo González, violín; Mónica del Águila, violonchelo y Tonatiuh de la Sierra, piano– y la colaboración de Óscar Solís a la guitarra y Águeda González al clavecín; el segundo, con el Cuarteto Latinoamericano –Saúl y Arón Bitrán, violines; Javier Montiel, viola y Álvaro Bitrán, violonchelo–; el tercero, con Román Revueltas al violín, Bozena S£awińska al violonchelo y María Teresa Frenk al piano. En fin, un recital fue dedicado a canciones, con la mezzosoprano Encarnación Vázquez y Józef Olechowski al piano. Los recitales fueron precedidos de pláticas introductorias a cargo de investigadores del CENIDIM: José Antonio Alcaraz, Eduardo Contreras Soto, Ricardo Miranda y Aurelio Tello. Los programas incluyeron, en general, los títulos representativos de las respectivas facetas del vasto catálogo ponciano.

Por su parte, la Orquesta Sinfónica Nacional se sumó a los festejos por el

* Investigador del CENIDIM.

maestro, incorporando sus tres conciertos en su temporada de primavera. Tocó a Jaime Márquez ejecutar el *Concierto del Sur*, bajo la dirección de Juan Carlos Lomónaco, el 15 y el 17 de mayo. Jorge Federico Osorio hizo lo propio con el Concierto para piano y orquesta, bajo la dirección de Enrique Arturo Diemecke, el 22 y el 24 de mayo. Pablo Diemecke se ocupó del Concierto para violín y orquesta, con John Giordano a la batuta, el 5 y el 7 de junio. No recuerdo si estos tres conciertos se habían dado juntos en alguna temporada ante-rior de la agrupación.

También participó el INBA, con el Centro Nacional de las Artes del CNCA, en la organización del Coloquio Internacional Manuel M. Ponce, realizado del 10 al 12 de septiembre en las instalaciones del mismo Centro Nacional de las Artes y en el Museo Nacional de Arte. El Coloquio reunió, en cuatro mesas de trabajo, a varios estudiosos de la vida y la obra del compositor, y presentó cinco recitales con sus obras. La mesa I, "Versiones de la memoria y lo mexicano", fue moderada por Ricardo Miranda y presentó comunicaciones de él mismo, Gonzalo Ruiz Esparza Torres, Ricardo Pérez Montfort y José Antonio Alcaraz. La mesa II, "Aspectos documentales y biográficos", fue moderada por José Antonio Robles Cahero, y en ella expusieron Eduardo Contreras Soto, Lorena Díaz Núñez, Yael Bitrán y Clara Díaz Pérez. En la mesa III, "Nuevos enfoques de la obra para guitarra", también moderada por Robles Cahero, los ponentes fueron Francisco Gil, Alejandro Madrid, Gonzalo Salazar y Gerardo Arriaga. La mesa IV, "Acercamientos a la obra de Ponce", moderada por Joel Almazán Orihuela, presentó textos de él mismo, Paolo Mello, David Witten y Jorge Barrón. Hubo una mesa redonda, "Presencia de Ponce a 50 años de su muerte", moderada por Miranda, con la participación de Díaz Pérez, Arriaga y Barrón. En los recitales participaron Héctor Rojas, Gerardo Arriaga, Encarnación Vázquez, Józef Olechowski, Ana María Tradatti, Viktoria Horti, Bozena Sawińska y David Witten. De hecho, las colaboraciones de Pérez Montfort, Díaz Núñez, Bitrán, Díaz Pérez, Madrid y Almazán Orihuela que aparecen en la entrega anterior de *Heterofonía* fueron leídas en sus primeras versiones dentro del coloquio. Para finalizar, en éste se presentó el citado libro de Miranda sobre Ponce; lo comentaron José Antonio Alcaraz, Manuel de Elías, Luis Herrera de la Fuente y Luis Jaime Cortéz.

La presentación de este libro[1] merece consignarse como uno de los festejos principales del jubileo ponciano porque contribuye, de manera realmente significativa, a enriquecer el estado de conocimiento sobre nuestro compositor, así como a elevar irremisiblemente el nivel de reflexión y de discusión en torno a su obra. Al ser Ponce una de las víctimas favoritas de la leyenda, de la desinformación irresponsable y de la exaltación cursi y chabacana, el trabajo de Miranda se coloca en el polo opuesto de tales actitudes al ofrecer un estudio biográfico, un examen general de la obra del músico y un catálogo de su obra, todo ello documentado con profusión y redactado con buen gusto que se agradece, examinando de modo desapasionado pero justo los muchos valores del legado ponciano. El libro se coloca en la línea de los escasos trabajos serios dedicados a Ponce, como el de Pablo Castellanos, pero ha dejado el tema en una situación que obliga, por fortuna, a continuar el trabajo sin aspavientos ni sentimentalismos, y sí con una obligación de esforzarse de modo responsable

---

[1] Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*. México: CNCA, 1998. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte).

en oír y leer lo que se debe si se desea emular o superar el resultado. Felicidades, Miranda.

Otra presentación digna de encomio en los festejos poncianos, efectuada el 29 de noviembre, es la de la grabación integral de su obra pianística.[2] Héctor Rojas dio cima por fin a un esfuerzo que lleva todos los años de su carrera, no sólo los últimos cinco en los que ha recibido apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para trabajar con este repertorio y producir su grabación. En realidad, Rojas es un viejo seguidor de Ponce, y ya había realizado varias grabaciones de su obra, tanto para piano solo como para obras de cámara; baste recordar aquí los volúmenes en los que participó del ciclo ponciano producido por EMI de México en 1978-1980, o los registros para el Fondo INBA-SACM, de 1988. Digamos que Rojas "se debía" esta monumental grabación integral, y es muy justo que sea el primer pianista en lograrla. Los siete volúmenes contienen la producción ponciana organizada de acuerdo con los siguientes títulos: I. *Preludios, fugas y danzas antiguas*; II. *Estudios de concierto y otras obras de juventud*; III. *Colecciones románticas*; IV. *Mazurkas*; V. *Ponce nacionalista*; VI. *Remembranzas*; VII. *Ponce romántico y moderno*. Si la empresa disquera cumple con una distribución eficiente de este gran trabajo, ahora ya no podrá argumentarse que no hay material disponible para opinar sobre la obra pianística de Ponce, en todas sus facetas y recovecos. Felicidades, Rojas.

Como puede verse, hay buenos motivos para saludar los festejos poncianos. La mejor prueba de que hay que seguir trabajando la dan dos ejemplos muy simpáticos, para que no se diga que rechazamos de modo tajante el derecho al anecdotario. La primera nota la dio Miranda, al dar a conocer en la pasada *Heterofonía* una pequeña pieza de Ponce que se halla en un álbum de saludo a Nadia Boulanger, y que prácticamente era desconocida hasta la fecha, razón por la cual Héctor Rojas no podía haberla incluido en sus discos –pero no hay que preocuparse, porque de seguro la grabará en cuanto pueda... El segundo caso corresponde a Clara Díaz, quien dio noticia en el Coloquio Internacional –y dejó debidamente documentada en la misma multicitada entrega anterior de nuestra revista– de la existencia en los acervos cubanos de una zarzuela, *Blanca de Nieve*, escrita por Ponce en colaboración con Eduardo Sánchez de Fuentes durante su exilio de 1915-1917 en aquella hermosa isla, y que representa, por lo tanto, su único trabajo escénico sobreviviente, habida cuenta de la pérdida definitiva de su ópera *El patio florido*. El libro de Miranda, obviamente, no podía incluir en su catálogo esta zarzuela cubana de aparición recién anunciada. Que quede claro, sin embargo, que ni la "nueva pieza de piano" ni la "nueva zarzuela" desacreditan los esfuerzos de Rojas y Miranda en sus respectivos trabajos: todo lo contrario, estos ejemplos muestran el grado de avance que tiene ya la investigación sobre Ponce, y lo que falta todavía por recorrer; y si algunos, en estas investigaciones, pueden adelantar terreno de modo contundente en lo futuro, serán Rojas o Miranda en sus respectivos campos. Todos los que amamos a Ponce tenemos, pues, sobradas razones para haber pasado 1998 en fiesta permanente, conmemorando su partida con el gozo de la obra que nos ha dejado, viva y atrayente como en el primer día de su creación. Felicidades, don Manuel.

---

[2] Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Obra completa para piano/* Héctor Rojas, piano. México: Sony Masterworks-FONCA, CDEC7 486228, 1998. siete discos compactos.

Miranda y Ponce[1]

*Luis Herrera de la Fuente**

Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y su obra*. México, CONACULTA, 1998. (Ríos y raíces).

Ricardo Miranda llama su libro *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y su obra*. Bien llamado: es biografía, recuento, análisis y crítica. En su juventud de individuo, de biógrafo, de musicólogo, de crítico, Miranda tiene ya pisada fuerte, certera, lúcida. El ejercicio de las disciplinas que nutre y que lo nutren lo muestra adulto, enterado, firme en su vocación evidente; pilotada por su también evidente sudor de la talacha, de la obra negra. Sabe bucear en los universos de su personaje, además de aquellos que roza y que lo rozan, sin desdeñar la minucia y sin la arrogancia del sabihondo que mira al hombre y el mundo desde su atalaya de elegido. Un biógrafo que no ama al biografiado engendra un hijo seco. Un crítico asimpático con su criticado, con la obra del quirófano, suele parir un feto amargo. Simpatía y amor son deseables, siempre que el escribiente no sea ni sordo ni ciego, ni sentimental ni apiadado. Pienso que Miranda se hizo dosificar por un honesto criterio y por un buen juego de pesas en la balanza. Su Ponce emerge hombre, emerge músico, emerge creador con todas sus consecuencias; sigue de pie en nuestra historia con sus pátinas intactas. Noble, lo fue; dotado, lo fue; en este libro queda completo. Acaso atrapado por los enfoques personales de un ojo nuevo, amigo, competente, ambicioso, apasionado. Si hemos de suprimir la pasión, habremos castrado la vida.

En el trabajo de Miranda encontramos, capítulo tras capítulo, el tono acorde con el propósito. En el prefacio advierte que su tiento se propone ser puente entre la anécdota legendaria y un cúmulo de textos en exceso específicos, así como ofrecer al lector –juicio del autor, deliberadamente discriminatorio– un lote de fuentes documentales, amén de bibliografía, discografía y un suculento catálogo. Al entrar en materia, con periodos cerrados entre fechas, Miranda arranca, de un lado, con oportuna cita de López Velarde: "Cuando nacemos nos regalas notas". Del otro, con un párrafo que hace veraz mi aserto escrito arriba: "Un biógrafo que no ama al biografiado...", etc., etc. Dice Miranda de Ponce: "Hijo pródigo de esta suave patria, músico esencialmente mexicano cuyas obras nos recuperan y recrean, artista sonoro, dueño de matices, estilos y propuestas tan diversas como sorprendentes y entrañables." Entrañables. Cuando se habla de la entraña está implícita, casi siempre, esa esencia que suele llamarse amor. Ella permea, en las buenas y en las malas, este libro en su total. El autor prosigue con por-

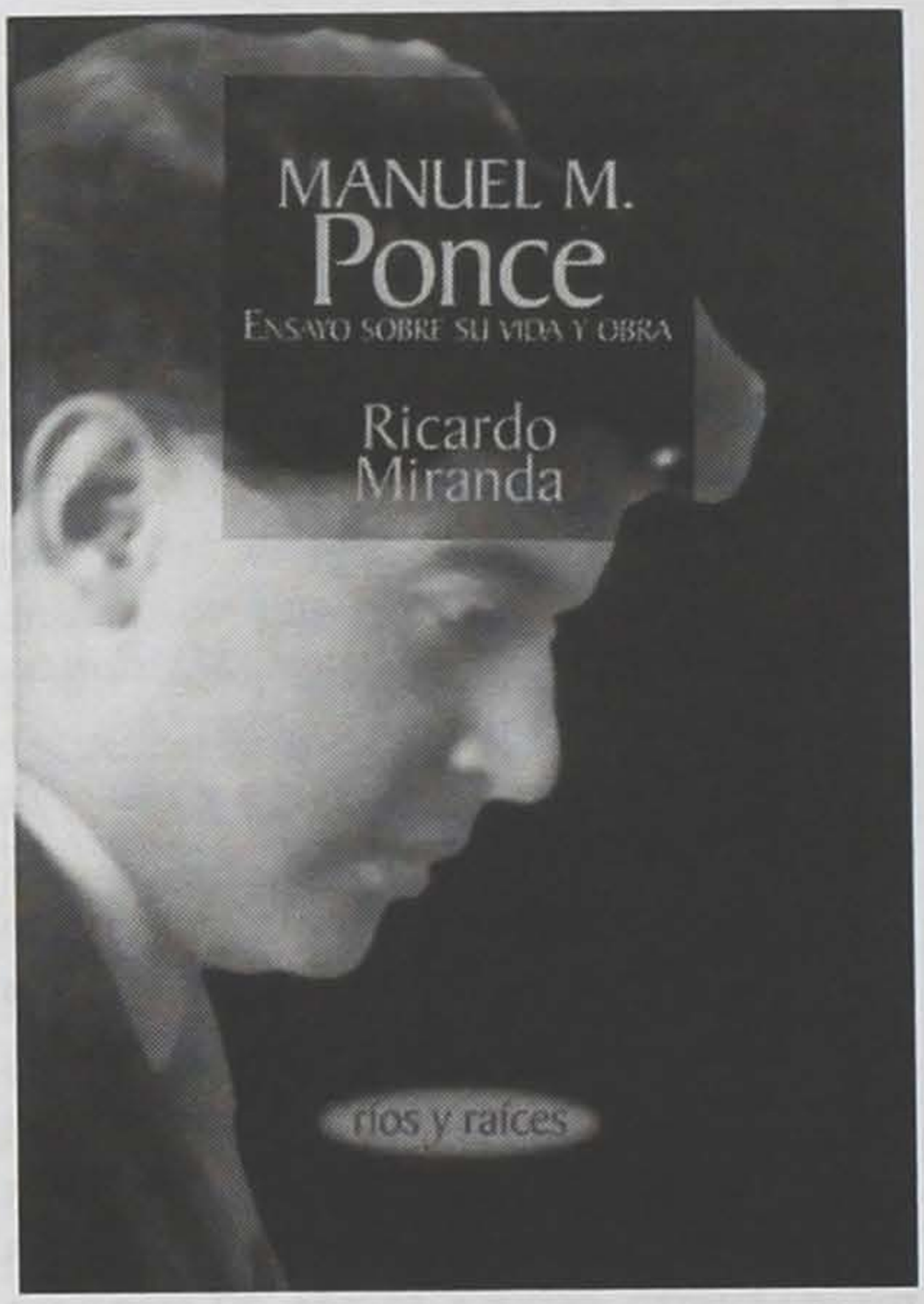
---

* Director de orquesta y compositor mexicano.

[1] Texto leído en el Auditorio Blas Galindo, del Centro Nacional de las Artes, México, D.F., durante la presentación de este libro, 12 de septiembre de 1998.

ciones de vida ponceana cumpliendo, en claroscuro, su cronológico destino, su aventura, de vez en vez inmerecida; a ratos, si halagüeña, muy merecida. Hay de todo, como en la viña del Señor, hasta llegar al tramo 1940-80. Aquí, del otro lado de su precaria salud, Ponce aparece dibujado por Miranda en su campo de cosechas, de logros, de estrenos, de reconocimientos, de, llamémoslos así, honores. Goza de un último bocado de nostálgica alegría al asistir por última vez a la Feria de San Marcos. Escribe Julio Jiménez Rueda –citado en el libro–: "Con qué alegría casi infantil presenciaba los festejos (...). Ya estaba herido de muerte y, sin embargo, el ambiente de la feria le devolvía los ánimos y lo hacía encontrar fuerzas en la flaqueza." Concluye Ricardo Miranda el capítulo biográfico con estas palabras: "La voz de Fanny Anitúa entonó *Estrellita* mientras los restos del compositor eran sepultados: La Suave Patria cantada por su inolvidable amigo López Velarde quedaba envuelta en la más honda música."

Cumplido lo biográfico, el libro transita analíticamente por el entorno de Ponce, por su cosmos, por los porqués de su romanticismo y su nacionalismo, por su estado "a caballo"entre el porfiriato y la Revolución. A mí me basta, visión personal, la iconografía de Ponce estampada en este libro para proclamarlo un romántico de cepa. En fin, luego de estudiar el uso de la palabra en Ponce, como vínculo entre la música y el pensamiento (aula, escritos, conferencias), aparece el meollo del estudio, del ensayo; la aportación de Miranda en el rubro Manuel M. Ponce, compositor ecléctico. Aquí Miranda apuntala, explica, sustenta y desarrolla su tesis. Aquí escribe su raza de musicólogo en nupcias obligadas de la ciencia y la estética; aquí se la juega por su dama. Con el florete en alto, vertical, está presto para un duelo en perspectiva, para luchar



por el bien de su parcela. Como quiera que sea, este capítulo, si bien breve, constituye el corazón del texto, le da fe, le da santo y seña. La investigación ascética, sin concepto ni compromiso, es yermo catálogo informativo. Miranda nos enfrenta, apasionadamente, a pecho abierto, con una proposición madura: "Ponce es un compositor ecléctico". Ya por esto nos movería a darle la bienvenida a su libro. Más adelante explora, sintetiza, la miga del compositor: lo romántico, lo mexicano. Luego añade textos de López Velarde, el Viejito Urbina, Abreu Gómez, Alejo Carpentier y otros notorios autores, textos muy de época, literarios, de arraigo con el amigo, de loa y prez. Escojo uno de intención distinta, de data posterior, de mi huido y extrañado amigo Juan Vicente Melo. Lo titula: Manuel M. Ponce no es el (entre comillas) "Inolvidable Maestro" a pesar de la cultura oficial. En este escrito, también de época (pero ya otra, aquella de la segunda posguerra de este siglo) piensa que ya es tiempo de acabar con la leyenda, de aplicar un filtro frío. Decide

medir a Ponce tan sólo con la vara (rigor escueto) del esteta que Melo siempre fue, congruente con los dogmas de su hora, apenas la de ayer. ¡Ay!, ida, pasada ella también. Su juicio deja a Ponce componiendo en autoclave, y a su obra hecha un personaje en busca de autor. La llama con justeza "arte auténticamente contemporáneo y profundamente universal". Melo es exacto, preciso, verdadero, pero... evita las voces romanticismo, romántico; las omite en sus renglones aunque esas voces siguen situando un tiempo histórico y nombrando ciertas maneras del alma. No sólo de arte y seso vive el arte, cuenta el aire que respira quien lo crea. Ese aire insufla, a veces *malgré lui*, los andamios de su obra. Ponce habla del lirismo, de esa "melodía que va directamente al sentimiento", que da emoción. No se enreda en avatares de la estética o el oficio, no pertenece al clásico "pienso, luego existo", sino al romántico "siento, luego existo". Juan Vicente, puedes estar seguro de que Ponce sería feliz entre Rodolfo, Marcelo y Colín, sustituyendo a Schaunard, el músico, en la Bohemia Mürgueriana y Pucciniana, paradigma, nuez, del romanticismo pleno. Miranda, con buen tino, no lo movió de allí. Espero que allí siga, en su salsa, para holganza de los cursis como yo.

De Manuel M. Ponce a Javier Montiel o del Cuarteto a la Orquesta de Cuerdas o de Chileno-Mexicanos y Húngaros de la Mano o de la Geografía Musical de México o de Viboritas, Estrellitas, Naranjitas, Paganinis y Artesanos o de Sonatas y Canciones, Gavotas y Variaciones o del Cuarteto Virreinal a la Sinfonía Menestral, que la Rima no es tal[1]

Aurelio Tello

Desearía que cada uno de los asistentes a esta ceremonia haya escogido el título que más le agrade para rotular mi modesto pergeño de presentación, porque yo no me decidí por ninguno. Como es evidente, hay varias rutas por las cuales abordar el disco tan singular que voy a presentar esta noche:

1) Podríamos trazar una cronología que vaya de Manuel M. Ponce, que cumple sus bodas de oro en el Parnaso de los genios, compositor de finales del porfiriato, a Javier Montiel, quien tiene un pie en la posmodernidad y sigue dando lata como uno de los más reconocidos animadores de la vida musical de México.

2) Una audición atenta de las diversas maneras de escribir para los instrumentos de cuerda sería otra posibilidad, y aquí cedería lugar para los arreglistas que convirtieron las piezas para piano de Ponce en originales versiones cuartetísticas.

3) O abriría espacio a la admiración que son capaces de despertar las espléndidas interpretaciones, tanto del Cuarteto Latinoamericano, un grupo para el que sólo he tenido palabras y frases de elogio a lo largo de sus casi quince años de transitar por todos los escenarios de México y el mundo, como del Concentus Hungaricus, el magnífico ensamble de cuerdas húngaro que comparte presencia en el disco con su estupenda versión de la *Sinfonía Menestral* de Leonardo Velázquez, y al cual en México ya hemos tenido oportunidad de escucharle, y premiarle, otro disco igualmente extraordinario.

4) O bien podríamos hacer un recorrido por el mapa musical de México y ver que en este disco están representados compositores como el moreliano Bernal Jiménez, el zacatecano-aquacalitense Manuel M. Ponce, el mexico-morelense Javier Montiel y el oaxaqueño Leonardo Velázquez, autores que hacen patente que no siempre todo lo que no es México es necesariamente Cuautitlán.

5) También nos conduciría al disfrute de este disco el ver cómo están presentes las canciones infantiles en Bernal, o cómo Ponce transita con su *Estrellita* por el difícil sendero situado entre lo sublime y lo cursi, o como diría José Antonio Alcaraz de Proust, entre Esquilo y Corín Tellado; o cómo aborda Montiel el manido *Capricho No 24*

[1] Texto leído la noche del 26 de agosto de 1998 en la presentación del disco *Cuarteto virreinal/Sinfonía Menestral* realizada en el Aula Magna del Centro Nacional de las Artes.

de Paganini para hacer una creación novedosa y lúdica por sus propuestas instrumentales; o cómo Velázquez alude a la pericia de nuestros artesanos en su sinfonía haciendo gala de un manejo factual de la materia sonora que sólo podría ser comparado con la destreza de quien elabora un árbol de la vida o un alebrije.

6) O podríamos centrar nuestra atención en el sólido dominio de las formas musicales de que hacen gala los autores incluidos en el disco. ¿No es acaso la Gavota de Ponce un ejemplo clásico de claridad formal? ¿No lo es la elaboración del cuarteto de Bernal que incluye uno de los minués mejor escritos de México? ¿O el rigor con que Velázquez ha construido su sinfonía, no nos demuestra la madurez de un creador, notoria por la estrecha fusión de contenido y continente? ¿Y qué decir de la fantasía con que una tras otra, las variaciones de Javier Montiel reviven el añoso tema paganiniano y lo visten de nuevos colores?

Pero yo he preferido hacer un recuento de autores y obras incluidos en el disco. Mi intención es despertar en ustedes el interés por oírlo y dejar que cada quien halle sus propias maneras de disfrutarlo.

*****

Miguel Bernal Jiménez (1912-1956) es el único compositor del periodo nacionalista que desarrolló su carrera fuera de los círculos oficiales. Hizo de su natal Morelia el centro de su quehacer musical y desde allí supo proyectarse hacia el resto del país e incluso al extranjero. Su fuerte vínculo con la Iglesia Católica como organista y compositor de música religiosa ha tendido un manto de incomprensión hacia su figura. Se le tiene casi como el símbolo de una música ajena a la realidad de un país oficialmente laico y en una suerte de marginalidad respecto a los compositores que expresaron en música el ideal del nacionalismo revolucionario. Y sin embargo, algunas de sus obras son piezas fundamentales para entender el rostro del nacionalismo musical mexicano de los años 30-50.

Entre ese conjunto de partituras ocupa un lugar destacadísimo el *Cuarteto Virreinal* (1937), compuesto sobre temas mexicanos de la tradición popular, especialmente de la lírica infantil, pero filtrados por el tamiz de la sabiduría y el oficio que poseía Bernal Jiménez. Se trataba, según confesó en algún momento, de escribir un cuarteto tal y como lo pudiera haber hecho un compositor de fines del siglo XVIII. Para conseguir su propósito apeló al uso de formas y estilo propios de la época, pero dándole un sello de mexicanidad a través de la inclusión de temas y canciones provenientes de la etapa virreinal.

Primer movimiento: ajustado al esquema de una forma sonata clásica, está basado en el conocido juego *A la víbora, víbora de la mar* que ha sido el deleite de miles de niños de muchas generaciones de mexicanos y que Bernal Jiménez introduce con un acento vertiginoso. La vitalidad de este movimiento

radica en la manera cómo el compositor michoacano logra transformar la canción infantil en un típico tema cuartetístico de estilo haydeniano.

Segundo movimiento: *Zarabanda con variaciones*. Bernal mezcla reminiscencias del jarabe tapatío con el tema de otra inmortal canción infantil, *Naranja dulce, limón partido*. El aire sereno con que se inicia el movimiento se va transformando, de una variación a otra, en uno lleno de gracia y vivacidad que da paso a la entrada de la conocida canción de niños. La variación final, para dar el toque conclusivo, retoma el carácter grave de los primeros compases.

Tercer movimiento: un coqueto minué remite al oyente al universo de Haydn y Mozart. Diafanidad, transparencia, perfecto equilibrio en la forma se conjuntan en este movimiento que revela el caudal de imaginación del compositor moreliano.

Movimiento final: vuelven lo sabores de la música mexicana cuando, desde el primer compás, entra el conocido tema del *Pica perico* que Bernal elabora en una suma de entradas en contrapunto imitativo que sugieren un *fugato*. Vivaz final de un ingenioso reto que se propuso nuestro compositor: el de escribir un "serio" cuarteto de cuerdas sobre temas infantiles.

Hombre cálido y agradecido, Miguel Bernal Jiménez escribió una dedicatoria en el manuscrito: "Al maestro Manuel M. Ponce y a su distinguida esposa Clemita. Homenaje de admiración y gratitud muy sinceros".

*****

Hay compositores que son conocidos, conocidísimos, por una obra, por una sola, aunque su catálogo esté poblado de piezas maestras. ¿No nos es familiar acaso asociar a Pachelbel con su *Canon*, a Albinoni con su *Adagio*, a Offenbach con el *Can-can*, a Johann Strauss con *El Danubio azul*, a Dukas con *El aprendiz de brujo*, a Grofé con Suite de *El gran cañón*, a Juventino Rosas con su vals *Sobre las olas*, a Chávez con su *Sinfonía India*, a Moncayo con su *Huapango*? Así sucede con uno de los más grandes compositores que ha dado México: Manuel M. Ponce (1882-1948). En su etapa romántica, después del regreso de su primer viaje a Europa, escribió una canción que ha dado la vuelta al mundo y de la que se han hecho innumerables versiones, la han cantado cantantes y cantores, la han interpretado en conciertos y serenatas, se ha tocado en cualquier combinación posible de instrumentos, se han hecho arreglos y desarreglos de ella. Me refiero a *Estrellita*, que Ponce compuso en 1912.

Alrededor de los grandes músicos, y tengo la certeza de que Ponce lo es, se tejen leyendas, anécdotas y relatos. Ya a punto de terminar el año de 1912, un año fructífero en el que escribió obras tan importantes como el *Preludio y Fuga sobre un tema de Bach*, su hermosa *Leyenda* para piano, el *Tema mexicano variado*, su Trío para violín, cello y piano y en el que hizo el estreno de su *Concierto* para piano, Ponce tomó el tren que lo llevaría a la ciudad de Aguascalientes a pasar las fiesta navideñas con su familia. La noche clara, observada a través de la ventana del vagón, le dejaba ver un cielo lleno de estrellas. Con los ojos clavados en el cielo, el maestro imagina el primer verso: *Estrellita del lejano cielo que miras mi dolor, que sabes mi sufrir*, y asoma esa primera frase melódica que ha cautivado tantos sentimientos, que sale del registro grave, que toca la nota sensible de la escala, que se alza a las alturas sobre el acorde principal y luego cae al punto donde cualquier voz puede hacerla suya. Un aire de canción mexicana tiñe la pieza; natural y fluida como los sentimientos de la gente que siente y

ama. Cuando el maestro bajó del tren había nacido *Estrellita*. No una más de sus canciones. Entre Esquilo y Corín Tellado, *Estrellita* es, en toda la obra ponciana, la canción por excelencia.

Pero el don melódico, la vena hondamente musical de Manuel M. Ponce le hizo gestar otra suerte de composiciones que cada vez se aprecian más, como esencia de esa simbiosis entre romanticismo y mexicanidad. Así nació en 1901 la famosa *Gavota*, que aunque en el nombre y la intención rememora el aire de la antigua danza incorporada a las suites barrocas, en manos de Ponce se viste del color de esta tierra, de sus perfumes y aromas, pero también de los aires de ese romanticismo de fines del siglo XIX del que Ponce era hijo. A sus tempranos diecinueve años, el futuro impulsor del nacionalismo entregaba una de sus páginas más queridas y genuinas y revelaba el exquisito sentido de la forma, del contraste y de la imaginación armónica plasmadas en una partitura que abría nuevos cauces a la música de este país.

*****

Hay músicas que ejercen una suerte de atracción sobre los compositores de tal suerte que, recurrentemente, se vuelve sobre ellas como fuente de inspiración. En la Edad Media fue la famosa canción de *L'homme armé* que los polifonistas usaban como *Cantus Firmus* de sus misas. Durante siglos ha estado vivo el gusto por la famosa canción inglesa *Greensleaves* y ya mencionada por Shakespeare, aun Ralph Vaughan Williams la siguió usando en pleno siglo XX. De la época romántica nos ha quedado esa mágica pieza que es el *Capricho No. 24* de Nicolo Paganini de la cual no pocos compositores han echado mano para escribir sendas variaciones sobre su sugerente tema. Rachmaninov y Lutoslawsky son dos grandes ejemplos.

Entre los compositores de nuestro medio, la llama paganiniana prendió nada menos que en uno que, además de escribir música, es de nuestros más destacados violistas y cuartetistas: Javier Montiel (1954), cuya trayectoria en el Cuarteto Latinoamericano es de sobra conocida y apreciada. Y quizá por la experiencia de conocer a fondo las posibilidades de los instrumento de arco es que pudo escribir esta ingeniosa y fantástica obra, como corroborando aquel aserto de Julián Orbón de que los iberoamericanos tenemos una inmensa facilidad para glosar, para hacer diferencias, para variar e improvisar.

Montiel se arriesga con un tema que de tan conocido se vuelve difícil de abordar y sale airoso por el sentido que le da a sus variaciones, ora incidiendo en lo puramente rítmico, ora rozando las sonoridades contemporáneas de las cuerdas, ora combinando armonías tradicionales y modernas, ora buscando timbres y colores que visten la música de Paganini con otros ropajes. Tras la entrada del tema, nítido y descarnado, se suceden las variaciones: en tresillos; en semicorcheas; una que parece un juego de ecos en escalas veloces; otra, meditativa, donde el cello canta sobre armonías cercanas al jazz; una más con trémolos *alla punta* que nos recuerda las sonoridades de la música de vanguardia; y después, la de notas repetidas combinadas con *pizzicatti*; de ésta sigue la del *pizzicato* a la Bartók que se mezcla con una virtuosística lluvia de *pizzicatti* de los violines; una más que intensifica el discurso en un juego de contrapuntos entre los cuatro instrumentos, y luego, una expuesta a manera de un *fugato*. Luego, la coda, breve, decisiva, en movimiento ascendente, que cierra con brío, con fuego, con fuerza, esta mirada muy siglo XX, casi posmoderna, no exenta de virtuosismos paganinianos, la paráfrasis de uno de los temas más cautivadores de toda la historia de la música para violín.

*****

¡Cuánto se habla del "oficio" de componer! ¡Cuánto del "artesanado" de un compositor! Frases que, obviamente, parecieran echar por tierra la idea de que es la "inspiración" la que dicta la creación de una obra. El vocablo menestral tiene que ver con el oficio de las manos, con el trabajo manual o artesanal. ¿Cuál es entonces la relación con la música que ha escrito Leonardo Velázquez (1935)? Creo que la frase que alguna vez acuñó Berlioz viene a cuento: "A mí, escribir una obra me cuesta un 10% de inspiración y un 90 de transpiración". La *Sinfonía Menestral* para orquesta de cuerdas (1977) es la lúcida y feliz conjugación de ambos porcentajes: la inspiración está plasmada en las ideas musicales, unas vigorosas, otras tersas, algunas más de perfil cantable y también las de airosa marcha que el maestro Velázquez usa como materia prima de cada uno de los movimientos de su sinfonía. Pero es el artesanado, el trabajo de menestral, el de la transpiración, el de la paciencia infinita frente al papel pautado, el trabajo manual de escribir notas, el que logra moldear esos materiales y darles el acabado que luego disfrutamos como obra de arte.

El autor concibió su sinfonía como un homenaje a los artesanos mexicanos, esos hombres y mujeres de cuyas mágicas manos brotan árboles de la vida, alebrijes, bargueños marqueteados, cerámicas de barro negro, huipiles multicolores. Son cuatro los movimientos a través de los cuales se desenvuelve esta obra: un *Allegro con brío* cuya esencia radica en la naturaleza sesquiáltera de su ritmo, es decir en la dualidad binario-ternaria y en la oposición de dos temas, uno fuerte, masculino, vigoroso, y otro más noble, femenino, refinado, presentados en el seguro esquema de una forma sonata; un *Tempo di vals* lento, munido de aires de los característicos valses mexicanos, de los porfirianos y de los que no lo son; un *Adagio molto espresivo* que deja aflorar las cualidades melódicas del músico oaxaqueño y su capacidad de crear climas dramáticos; y, finalmente, un *Allegro moderato*, que coquetea con sonoridades nacionalistas a través de rápidas figuraciones rítmicas sobre las cuales se yerguen los trazos melódicos más amplios de las voces superiores. Para remarcarlo, para hacernos sentir el sabor de lo popular, Velázquez recupera los ritmos sesquiálteros, muy notorios en los *pizzicatti* de los cellos.

No soy partidario de encuadrar la música en "ismos", pero esta partitura tiene un fuerte perfil neoclásico: Por la seguridad de la forma, por la transparencia armónica que sin ser enteramente tonal se apoya en acordes de esta naturaleza, por la cerrada filiación con valores "clásicos" como la unidad, el equilibrio y la claridad, por el enraizamiento en una tradición musical de la que el autor se declara, en su obra, profundo conocedor. La *Sinfonía Menestral* es el fruto de un artesanado pulcro, impecable, irreprochable. ¡Una pieza única! ¡Una obra de arte, pues!

*****

Para terminar, los invito al disfrute de este encantador disco no sin antes expresar mi gratitud a don Fernando Díaz de Urdanivia, el productor, y animador de múltiples empresas culturales, por hacerme partícipe de esta presentación y a ustedes por su paciencia para escucharme.

Teresa Frenk

*José Antonio Alcaraz**

Para celebrar los 80 años de Carlos Illescas

Frenk, María Teresa, piano, *El siglo XX en México, Antología Pianística* (1900-1950). México, Quindecim, QP013, 1997.

Ante un disco como *El siglo XX en México, Antología Pianística* (1900-1950) cabe el entusiasmo, aquí explícito, dadas sus cualidades numerosas. El repertorio ha sido seleccionado con particular discernimiento, así como la ejecución de cada una de las piezas que lo integran patentiza el trabajo escrupuloso, con musicalidad diversa, de acuerdo a los requerimientos respectivos: aire cronológico, técnica, lenguaje, mentalidad u orientación estética, en los compositores cuyas sendas tareas se agrupan aquí.

Dicha *Antología Pianística* corporeiza un apostolado ejemplar: defensa abierta de la música mexicana. La creación nacional la necesita en su propio país de origen, ante el eurocentrismo omnímodo, avasallador, acumulado día a día, gracias a un empecinamiento digno de mejor causa, empeñándose en soslayar los valores de lo propio a fin de ignorar voluntariamente, de modo culpable, sus hallazgos, riqueza e importancia.

A diferencia, Teresa Frenk explora con lucidez y tino certero el vasto repertorio mexicano para el piano.

Entre los vario cometidos dignos de elogio que lleva a cabo la intérprete en esta grabación, se encuentra el rescate de *Tres Danzas Bosquejos* (1900-1905) –casi olvidadas, injustamente– de José Rolón (1876-1945).

Dentro de su pintoresquismo encantador, una escritura atildada resplandece en las capacidades añorantes que ocasionalmente se cuelan, gracias al saber pianístico de Tere Frenk, en medio de un equilibrio expresivo lleno de sensatez (cualidad rara en nuestras y nuestros ejecutantes), que enfatiza la fresca simetría del trazo melódico.

Tanto la redacción simultáneamente austera y cálida, siempre impecable, de Carlos Chávez (1899-1978) en los percutivos *Preludios para Piano* (1937) como la geometría diversa –lo mismo gozosa que aceradamente lineal– de Rodolfo Halffter (1900-1987) al componer sus estupendas *Bagatelas* (1949), destinadas en principio a ejercer una labor pedagógica, reciben tratamiento ideal aquí.

Al extremo opuesto, la sabrosura –incluso podría decirse: ¸opulencia– de Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) cobra vida en las *Estampas marí-tim*as (1969), dando en el blanco por completo. Dicho clima bullanguero, de brillo colorido, tanto como en los casos precedentes el ascetismo angular de nítida redacción contrapuntística –centrada en la transparencia completa de cruces, oposiciones y filamentos–, constituyen cauces análogos, óptimos, para que Teresa Frenk dé cuerpo a su compromiso ejemplar con la música mexicana para piano.

No se trata –para la intérprete o el cronista– de enarbolar el chauvinismo

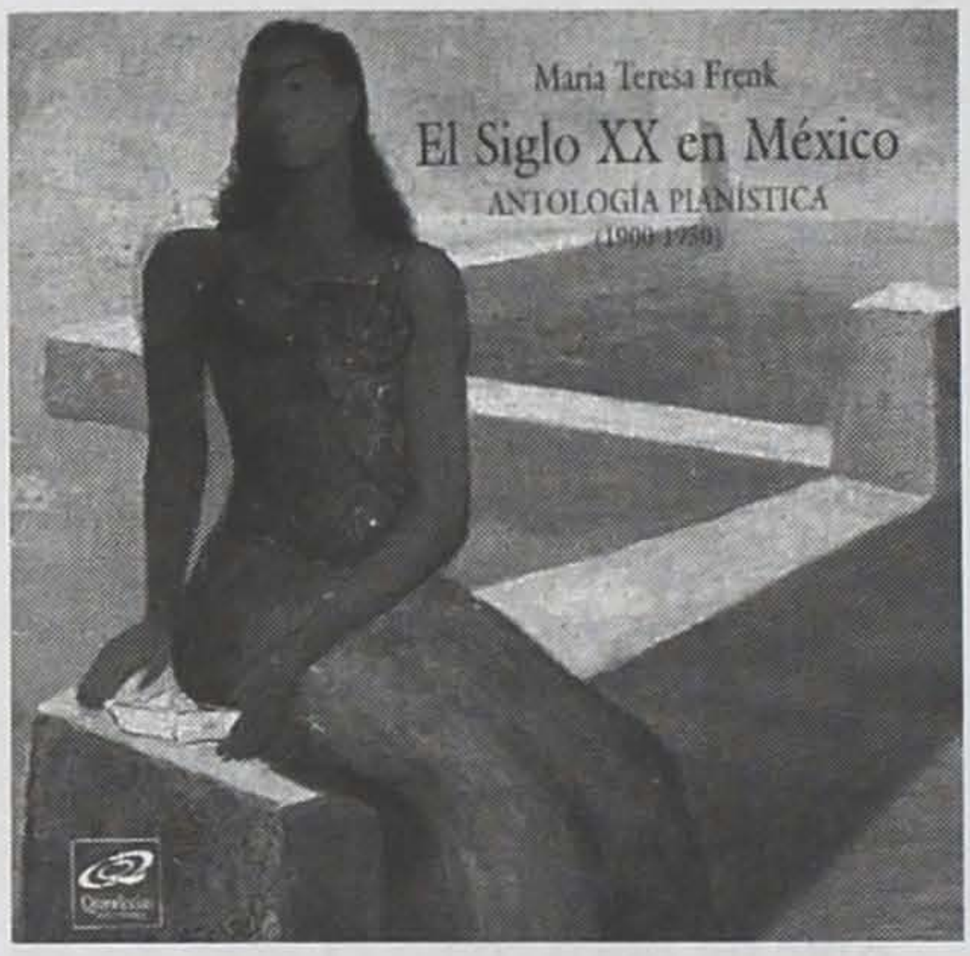
* Investigador del CENIDIM.

fácil: nada hay de patriotero o demagógico en sus tareas correspondientes sino, una vez más, se trata de explorar con equidad un vasto territorio patrimonial, lejos de lo fotostático, consabido y reiterativo. Saludable ejercicio que tonifica e ilumina, esclarece y conforta, al rechazar el conformismo y sus cómodos asilos.

Todo ello se pone de relieve con fuerza en el punto sobresaliente del disco: las *Tres Piezas para Piano* (1948) de José Pablo Moncayo (1912-1958). He aquí la hasta ahora mejor versión grabada de este valioso tríptico en miniatura donde, asimismo, se trasluce el magnífico ejecutante del instrumento que era el compositor mexicano.

El primer episodio recibe un tratamiento memorable, pues cada nota tiene un sentido orgánico. En lo artístico, estructural y expresivo, la pianista ha sabido traducir perspectivas, metas e invenciones de Moncayo, englobadas de manera concisa mediante un amoroso esmero, similar al de un artífice que labrara en filigrana el decurso de la materia musical hasta hacerla propia.

Quizá podría desearse durante la segunda de estas piezas una sugerencia atmosférica más pronunciada, evocativa y bucólica sensualidad en el trasforo, dada la constante impresionista –signatura misma de Moncayo– o bien acentuar el ánimo travieso, recurrente en el final (tan afín a los *Movimientos perpetuos* de Poulenc), pero de manera tenaz hay una clara elucidación de los rasgos fundamentales del ciclo, en lo estilístico como en la objetividad concreta para el uso de los recursos instrumentales en el piano. Labor hermenéutica formidable. Inteligente, incisiva, Teresa Frenk recrea cabal a Moncayo, al sumarizar ciertos impulsos de danza popular estilizándolos, así como en sus decantadas añoranzas del paisaje y sápidos juegos rítmicos obsesivos. Vitalidad, lirismo, donaire, soltura, se han



amalgamado así de modo indiviso. Feliz lectura de las *Tres Piezas para Piano* cargada de veracidad continua, tangible, festiva.

Cuando aborda la música de Manuel M. Ponce (1882-1948), Teresa Frenk lo hace sin manierismos empalagosos, proverbiales en intérpretes supuestamente "autorizados". Ofrece a cambio un concepto pianístico veraz, finamente animado que no por ello excluye cierto vigor ocasional, necesario y certero. Teresa Frenk deshollina a Ponce mediante un canto terso, de fluida delicadeza (*Romanza de amor*), mismo que dosifica con habilidad patente ("Duerme" de los *Bocetos nocturnos*). Da también en el blanco cuando se ocupa de un Ponce diferente a la imagen consabida, dotado de tareas pianísticas sustanciales (*Dos estudios* dedicados a Rubinstein), cuyo brillo virtuosístico y atractivos corporeiza con agudeza idéntica.

Galindo (1910-1993), Revueltas (1899-1940), Alfonso de Elías (1902-1984) o Armando Montiel Olvera (1917-1989), entrañan otros tantos centros de gravitación para que la pianista haga evidente sus dones y empeños con tino.

Tal como lo pone de relieve la interpretación de su música a cargo de Frenk en este disco, Montiel Olvera constitu-

ye un autor digno de atención. Por desgracia su labor creativa no ha recibido la difusión que merecería. Montiel encarnó una figura clave como partícipe de la actividad musical mexicana al ejercer con honestidad ejemplar y dinamismo sus tareas diversas: maestro magnífico de piano (fue director del Conservatorio) así como –junto a Salvador Ochoa– el exponente primordial del ejercicio artístico (tan arduo como azaroso y refinado) que consiste en acompañar a las y los cantantes.

La música escrita por Montiel evidencia una vena briosa, llena de movilidad, con refrescante sabor rústico, así como perfiles de clara definición, lozanía y trazo zigzagueante a lo largo de sus *Cuatro danzas mexicanas* (1941). El despliegue continuo de energía durante el ciclo, encuentra un punto culminante desusado en la tercera de estas piezas, donde el compositor hace girar en espiral, caprichosamente, el tradicional *Son de los enanos*[1] que ha sobrevivido en la lírica infantil ("Ya los enanos, ya se enojaron..."). De pronto este tratamiento metamorfoseador im-prime ribetes añorantes –de canción campirana, se diría– como contraste al empuje generalizado, manteniéndose fiel a su concepción sobre las posibilidades de la materia sonora en el universo nacionalista y sus atmósferas diversas. *Los Preludios* III y II (1946) de Blas Galindo (1910-1993) integran uno de los sectores magistrales del disco. Apremiante, el *Preludio* III alberga un impulso rítmico, avasallador en ocasiones, que se presta al lucimiento de claridad digital y complexión robusta en el intérprete.

Un recogimiento enfático de marcada austeridad contemplativa, donde las trayectorias de la dinámica se ven sometidas a un juego encontrado que incrementa las tensiones, en el *Preludio* II, acarrea en una honda expresividad musorgskiana. Amplitud, dramatismo y coherencia abigarrada caracterizan la interpretación que de esta pieza esculpe, espléndida, Teresa Frenk.

Galindo elabora masas acordales corpulentas; al desarrollarlas les imprime un intenso carácter de tragedia, deliberado, en sanas oposiciones, con violencia soterrada y crudeza estimulante (que) "generan asperezas y choques no atenuados, de poderoso efecto... originadores de una sensación de violenta 'angularidad'... en todo asimilable al imponente estilo de la escultura del México prehispánico" como señala de modo certero Uwe Frisch.

Otro de los grandes momentos del disco es esta grabación, de tanto relieve y plenitud como la primera entre las *Tres Piezas* de Moncayo.

Una vez más Teresa Frenk sabe alcanzar la cohesión –simbólica y real por entero– con aquella música que ejecuta en el piano. Hace suya una epifanía dual.

[1] Utilizado asimismo por José Rolón, como núcleo temático para su *scherzo* sinfónico *El Festín de los Enanos*.

CENDIM
DIFUSION

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sari Bermúdez
Presidenta

Saúl Juárez
Director general del Instituto Nacional de Bellas Artes

Omar Chanona Burguete
Subdirector de Educación e Investigación Artísticas

José Antonio Robles Cahero
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez

Guillermina Ochoa
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

CENDIM
DIFUSION

CONACULTA · INBA

CENIDIM

heterofonía