

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

*Heterofonía* 125, México, julio-diciembre de 2001

Como citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 125, México, julio-diciembre de 2001, pp. #-#

# heterofonía

revista de investigación musical

julio-diciembre de 2001

125

José Manuel Aldana: hacia un nuevo  
panorama del siglo XVIII

*Mauricio Hernández Monterrubio*

Juan Gutiérrez de Padilla, luz de los ángeles  
en la música

*Ricardo Miranda*

El *Quaderno Mayner*: música para teclado  
del clasicismo en México

*Jesús Herrera*



# *heterofonía*

revista de investigación musical

ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN MUSICAL  
TERCERA ÉPOCA/VOLUMEN XXXIV, NÚMERO 125, JULIO-DICIEMBRE DE 2001

Esperanza Pulido  
*Fundadora*

Lorena Díaz Núñez  
*Directora*

Ricardo Miranda  
*Coordinador de este número*

Joel Almazán Orihuela  
Yael Bitrán  
Eduardo Contreras Soto  
Ricardo Miranda  
José Antonio Robles Cahero  
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*

Rodolfo Palma Rojo  
*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, 7º piso, Tlalpan y Río Churubusco s/n, col. Country Club, 04220, México, D.F.  
Teléfonos: 1253 9415, fax 1253 9454  
Correo electrónico: cenidim@correo.cnart.mx

*Heterofonía* 125 fue impreso en el mes de octubre de 2003

# heterofonía

Sumario  
125  
julio-diciembre de 2001

Presentación 3  
*Ricardo Miranda*

Artículos



José Manuel Aldana: hacia un nuevo panorama del siglo XVIII 9  
*Mauricio Hernández Monterrubio*  
Juan Gutiérrez de Padilla, luz de los ángeles en la música 31  
*Ricardo Miranda*  
El *Quaderno Mayner*: música para teclado del clasicismo en México 51  
*Jesús Herrera*

Música



Sonata para violín y guitarra 65  
*José Manuel Aldana*  
Sonata concertante para guitarra y violín 81  
*José Manuel Aldana*  
Comentarios a la reconstrucción de sonatas 101  
*Mauricio Hernández Monterrubio*  
Versos de 5° tono 103  
*Manuel Delgado*  
Comentarios editoriales sobre los Versos de 5° tono de Manuel Delgado 121  
*Fernando Serrano Arias*  
Cinco piezas del *Quaderno de lecciones i piezas varias para el uso de Da. Guadalupe Mayner* 125  
*Anónimo*

Notas y reseñas

---



Algunos recuerdos viejos de unas canciones arcaicas <i>Eduardo Contreras Soto</i>	133
Compositoras al habla <i>Yael Bitrán</i>	137



Ricardo Miranda

*En tanto este número de Heterofonía forma parte de un impulso editorial por poner al día la revista, su contenido y propósito es, en esta entrega, diverso al de números anteriores. Si bien su tonalidad —por así decirlo— es la de la música colonial, hay en esta entrega una modulación importante que traslada el énfasis de su contenido hacia la región de las partituras. Publicamos aquí una colección de música mexicana de finales del siglo XVIII y principios del XIX que intenta contribuir al conocimiento de la música de aquel periodo, quizá el más olvidado y menos estudiado de la historia musical de México. A esta empresa musical, dirigida por igual a los investigadores que a los intérpretes, se añaden dos artículos dedicados a figuras bien conocidas, aunque no necesariamente estudiadas, Juan Gutiérrez de Padilla y José Manuel Aldana. Asimismo, otro matiz de esta entrega lo genera la procedencia de la mayoría de los trabajos aquí presentados, ya que las secciones de artículos y de música se deben a trabajos realizados por miembros del Seminario de Música Mexicana de la Universidad Veracruzana.*

*El compositor y violinista José Manuel Aldana ocupa un lugar preponderante en estas páginas. En su trabajo sobre quien fuera el último de los grandes músicos coloniales, el joven musicólogo veracruzano Mauricio Hernández nos entrega una revisión de la biografía de este compositor así como un catálogo de su obra puesto al día. Cabe recordar que desde hace muchos años, distintos investigadores como Mayer Serra, Saldívar o Stevenson señalaron la importancia de este músico y dieron a conocer un minué para teclado localizado en el Quaderno de Guadalupe Mayner. Posteriormente, otros autores se han ocupado de Aldana, pero no es sino hasta el presente trabajo que encontramos una revisión y actualización de los datos y fuentes documentales sobre dicho compositor. Además, dicho trabajo contribuye, en forma simultánea, a lo que a fin de cuentas es lo más importante: la música de Aldana. En efecto, el artículo es resultado del trabajo musicológico emprendido a propósito de la reconstrucción que Mauricio Hernández hizo de dos sonatas para violín y guitarra del compositor. En tanto no se tenga acceso a la parte original de guitarra, la reconstrucción que aquí publicamos de estas obras constituye un avance en la recuperación del repertorio de cámara de aquella época, género prácticamente inédito y constituye, con la reiterada edición del minué ya mencionado, la única partitura de Aldana que hasta ahora está disponible para su ejecución.*

*La sección de partituras también incluye música de Manuel Delgado. Este compositor —otra de las figuras musicales de aquella época cuya música no*

*ha sido restaurada— fue una de las voces más singulares y notables del periodo clásico del repertorio mexicano. Algunas referencias a su obra y figura se hallan esparcidas en distintos trabajos y, hasta donde sabemos, aquí se publica por vez primera una de sus partituras, gracias a la transcripción que Fernando Serrano Arias emprendió a partir de fuentes localizadas en el Archivo de la Catedral de México. Se trata de un juego de versos orquestales, de factura espléndida y escritura emotiva, testimonio ejemplar de la música en boga al iniciar la vida independiente de México. Por último, la sección de música incluye piezas hasta hoy inéditas de una fuente ya mencionada y bien conocida, el Quaderno de lecciones i piezas varias para el uso de doña Guadalupe Mayner. Referencia obligada como una de las más importantes fuentes de música instrumental de México, lo cierto es que hasta la fecha sólo una de las piezas contenidas en ese cuaderno —el ya mencionado minué de Aldana— ha gozado de cierta difusión. Lo que sorprende, sin embargo, es que su contenido abarca diversos géneros, pues incluye entre muchas otras obras una singular colección de danzas y una serie de sonatas erróneamente atribuidas a Haydn, y de cuyo evasivo autor existen hasta el momento sólo algunas conjeturas. Creemos que al editar un atractivo minué a cuatro manos y algunas de las contradanzas del manuscrito Mayner subrayamos la importancia historiográfica de esa música como uno de los puntos de partida de la música de salón decimonónica. Además, en tanto se trata de un cuaderno con cierta vocación didáctica, la relativa simpleza de su escritura permite considerar a estas piezas como un repertorio alternativo para quienes estudian el piano en nuestro país. En este sentido, quizá nada sería mejor que ver la paulatina aparición de estas pequeñas obras en los atriles de los jóvenes pianistas mexicanos. Por otra parte, la publicación de estas piezas es acompañada por una revisión historiográfica de los trabajos en torno al manuscrito; dicha revisión añade un necesario índice detallado de todo el contenido del Quaderno.*

*Para complementar el número, ofrecemos un artículo dedicado a una de las mejores obras de Juan Gutiérrez de Padilla, el motete Mirabilia Testimonia Tua, pieza que puede escucharse a la luz de sus relaciones con las ideas estéticas y filosóficas de la época y en cuya estructura y composición se revela de manera fehaciente la maestría de su autor. Una reflexión amplia de Yael Bitrán, en torno a un reciente libro de Clara Meierovich que se ocupa de las compositoras mexicanas de nuestro tiempo, pondera las posibles contribuciones de un acercamiento al tema desde la perspectiva del género y ofrece un panorama general del tema. Por su parte, Eduardo Contreras Soto reflexiona sobre un disco de Lourdes Ambriz y Alberto Cruzprietto que reúne un singular y atractivo programa de canciones mexicanas escritas por Ponce, Halffter, Muench, Moreno y Hernández Moncada.*

*En suma, Heterofonía transita en esta entrega por diversos puntos de la música antigua y moderna de México, siempre con el afán de ofrecer tras la lectura de sus materiales puntos de reflexión, así como contribuciones al estudio, investigación e interpretación de nuestro acervo sonoro; quieren ser las páginas de la revista un espacio para los materiales de índole crítica que construyan y favorezcan el diálogo con la música de nuestro país.*



ARTICULOS



Los Misioneros de la Luz en el mundo porfiriano

Mariano Fernández Escobedo



## ARTÍCULOS

A principios de los años ochenta surgió en México e Iberoamérica el siglo de la Luz. Este movimiento, que se extendió por todo el mundo, buscó la renovación moral y espiritual de la sociedad porfiriana. En México, este movimiento se manifestó en la fundación de la Unión Iberoamericana de Misioneros de la Luz en 1895, impulsada por el sacerdote y escritor Juan María de los Ríos. Este movimiento buscó la renovación moral y espiritual de la sociedad porfiriana. En México, este movimiento se manifestó en la fundación de la Unión Iberoamericana de Misioneros de la Luz en 1895, impulsada por el sacerdote y escritor Juan María de los Ríos. Este movimiento buscó la renovación moral y espiritual de la sociedad porfiriana.

1. Véase el artículo de Juan María de los Ríos, "El movimiento de la Luz en México", en *Revista de la Unión Iberoamericana de Misioneros de la Luz*, vol. I, no. 1, 1895.

2. Véase el artículo de Juan María de los Ríos, "El movimiento de la Luz en México", en *Revista de la Unión Iberoamericana de Misioneros de la Luz*, vol. I, no. 1, 1895.





José Manuel Aldana (1758-1810) fue uno de los músicos más importantes del fin del periodo colonial. En este artículo se ofrece una biografía del músico con nueva información tomada del archivo de la catedral de México, así como una lista completa y revisada de sus obras, y se traza un comentario del estilo de su música basada en el estudio de dos sonatas para violín y guitarra.

*José Manuel Aldana (1758-1810) was one of the leading musicians at the end of the Colonial Period. This article offers a biographical account based on new information from documental sources at Mexico's Cathedral. It also provides a revised and updated list of his works and sketches his musical style as appreciated in two sonatas for violin and guitar.*

A pesar de las nuevas investigaciones en torno a la música del siglo XVIII en México, aún quedan muchos huecos e incógnitas cuyas aclaraciones requieren ser tomadas en cuenta para ofrecer una nueva visión de la vida musical dieciochesca de nuestro país, la cual hasta hace poco ha sido constantemente apabullada en la historiografía musical mexicana. Basta con echar un vistazo a lo mencionado por investigadores como Robert Stevenson y Thomas Stanford, quienes afirmaron que “la música mexicana estaba desafortunadamente en un estado de depresión al final de la época colonial”<sup>1</sup> o que “en México, el estilo clásico constituyó tan solo un ‘momento de paso’ en el cual estuvieron

\* Guitarrista y musicólogo, catedrático de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana.

<sup>1</sup> Robert Stevenson, *Music in México, a Historical Survey*, Nueva York, Thomas y Crowell, 1952, p. 173.

involucrados muy pocos compositores”<sup>2</sup>, para pensar que después de las grandes glorias de la música virreinal —como Francisco López y Capillas o Manuel de Sumaya— la vida musical se viera en un continuo decaimiento. Estas afirmaciones hoy en día figuran como desaciertos, ya que como se puede observar en trabajos de autores como Ricardo Miranda y Karl Bellinghausen,<sup>3</sup> el movimiento musical tuvo un gran auge entre los gustosos del arte a la par de contar con una importante cantidad de compositores de los que se tiene noticia pero que, por desgracia, aún no han sido estudiados.

Tal es el motivo principal que lleva a este artículo a centrar su mirada en José Manuel Aldana Barrientos (1758-1810), maestro, compositor y violinista quien merece figurar dentro de la lista de los grandes músicos mexicanos por su importante labor durante la segunda mitad del siglo XVIII; a la vez, este artículo tratará de ampliar, reafirmar y corregir una buena cantidad de datos biográficos del compositor, consignará su catálogo de obras con títulos hasta ahora no inventariados y presentará la reconstrucción de sus dos sonatas para guitarra y violín realizada por quien esto escribe, obras que resultan singulares por su forma e instrumentación en el repertorio mexicano.

### Biografía revisada

La vida de Aldana se puede dividir en tres periodos cronológicos sugeridos por la información existente: el primero desde su ingreso al Coro de Infantes de la Catedral de México hasta su salida como violinista de esta institución; el segundo a partir de su aparición como miembro de la Orquesta del Coliseo de México; y el tercero hacia el final de su vida, desde que el *Diario de México* dedica algunos artículos a la extraordinaria habilidad del maestro como ejecutante del violín hasta su muerte. Si bien es cierto que las fuentes musicales son mínimas y que aún se carece de mucha información, las nuevas pesquisas empiezan a dejar frutos que con posteriores investigaciones han de contribuir a forjar una nueva visión del deshilachado e incomprensido siglo XVIII.

<sup>2</sup> Thomas Stanford, nota introductoria al adagio del *Te Deum* al Sr. Felipe de Jesús, en *La Música de México III. Antología. 2. Periodo de la Independencia a la Revolución*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 7, citado por Ricardo Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía*, núm. 116-117, enero-diciembre 1997, p. 40.

<sup>3</sup> Ricardo Miranda, “Reflexiones...; Karl Bellinghausen, “José Manuel Aldana, vida y obra”, *Signos, el arte y la investigación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, pp. 150-158, y “El verso: primera manifestación orquestal de México”, *Heterofonía*, núm. 107, julio-diciembre 1992, pp. 4-10.

Los orígenes de José Manuel Aldana son un tanto inciertos, ya que se sabe que sus padres fueron españoles, mas no se tiene evidencia sobre si nació en España o en México. A continuación se presenta una información que acredita a José Manuel como hijo de criollos o de españoles:

En la ciudad de México a 29 de enero de 1793 se presentó por testigo D. José Hinojosa Clérigo de menores órdenes y recibido el juramento acostumbrado Dijo: Que le consta ser José Manuel Aldana hijo legítimo de legítimo matrimonio y que sus padres son españoles limpios de toda mala raza y velados según orden de Nuestra Señora Madre Iglesia.<sup>4</sup>

Según Robert Stevenson el pequeño José Manuel se dedicaba a tocar fandangos con su padre,<sup>5</sup> sin embargo no se cuenta con más información acerca de esto. Los primeros datos de Aldana niño surgen a la entrada de éste al Colegio de Infantes de la catedral de México:

Joseph Manuel Aldana Barrientos, hijo legítimo de Don Juan Andrés Aldana y Doña Juana Barrientos entró en este colegio a la edad de 9 años y dos días en 14 de febrero de 1767.<sup>6</sup>

Es así como por primera vez se menciona la fecha de nacimiento de José Manuel, el día 12 de febrero de 1758. Desde su ingreso al Colegio de Infantes parece no haber más información<sup>7</sup> sino hasta siete años después, en el año de 1774, en el que se mencionan sus avances como violinista a la edad de 16 años:

José Antonio Alejandro Vázquez hijo legítimo de Francisco Vázquez y de Agustina Lozano entró en este colegio dicho día mes y año [1º de febrero de 1774] de edad de 7 años cuatro meses quedando de supernumerario José Manuel Aldana por aplicado en el violón; para cuya perfección en dicho instrumento se le destinó a él mismo, oficio de librero; con renta de \$100 pesos con los que se le fomentase en el colegio.<sup>8</sup>

Todo parece indicar que los avances del joven José Manuel son muy favorables, ya que a un año de su nombramiento como librero de la catedral se le contrata como músico, por lo que tiene que abandonar el Colegio de Infantes:

<sup>4</sup> Archivo de la Catedral de México (ACM) en *Legitimidad y limpieza de sangre 1787-1819*, libro 0, caja 16, Exp. 7, U. 10.2.

<sup>5</sup> Robert Stevenson, "José Manuel Aldana y Matheo Tolles (Tolis) de la Roca", *Heterofonía*, vol. v, núm. 30, mayo-junio 1973, pp. 16-17.

<sup>6</sup> ACM, *Libro de la erección y fundación de el Colegio de la Asunción de Nuestra Señora y Patriarca Sr. San Joseph, para los ymphantes de el choro de esta Santa Iglesia Metropolitana de México*, p. 26.

<sup>7</sup> Robert Stevenson, *op. cit.*, menciona que Aldana estudió violín con Nicolás Gil de la Torre, sin embargo, a la fecha no se cuenta con más información.

<sup>8</sup> ACM, *Libro de la erección y fundación de el Colegio...*, *op. cit.*



Antonio Joachim Miranda, hijo legítimo de Don Joachim Fernando Miranda y de Doña Josefa María Pereyra, entró en este colegio el día 1º de febrero de el año de 1775 de edad de 10 años, 5 meses y 3 días en lugar de José M[anuel]<sup>9</sup> Aldana que salió con plaza de músico de violín y doscientos pesos de renta.<sup>10</sup>

Aldana comienza a tener una importante actividad como músico de la catedral ya que, como se puede observar en la siguiente carta fechada en el mismo año en que fue contratado como violinista (1775), sus obligaciones ya son de importancia:

En cumplimiento de la orden de Don Antonio Juanas<sup>11</sup> me comunicó del Venerable Cabildo para que examinara a los convocados de los Edictos que se han presentado Digo que de todos los referidos concurrentes solo tres se hallan que pueden desempeñar las Plazas de Riforzos por haber cumplido con los papeles que se les sacaron para examinar su ejecución. [...] Así lo juzgo y juro en nombre de Dios y por Dios.

José Manuel Aldana.<sup>12</sup>

Sin embargo, en este momento la información se vuelve escasa, ya que son aproximadamente once años de los que no se sabe nada de la trayectoria de Aldana. Hasta 1786 vuelve a encontrarse al músico como segundo violín de la Orquesta del Coliseo, según consigna Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México*:

Manuel Delgado, primer violín; con la obligación de enseñar cada cuatro semanas dos piezas, comprendidas en éstas las del teatro, por su turno. Gana \$597 pesos y cien más a sus hijos José y Francisco Delgado, para que le ayuden. José Manuel Aldana; segundo violín con las mismas obligaciones que el antecedente, más las de suplir al primero; gana \$544 pesos.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Es necesario aclarar que el nombre se encuentra cambiado en esta información ya que aparece como José María, sin embargo, la fecha ayuda a saber que se habla del mismo José Manuel. Quizá existan confusiones paleográficas respecto a la abreviatura M<sup>a</sup>, interpretada a veces como María, otras como Manuel.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Antonio Juanas (1750-1817) se encontraba en ese momento como Maestro de Capilla de la Catedral de México.

<sup>12</sup> ACM, *Correspondencia*, caja 24, exp. 1, 1752-1805.

<sup>13</sup> "Orquesta del Coliseo de México, nómina del 21 de abril de 1786", en Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, vol. 1, cap. v, pp. 44-45. Al final de esta información se encuentra una nota que dice: "se conviene por los salarios arriba asignados a las obligaciones del Coliseo, esto es, a las cinco comedias de cada semana y a cuantos bailes se ejecuten. Los cinco maestros Manuel Delgado, José Manuel Aldana, Juan Ma. Campuzano, Ignacio Cabrera y Miguel Gálvez, piden se les asigne hora para la escoleta y ensayos, que sean de las que no interrumpen su asistencia a las funciones que tienen accidentales de iglesia y en la calle, y en la instrucción de todos los cantores y cantoras se obligan al mayor desempeño".

Hacia finales de 1780 y principios de 1790 la información empieza a ser confusa, ya que hay una considerable cantidad de fuentes nuevas que no concuerdan con lo mencionado por Stevenson en su artículo sobre Aldana. Según Stevenson, el maestro Aldana “comienza a tener conflictos con su puesto de la catedral, por lo que el cabildo le concede derecho de elección el 9 de enero de 1788 prefiriendo (Aldana) su trabajo en el Coliseo”.<sup>14</sup> Tal afirmación parece ser errónea ya que, como se puede leer en la siguiente carta de Aldana al cabildo de la catedral (escrita probablemente diez años después de la supuesta salida), al parecer el compositor nunca abandonó su puesto de músico en catedral:

Ilustrísimo Señor:

Don José Manuel Aldana músico del coro de esta Santa Iglesia Metropolitana como mejor proceda ante V[uestra] Y[lustrísima] parezco y digo: que hallándose enfermo el 1er. Violín Don Gregorio Panseco pido a V. Y. tenga a bien disponer entre yo a suplir sus obligaciones pues para ello hay los fundamentos de Equidad y Justicia que voy a exponer:

Hace 31 años que entré de colegial a el Colegio de Infantes de esta Santa Iglesia donde permanecí ocho desempeñando todas las funciones que son propias de aquel instituto, y las que exigían regular voz y conocimiento de música que adquirí a impulsos de mi aplicación, y la benevolencia de V. Y. que me la fomentaron. Después he continuado el dilatado tiempo de 23 años tocando el violín, sin haber hecho ninguna falta voluntaria con el corto sueldo, primero de \$200 pesos anuales, después de \$300 y últimamente de \$400 pesos.<sup>15</sup>

Otro documento que nos inclina a dudar sobre la salida de José Manuel Aldana de la catedral es un nuevo cargo asignado el día 12 de abril de 1790 como maestro de la Escoleta de Canto de Órgano:

Por renuncia del B[achiller] Don Miguel de Alacio de la Escoleta de Canto de Órgano fue nombrado por el Venerable Cabildo por maestro de ella Don José Manuel de Aldana, músico profesor de violín en el coro de esta Santa Iglesia; tomó posesión de dicho empleo el 12 de abril de 1790.<sup>16</sup>

Nuevas correcciones se presentan a continuación, ya que Stevenson menciona que durante la primera temporada de conciertos del Coliseo en 1790, Aldana fungía como concertino. Sin embargo, en la información consignada

<sup>14</sup> Robert Stevenson, *José Manuel Aldana y Matheo Tolles (Tolis) de la Roca*, art. loc.

<sup>15</sup> ACM, *Correspondencia...* Esta carta fue escrita aproximadamente hacia 1798; si Aldana tenía nueve años al entrar al Colegio y en ésta menciona tener 31 años de servicio, se infiere que el maestro nunca abandonó su trabajo en catedral. También se concluye que Aldana contaba con 40 años de edad al escribir dicha carta.

<sup>16</sup> ACM, *Libro de la erección y fundación de el Colegio...*, op. cit.

por Olavarría y Ferrari, Aldana se encuentra todavía como segundo violín hacia 1792:

En consecuencia, para la temporada que había de correr desde el primer día de Pascua de Resurrección de 1791 hasta el último día del carnaval de 1792, en que terminaría el remate de Gerónimo Morani, la Compañía del Coliseo de México estuvo así formada: Orquesta: primer violín, Manuel Delgado; segundo y maestro, Manuel Aldana; primer Ripieno, Francisco Delgado.<sup>17</sup>

Hasta la fecha no se puede asegurar que Aldana hubiera sido concertino del Coliseo ya que no se cuenta con la información que ayude a sostener tal hipótesis. Sin embargo, es probable que José Manuel Aldana haya trabajado en el Coliseo por lo menos hasta 1809, ya que se encuentra citado nuevamente por Olavarría y Ferrari a propósito de las actividades de aquel año:

Terminadas la cuaresma y Semana Santa, el Coliseo abrió nuevamente sus puertas el 2 de abril de 1809 con la siguiente compañía: [...] Maestro Director, Antonio Medina y de Escolleta José Manuel Aldana.<sup>18</sup>

A pesar de estas mínimas referencias, entre 1792 y 1805 hay un periodo sin mayor información sobre Aldana. Pero a partir de entonces, el *Diario de México* será el encargado de referirse a su trayectoria en los albores del siglo XIX. La primera mención de Aldana en dicho diario se presenta el 13 de octubre de 1805, en la que se invita al maestro a cambiarse el nombre por el de "Aldani" o el de "Eldem" ya que esto podría servir para que su labor como ejecutante fuera más reconocida.<sup>19</sup> Esto se debe a que los músicos locales no tenían la aceptación de la gente en comparación con los extranjeros (a pesar de la calidad mostrada por Aldana), por lo que tal propuesta parece lógica. Un año más tarde, el domingo 12 de octubre, pero de 1806, se menciona que en el intermedio se interpretará "un Concierto obligado de violón, que tocará el diestro y acreditado maestro Don José Manuel Aldana".<sup>20</sup>

Curiosamente en el mismo año (1806) se presenta una fuerte controversia debido a un artículo en el que se compara al maestro Aldana con Ignaz Pleyel

<sup>17</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.* cap. XII, 1791-1792, p. 132.

<sup>18</sup> *Ibidem*, cap. XVI, 1806-1812, pp. 163-164.

<sup>19</sup> *Diario de México*, citado en Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México, Ortega y Ortiz editores, 1999, p. 217.

<sup>20</sup> *Diario de México*, 12 de octubre de 1806, tomo IV p. 172. Todo parece indicar que el citado concierto de violín puede ser el mismo que consigna Miranda en su artículo "Reflexiones sobre el clasicismo en México" *op. cit.*, en donde se presenta el catálogo de obras que estaban a la venta en la librería de Fernández Jáuregui y que incluye la mención de un concierto de Aldana "probablemente para violín". O ¿podría ser un segundo concierto?

(1757-1831).<sup>21</sup> Esto provocó que un lector anónimo —quien se hace nombrar como el Censor de la Música— mandara a la redacción del diario una carta en la que se quejaba de tal comparación, ya que decía que aunque Aldana era un músico dotado de buena técnica en la ejecución del violín, era un compositor de poca imaginación por el tipo de obras que escribía: “contradanzas, minuetes, boleras, polcas y otros juguetes de esta naturaleza”.<sup>22</sup> Pero, más allá de este artículo —como se podrá observar en el catálogo de obras que se presenta más adelante—, Aldana no solo escribió obras pequeñas, sino que también se dedicó a la producción de obras religiosas para gran orquesta, muchas de las cuales llevan coro, además de su obra de cámara (guitarra y violín, dos guitarras y voz, etc.) lo que nos habla de un compositor serio y de gran presencia en la vida musical dieciochesca.

Cabe aquí un paréntesis en el recuento de la vida de José Manuel Aldana. Curiosamente, tanto la familia de los Delgado como Aldana se encuentran trabajando dentro de los dos centros musicales de mayor trascendencia a principios del siglo XIX, la catedral y el Coliseo. Esto nos hace preguntar ¿cómo habrá sido la relación entre ambas familias? Por lo que se puede entresacar de la continuación de una carta ya citada anteriormente (Cfr. nota 19), probablemente no hayan sido del todo buenas, ya que Aldana exige se le dé la plaza de violín primero —perteneciente a Gregorio Panseco— en vez de otorgársele a Manuel Delgado, quien parece ser el merecedor de tal beneficio:

Todo lo que pudiera presentarse contra mi solicitud se reduce a que estando Don Manuel Delgado en el puesto de 2º violín y teniendo habilidad más que suficiente para el desempeño de primero parece que correspondía que él fuese quien pasase a ejecutar las obligaciones de Don Gregorio Panseco.

<sup>21</sup> El director del *Diario de México* hace la aclaración de que la comparación en realidad no era con Pleyel sino con Antonio Lolli (ca.1725-1802)

<sup>22</sup> *Diario de México*, 17 de diciembre de 1806, vol. IV, pp. 439-441. Cabe señalar que Evguenia Roubina, *op. cit.*, p. 215, malinterpretó este incidente, ya que según afirma, el Censor de la Música “es uno de los admiradores del violinista mexicano” cuya misiva “protestaba airadamente contra la idea de parangonar a Pleyel, a quien calificaba de compositor de contradanzas, boleras, polcas...” y en realidad no es así. Por el contrario, es El Censor quien criticó a José Manuel Aldana por ser un compositor de “juguetes musicales”. Aquí una parte del artículo: “Si usted quiso noticiar al público en cuanto al violín, que es el fuerte del Pleyel Americano [Aldana], digo que éste es puramente buen ejecutor de las obras de aquel [Pleyel] y otros autores en dicho instrumento [...] Si usted se contrajo sólo al gusto, o dulzura de la música, [Aldana] en nada es comparable con el divino Pleyel, pues su retrato [Aldana] no hace más que manifestar en el violín los celestiales pensamientos de aquel [...] Y finalmente, si la gloria del Pleyel Americano tiene por fundamento, para su exaltación el ramo de la composición aún será, más ridículo el juicio exagerativo de su mérito pues qué ¿Usted se persuade que la composición consiste en escribir contradanzas, minuetes, boleras, polcas y otros juguetes de esta naturaleza?” Es evidente que El Censor critica —sin conocimiento de causa— las obras escritas por José Manuel Aldana (Cfr. Catálogo).

Confieso que esta razón a primera vista hace fuerza pero examinada a fondo no hace la que aparenta: Don Manuel Delgado vino al coro cuando yo tenía cerca de 20 años de servir en él, y toleré con resignación que me prefiriera entonces porque me lisonjeó de ser el más obediente a las disposiciones de V[uestra] Y[lustrísima] y porque no me perjudicaba inmediatamente en el sueldo; pero ahora me es preciso dirigir a V. Y. mis clamores y para no molestar su atención ceñiré a dos mis alegatos:

Digo lo primero que suponiendo nuestra igual aptitud para el desempeño debo ser preferido por el exceso de 20 años de servicio y ser Hijo de el Venerable Cabildo.

Digo lo segundo que si el tener Delgado puesto más próximo le da derecho, se infiere que fui agraviado a los 20 años de servicio por la misma razón y debe repararse mi daño de tanta trascendencia y si no fui agraviado tampoco lo es ahora Delgado y mucho más habiendo la grande diferencia de que yo vi preferirme a un extraño que jamás había servido en el coro y él ve que se le antepone a quien le lleva 20 años.<sup>23</sup>

Por su parte, otro documento —aparentemente escrito por Francisco Delgado tiempo después de la disputa por plazas entre Aldana y su padre, Manuel— revela una nueva querrela entre dichos personajes no exenta de ironía, pues acusa veladamente a Aldana de repetidas faltas en sus funciones catedráticas. La aclaración de los puestos dice así:

Habiendo pasado mi padre por mandato de V[uestra] S[eñoría] Y[lustrísima] (en decreto de 5 de mayo del presente año a gobernar la orquesta en el primer violín) he estado tocando en el primero del segundo sin contradicción de Don José Manuel Aldana a quien corresponde y a quien no disputaré siempre que vaya, pues en este caso me corresponde el segundo lugar en el primer violín.<sup>24</sup>

Todo parece indicar que Francisco Delgado solicitó la plaza disputada poco después de la muerte de José Manuel Aldana, pues en el acta capitular del 13 de febrero de 1810 —a pocos días de la muerte del compositor— se menciona lo siguiente:

Solicitud del músico Don Francisco Delgado sobre que se le dé la plaza y sueldo de Don Manuel Aldana.

Posteriormente se leyó un escrito de Don Francisco Delgado en que solicitó se le diese la plaza de Don Manuel Aldana con el sueldo de \$500 pesos que este tenía. A lo que se mandó dar Cédula para la resolución de este punto.<sup>25</sup>

La respuesta a esta petición llegó tres días después, el 16 de febrero de 1810:

<sup>23</sup> ACM, *Correspondencia...* (ca. 1798).

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> ACM, *Libro de cabildo*, núm. 64, del 1 de febrero de 1809 al 26 de septiembre de 1810, p. 190.

Aumento de sueldo hasta quinientos pesos a el músico de violín Don Francisco Delgado. Se determinó proceder a la resolución del segundo, sobre la solicitud de[ ] violín Don Francisco Delgado sobre que se le conceda la plaza y sueldo que tenía Don Manuel Aldana y procediéndose a la votación se acordó por pluralidad de votos se le concediese su solicitud aumentándole el sueldo que tiene hasta quinientos pesos.<sup>26</sup>

Una última discrepancia con respecto a lo mencionado por Robert Stevenson en su artículo sobre Aldana surge hacia el punto final de la vida del célebre maestro. Tanto Stevenson como el *Diario de México*<sup>27</sup> mencionan la muerte de José Manuel Aldana el 7 de febrero de 1810. Sin embargo al revisar las actas capitulares de la catedral metropolitana no existe ninguna fechada el 7 de febrero. La más cercana y que cita la muerte de Aldana es la del 6 de febrero:

Después el Sr. Maestrescuela dio parte al Ilustrísimo Cabildo que el músico de violín y Maestro de Escoleta de los niños Infantes de esta Santa Iglesia Don José Manuel Aldana había muerto, que determinara el Venerable Cabildo lo que juzgara conveniente para la provisión de la Maestría de la Escoleta por ser necesaria para el aprovechamiento de dichos niños. Y oído esto se mandó a dar lugar para proveer dicha plaza.<sup>28</sup>

Por último, cabe mencionar que también se revisó en vano el acta capitular del 3 de febrero para ver si se mencionaba algo relacionado con la muerte del compositor y violinista, así que podemos suponer que Aldana murió probablemente alrededor del 6 de febrero y al parecer fue sepultado en la capilla de la Antigua, localizada dentro de la Santa Iglesia Catedral de México.<sup>29</sup>

#### Nuevas aportaciones sobre la familia Aldana

En el transcurso de esta investigación se presentaron diversas incógnitas debido a que salieron a flote nuevos nombres con el apellido Aldana: José María y José Mariano Aldana. Pero: ¿Quiénes eran? ¿Qué relación tenían con José Manuel? ¿Son la misma persona? ¿Perteneían a diferentes clanes? No hay que olvidar que, como ya se mencionó, los nombres de José Manuel y José María solían confundirse (Cfr. nota 9). Hay, sin embargo, la suficiente información para poder aclarar ahora la identidad de cada uno de ellos.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 16 de febrero de 1810.

<sup>27</sup> *El Diario de México* también cita la muerte de Aldana el 7 de febrero, en la necrología publicada el 18 de febrero de 1810.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 6 de febrero de 1810.

<sup>29</sup> *Diario de México*, necrología publicada el 18 de febrero de 1810.

Desiderio José María Guadalupe Aldana Poso fue quizá el primer hijo de José Manuel Aldana.<sup>30</sup> La primera información que se cuenta de José María es al ingresar éste al Colegio de Infantes:

Desiderio Joseph María Guadalupe Aldana, hijo legítimo de Don Joseph M[anuel]<sup>31</sup> Aldana y de Doña Manuela Poso. Entró en este colegio el día 10 de julio de 1787 a la edad de 8 años y cinco meses.<sup>32</sup>

Así que al igual que su padre, por primera vez se tiene información sobre su nacimiento, que se aproxima al mes de febrero de 1779. Acercarnos a la figura de José María Aldana curiosamente nos lleva a tener contacto con uno de los músicos de más renombre dentro del medio musical decimonónico, José Mariano Elízaga (1782-1846), ya que en el libro de la erección y fundación de el colegio se menciona lo siguiente:

En 18 de noviembre de 1793 entró en lugar de José María Aldana que salió con empleo de librero José Mariano de Elízaga hijo legítimo de Don José María Elízaga y Doña Luisa de Prado de edad de 7 años nombrado por V[uestra] S[eñoría] Dean y Cabildo.<sup>33</sup>

Efectivamente, como apunta Ricardo Miranda en su trabajo sobre Elízaga, éste se trasladó a la capital por ser un “infante de facilidades extraordinarias para la música”.<sup>34</sup> Sin embargo, lo que no menciona dicho estudio es que Elízaga entró al Colegio de Infantes y que, ya que José Manuel Aldana era músico de violín y maestro de la Escoleta de Canto y Órgano en la catedral, es probable que Mariano Elízaga haya estudiado con él.

Volviendo la mirada a José María Aldana, la demás información que se tiene sobre él se refiere a su trabajo como músico de la catedral y a sus peticiones de aumentos de sueldo con cierta regularidad.<sup>35</sup> A la muerte de su padre en

<sup>30</sup> Hasta la fecha no se puede asegurar que José María sea el primer hijo del maestro Aldana ya que en la misma carta anteriormente citada (cfr. notas 15 y 23) el maestro menciona que tiene cinco hijos y que con el salario de “\$400 pesos que es el que disfruto no me alcanza para alimentarme con mi familia, respecto al notable incremento que en esta ciudad han tomado las casas, alimentos y ropa; de modo que no es temeridad asegurar que yo con cinco hijos no puedo sostenerme con el sueldo”.

<sup>31</sup> Aquí hay que aclarar que dentro de la carta original no se encuentra escrito José Manuel sino José María por lo que se pueden confundir a uno y a otro. Lo que nos ayuda a aclarar esta situación es el nombre de la madre, doña Manuela Poso, esposa de José Manuel Aldana.

<sup>32</sup> ACM, *Libro de la erección y fundación de el Colegio*, op. cit. p. 27.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Mariano Elízaga, *Últimas Variaciones*, reproducción facsimilar, edición y estudio preliminar de Ricardo Miranda, Cenidim, 1994, p. 10.

<sup>35</sup> Cabe mencionar que tanto a José Manuel como a José María se les encuentra muy seguido pidiendo aumento de sueldo por no alcanzarles para su manutención. Pero también se debe

1810, José María Aldana es nombrado maestro de la Escoleta como lo muestra el siguiente documento:

Nombramiento de Maestro de Escoleta de Canto Figurado de los niños Infantes hecho en la persona de Don José María Aldana.

Después se pasó al segundo punto de la cédula y leído el escrito de Don José María Aldana que fue el único pretendiente de la citada plaza se le nombró para ella con todos los votos a excepción de los señores Maestrescuela y Magistral que se excusaron de votar en el particular.<sup>36</sup>

Aunque parezca extraño, la vida de José María Aldana terminó a temprana edad. Como se menciona en el *Libro de la erección y fundación de el Colegio de Infantes*, murió el 31 de marzo de 1811, a un año escaso de la muerte de su padre, a la edad de 32 años, siendo “maestro de Canto de Órgano de este colegio y violinista de esta Santa Iglesia”.<sup>37</sup>

Del segundo hijo de Aldana que se tienen referencias es de José Mariano Vital Aldana Poso. De éste se encontró su acta de bautismo que se cita a continuación:

El Lic. Juan Francisco Domínguez, Cura más antiguo de esta santa Iglesia Catedral de México, certifico que en un libro de los de este Sagrario de bautismos de españoles que comienza en primero de enero de mil setecientos ochenta y dos en adelante, a foxas treinta y dos, está la tercera partida del tenor siguiente.

En primero de mayo del año del Señor de mil setecientos ochenta y dos, con licencia del S. Lic. D. Juan Francisco Domínguez, Cura más antiguo de esta Santa iglesia, yo el B[achiller] D. Antonio Sánchez bauticé un infante que nació el día veintisiete del próximo mes pasado [abril de 1872], púsele por nombre José Mariano Vital, hijo legítimo de legítimo matrimonio de D. José Manuel Aldana y de Doña María Manuela Poso. Nieto por línea paterna de Don Juan Andrés Aldana y de Doña Juana Barrientos.<sup>38</sup>

Como era de esperarse, al igual que su padre y hermano, José Mariano Vital ingresó al Colegio de Infantes como se muestra a continuación:

José Mariano Vital Aldana y Poso hijo legítimo de legítimo matrimonio de Don José Manuel Aldana y Doña María Manuela Poso entró y fue admitido por el venerable cabildo y entró en 4 de febrero de 1793 de edad de 10 años entrados en 11.<sup>39</sup>

---

tener en cuenta que José Manuel tenía su empleo en el Coliseo, lo que nos lleva a pensar que, o bien la situación económica del virreinato pasaba momentos muy difíciles, o que, en realidad, Aldana buscaba más dinero a cada oportunidad.

<sup>36</sup> ACM, *Acta de cabildo*, núm. 64, 9 de febrero de 1810, p. 187.

<sup>37</sup> ACM, *Libro de la erección y fundación de el Colegio*, op. cit.

<sup>38</sup> ACM, en *Legitimidad y limpieza de sangre 1787-1819*, libro 0, caja 16, exp. 7, u. 10.2.

<sup>39</sup> ACM, *Libro de la erección y fundación de el Colegio*, op. cit.

De la poca información con que se cuenta sobre José Mariano Vital, se puede ver cómo la figura paterna influía sobre sus hijos ya que, según se observa en la siguiente carta, Aldana trató de conseguir empleo a su hijo José Mariano:

Ilustrísimo Sr.

Don José Manuel Aldana músico del coro de esta Santa Iglesia Metropolitana y maestro de la Escoleta de Canto de Órgano del Colegio de Infantes dice: Que hallándose Don Juan Baso, Don Mariano Vital Aldana, Don Néstor Rodríguez, Don Antonio Guerrero y Don Tomás Portillo en estado de poder aprender instrumentos que sean útiles al servicio de esta Santa Iglesia a usted se digne nombrarles los maestros que considere más a propósito pues con el motivo de estar próximos a mudar la voz se consideran dentro de poco tiempo inútiles en este colegio y por consi[guiente] expuestos a salir de él sin destino alguno. Don Juan Baso y Don Antonio Guerrero se inclinan por el violín. Don Mariano Aldana el clabe. Don Néstor Rodríguez y Don Tomás Portillo el fagot [...]

José Manuel Aldana.<sup>40</sup>

Por desgracia, la vida de José Mariano Vital Aldana Poso es todavía mucho más corta que la de su hermano José María. Debido a un accidente, ocurrido en el interior de la catedral, murió a la temprana edad de 15 años como lo conigna el *Libro de la erección y fundación de el Colegio*:

En 23 de abril de 1797 a las 5 y 7 minutos de la mañana murió Don Mariano Vital Aldana de edad de 15 años ocasionada su muerte de un golpe precipitado de una escalera de mano; el día siguiente 24 se enterró con la decencia y pompa que éste colegio acostumbra. La caída fue de la escalera que se pone para apagar las velas del tintero. Y así se mató (miércoles santo).<sup>41</sup>

Así parece cerrarse, de forma trágica y repentina, la información de los hijos de la familia Aldana. Por último, es importante señalar que la carta escrita por Aldana al Cabildo (Cfr. notas 15 y 23) fue escrita hacia 1798 y que su hijo José Mariano Vital murió un año antes. Si en dicha carta se habla de cinco hijos es muy probable que la familia Aldana estuviera integrada por seis hijos, de cuyos cuatro restantes aún no se sabe nada, lo cual deja abiertas las puertas a posteriores investigaciones.

## Catálogo

Las obras expuestas aquí son todas de las que se tiene noticia hasta ahora y se encuentran divididas en religiosas y profanas. Una comparación entre las obras

<sup>40</sup> ACM, *Correspondencia*, op. cit.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

localizadas en la catedral de México y la colegiata de Guadalupe permitió saber que todas estas obras tienen en común la misma legibilidad y el mismo punto de escritura, lo que refuerza su autoría y excluye confusiones entre Aldana y sus hijos. Se indican para cada título tres categorías de información (cuando las hay): fuente, dotación y anotaciones al manuscrito. Además, como esta lista recoge información reunida por otros musicólogos, en una cuarta columna se anota una referencia sobre la primera consignación documentada de la obra. Las siglas utilizadas son las siguientes:

ACM	Archivo de la Catedral de México	KB	Consignada por Karl Bellinghausen <sup>42</sup>
ACV	Archivo del Colegio de Vizcaínas	RM	Consignada por Ricardo Miranda <sup>43</sup>
ACG	Archivo de la Colegiata de Guadalupe <sup>44</sup>	MH	Consignada por Mauricio Hernández
BCNM	Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música		

## I. Música sacra

	Título	Fuente	Instrumentación	Anotaciones en ms.	Consignada por
1	<i>Confitebor</i>	ACM	Coro y orquesta		KB
2	<i>Laudate Dominus</i>	ACM	Coro y orquesta	Incompleto	KB
3	<i>Dixit Dominus</i>	ACM	Violines, oboes, trompas, violas y bajo	Completo	KB
4	Versos de Quinto tono	ACM	Violines, clarinetes, trompas, bajo y timbales		KB
5	<i>Versos a San Felipe de Jesús</i>	ACM	Coro, 2vl, bajo, 2fl, 2 trompas, 2 clarinetes y timbales	Completo	KB
6	Versos del 1er. Tono	ACM	Violines, oboes, trompas, bajo y timbales		KB

<sup>42</sup> Las obras enlistadas por Karl Bellinghausen se encuentran en sus artículos "José Manuel Aldana, vida y obra", *op. cit.*, y "El verso: primera manifestación orquestal en México", *op. cit.*

<sup>43</sup> Cfr. "Abaluo de los papeles de música pertenecientes del Alcacenazgo del difunto P. Dn. José Fernández Jáuregui, año de 1801", en "Testamentaria de José Fernández Jáuregui...", Archivo General de la Nación (AGN), Tierras, vol. 1334, folio 522, citado en Miranda, *op. cit.*

<sup>44</sup> Agradezco a la maestra Lidia Guerberof su ayuda para revisar el archivo de la colegiata de Guadalupe, el cual aumentó considerablemente el catálogo ahora presentado.

Título	Fuente	Instrumentación	Anotaciones en ms.	Consignada por
7 <i>Versos a Grande Orquesta</i>	ACM	2 violines, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 órganos obligados, timbales, cello y contrabajo		KB
8 Quinto salmo de Vísperas	ACM			MH
9 <i>Misa a dúo</i>	BCNM	Violines y bajo, coro y orquesta		KB
10 <i>Señor Dios</i>	Perdida			KB
11 <i>Señora y Madre mía</i>	ACV	Tres voces, violines y bajo	Faltan las partes de los violines	KB <sup>45</sup>
12 <i>Himno a los Santos Inocentes</i>		Coro y orquesta		KB
13 <i>Laudate Dominum</i>	Perdida			KB
14 <i>Te Deum</i>	Inconclusa y perdida			KB
15 <i>Beatus Vir núm. 8</i>	ACG	4 voces, con violines, oboes, violas, trompas, bajo y órgano	Completo	MH
16 <i>Dixit Dominus</i>	ACG	2 violines, bajo, 2 oboes, 2 trompas, órgano y 8 voces	Completo	MH
17 <i>Magnificat</i>	ACG	4 violines, bajo, 2 oboes, 2 trompas, órgano y 8 voces	Incompleta	MH
18 Misa núm. 5	ACG	4 voces, 2 violines, viola, 2 oboes, 3 trompas, bajo y órgano	Completa	MH
19 Responso a 3	ACG			MH
20 <i>Misa a dúo</i>	ACG	Incompleta		MH
21 <i>Memento Domine Davit</i>	ACG	2 tiples con violines, oboes, fagot, trompas y bajo		MH
22 Responso 1º del 1º nocturno de los <i>Maitines de la Asunción de Nuestra Señora</i>	ACG	Coro y orquesta	Incompleta	MH
23 Responso 1º del 2º nocturno de los <i>Maitines de Ma. Santísima Guadalupe</i>	ACG	Coro y orquesta	Incompleta	MH

<sup>45</sup> Esta obra se daba por perdida pero fue localizada en el Archivo del Colegio de Vizcaínas.

Título	Fuente	Instrumentación	Anotaciones en ms.	Consignada por
24 <i>Responsorio 6º de los Maitines de Ma. Santísima de Guadalupe (1794)</i>	ACG	4 voces, 2 violines, ripienos, flautas, octavinos, trompas y bajo		MH
25 <i>Responsorio 1º del 2º nocturno de los Maitines de San Miguel</i>	ACG	4 violines, oboes, trompas y bajo		MH
26 <i>Responsorio 1º del 3º nocturno de los Maitines de San Miguel</i>	ACG	Orquesta, cinco voces y órgano	Incompleto	MH
27 <i>Santa María a 4</i>	ACG	Violines, flautas, trompas y bajo		MH
28 <i>Madre llena de dolores</i>	ACG	Violines, voces y bajo	Incompleta	MH
29 <i>Versos</i>	ACG	Violines, trompas y bajo		MH

Desgraciadamente, de casi todas las obras mencionadas no existen partituras completas y se deberá emprender un análisis más a fondo para saber cuáles podrían editarse posteriormente. De algunas, sólo se cuenta con algunas partes o sólo con la página principal donde se menciona el nombre de la obra y su instrumentación.

## II. Obras profanas<sup>46</sup>

Título	Fuente	Instrumentación	Anotaciones en ms.	Consignada por
30 <i>Baile Inglés</i>	Códice Angulo (Escuela Nacional de Música, UNAM)	Dos guitarras	Incompleta	KB
31 <i>Boleras</i>	Perdida	Para dos voces, corno <i>obligatto</i> y orquesta		RM <sup>47</sup>
32 <i>Boleras nuevas</i>	Conservatorio de las Rosas	Dos guitarras y voz	Incompleta	KB

<sup>46</sup> En este caso, como en el anterior apartado, también hay obras incompletas o de las que sólo se sabe que existieron porque son mencionadas en algún catálogo o bien porque se apuntan en el *Diario de México*, tal y como sucede con el *Concierto para violín*.

<sup>47</sup> Esta obra y la *Canción en honor del Virrey Garibay* (núm. 33 del catálogo) fueron consignadas por Ricardo Miranda en su ensayo "En el lugar equivocado y durante el peor momen-

Título	Fuente	Instrumentación	Anotaciones en ms.	Consignada por
33 Canción patriótica <sup>48</sup>	Perdida			RM
34 <i>Minueto con varia</i> [ción]	Manuscrito de Ma. Guadalupe Mainer	Clave o Forte-piano		KB
35 Sonata	Códice Angulo	Guitarra y violín	Incompleta	KB
36 <i>Sonata concertante</i>	Códice Angulo	Guitarra y violín	Incompleta	KB
37 Sinfonía		Orquesta	Perdida	RM
38 Dúo			Perdido	RM
39 Concierto		Probablemente para violín	Perdido	RM

Según se ve, esta lista añade dieciséis obras localizadas en la colegiata de Guadalupe (todas ellas de carácter religioso) a las dieciocho obras previamente inventariadas por Karl Bellinghausen y a las cinco referidas por Ricardo Miranda, dentro de las cuales se menciona una sinfonía y un concierto, quizá lo más importante del repertorio profano del compositor. Este conjunto sustenta nuevas hipótesis sobre el periodo en cuestión, pues Aldana y su catálogo ejemplifican el fuerte impulso compositivo del periodo clásico mexicano, enriquecen las referencias sobre la época y se añaden a la creciente lista de obras y autores que han de surgir en posteriores investigaciones.

#### Las sonatas para guitarra y violín

Las sonatas de José Manuel Aldana constituyen una rareza en el campo de las composiciones de música de cámara. Esto porque hoy en día no se cuenta con mayor información respecto al auge de la guitarra en el siglo XVIII mexicano y existen muy contados ejemplos del desarrollo de la forma sonata en el repertorio novohispano. Como bien se sabe y hasta principios del siglo XX, la guitarra

---

to: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial”, en *Ecos, alientos y sonidos, ensayos sobre música mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana, 2001, p. 22.

<sup>48</sup> La descripción completa de esta obra dice: “Canción patriótica en celebridad del plausible día del excelentísimo señor Pedro Garibay, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, Virrey, Gobernador y Capitán general de esta Nueva España, etc. que puesta en música por el maestro Joseph Manuel Aldana se cantó en el teatro de esta capital la noche del 29 de junio de 1809”. Véase *supra*.

era conocida más como un instrumento de acompañamiento que de concierto, y en este sentido las sonatas para guitarra y violín resultan un tanto inusuales. Sus antecedentes se remontan, desde luego, a Santiago de Murcia<sup>49</sup> y a las trece sonatas del tratado de Juan Antonio Vargas y Guzmán *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, localizado en la ciudad y puerto de Veracruz y fechado en 1776.<sup>50</sup> Sin embargo, estas últimas composiciones son monotemáticas mientras que las de Aldana son al estilo vienés, una en tres movimientos y la otra en cuatro. De tal suerte, media un amplio siglo entre la sonata de Santiago de Murcia, de simple elaboración formal y las más complejas —y extensas— sonatas de Aldana.

Si se hace un análisis de las obras de José Manuel Aldana, se puede ver claramente su acercamiento al estilo de tres de los más importantes compositores del clasicismo: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Joseph Haydn (1732-1809) y a Luigi Boccherini (1743-1805), compositores conocidos del público de la capital y cuya música se encontraba a disposición en algunas librerías de la ciudad de México.<sup>51</sup> Explicar en detalle tales cercanías no es posible hasta contar con más partituras de Aldana, pero su minué puede compararse con innumerables pasajes en estilo galante de Mozart o Haydn. En el caso particular de las sonatas de Aldana, existen similitudes con los quintetos para cuerda y guitarra o con las sonatas para violonchelo y bajo continuo (guitarra) de Boccherini, sobre todo en cuando a ciertas facetas de su textura compositiva. Tales particularidades son muy interesantes ya que no se cuenta con ejemplos de música para guitarra (anteriores a las de Aldana) que se apeguen al estilo clásico, por lo que mientras no se descubran obras más tempranas Aldana se revela en estas páginas como un innovador del estilo dentro del repertorio mexicano.

Lamentablemente, de estas sonatas sólo se cuenta con la parte de violín ya que las partichelas de guitarra están extraviadas. A propósito de ellas y en su libro *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, Evguenia Roubina menciona que “la parte que se presta para el análisis permite descubrir que el

<sup>49</sup> Para una explicación de la forma sonata en Murcia, véase *Santiago de Murcia's Códice Saldívar no. 4, a Treasury of Guitar Music*, ed. Craig Russell, University of Illinois, 1995, vol 1, p. 112 y ss.

<sup>50</sup> Juan Antonio Vargas y Guzmán, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, [Veracruz 1776], reproducción facsimilar, estudio analítico y versión de Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero, 3 vols. México, Archivo General de la Nación (AGN), 1986. Para la versión *princeps* de esta obra (*Explicación de la guitarra*, Cádiz, 1773), véase la edición de Ángel Medina Álvarez, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994.

<sup>51</sup> Cfr. Miranda, “Reflexiones...” *op. cit.* Distintas obras para guitarra, notoriamente de Boccherini, aparecen disponibles en la librería de los Jáuregui.

violín debió desempeñar un papel secundario en este conjunto, lo que propone una situación contraria a la que se presenta, por lo general, en las obras para violín y guitarra”.<sup>52</sup> Tal aseveración resulta polémica y un tanto ilógica, pues al estudiar los quintetos de Boccherini es fácil ver cómo el tratamiento del violín es similar a lo escrito por Aldana (ejemplos 1 y 2):

Ejemplo 1. Primer movimiento de la *Sonata concertante* de José Manuel Aldana. Compases 1-9.

Ejemplo 2. Primer movimiento del *Quinteto* G.313 para cuerdas y guitarra de Luigi Boccherini. Compases 18-21.

<sup>52</sup>Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en al Nueva España*, México, Conaculta-Fonca, 1999, p. 218.

Si se comparan ambos ejemplos, en ninguno de los dos casos se encuentra una línea melódica moviéndose; más aún, en el quinteto —a pesar de la instrumentación— todo el conjunto se mantiene tocando acordes. Muchos más ejemplos semejantes podrían apuntarse entre los nueve quintetos que Boccherini arregló para cuerdas y guitarra, sus sonatas para violonchelo —con un continuo que bien pudo realizarse con guitarra— y las obras de Aldana. Así pues, no sólo por nombrar primero a la guitarra, Aldana le dio la parte más importante y no consideró el violín. Recuérdese, además, que Aldana fue uno de los más importantes violinistas novohispanos del siglo XVIII, por lo que es prácticamente imposible que en sus sonatas el violín sólo “desempeñe un papel secundario”.

### Sobre la reconstrucción de las sonatas

Reconstruir las sonatas para guitarra y violín de José Manuel Aldana no fue una tarea fácil. Si se recuerda que la única partitura grabada de Aldana es el *Minué con variaciones* —de dieciséis compases más dos variaciones— prácticamente no hay posibilidades de acercarse al tratamiento técnico y estilístico del compositor. Así que esta reconstrucción partió de los elementos usados por Aldana en el mencionado *Minué* y de un análisis de las obras para guitarra de Luigi Boccherini (1743-1805).<sup>53</sup> Esto, sin embargo, conduce a preguntarse si se puede comparar el trabajo de Aldana con el de Boccherini. Es importante citar que si los quintetos fueron terminados hacia 1798 y uno de los compositores más escuchados en México era precisamente él,<sup>54</sup> no es ilógico pensar que Aldana haya tenido contacto con dichas obras y que éstos lo impulsaran a componer sus sonatas. Existen varias similitudes que pueden llevar a la comparación de estos dos compositores: en primer lugar, si se observan los ejemplos 3 y 4 se puede ver una cierta cercanía al cotejar los primeros compases de la parte de violín de la *Sonata concertante* de Aldana con la parte de guitarra del *Quinteto núm. 1* de Boccherini. En segundo lugar, la estructura de las obras, de tres y cuatro movimientos con la combinación clásica de éstos, allegro —en forma de sonata—, andante, minueto, allegro.<sup>55</sup> En

<sup>53</sup> También ha influido en la reconstrucción de las sonatas mi propia edición de los *Versos a San Felipe de Jesús* (cfr. Catálogo, núm. 5).

<sup>54</sup> Cfr. Miranda, *Reflexiones...*

<sup>55</sup> La *Sonata concertante* de Aldana consta de cuatro movimientos (allegro, pastorela andante, minueto-allegreto y allegro), la sonata consta de tres (allegro expresivo, andante con dos variaciones y rondó-tiempo de minueto).

tercer lugar hay en estas obras notorios y atractivos cambios de modo mayor-menor (véase ejemplos núms. 5 y 6) y por último, si se comparan las partes de guitarra se puede ver un manejo muy similar en el tratamiento del acompañamiento. Todas estas facetas han sido fundamentales en sustentar la reconstrucción de las sonatas de Aldana que aquí se presenta (véase ejemplos 7 y 8).

Ejemplo 3. Primer movimiento de la *Sonata concertante* de Aldana. Compases 1-3.

Ejemplo 4. Primer movimiento del *Quinteto* G.313 de Boccherini. Compases 4-7.

Ejemplo 5. Trío de la *Sonata concertante*, de Aldana. Compases 27-33.

Gtr.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Alto  
 Cello

Gtr.  
 Vln. I  
 Vln. II  
 A  
 Vc.

Ejemplo 6. Tercer movimiento del *Quinteto G. 314* para cuerdas y guitarra de Boccherini. Compases 19-25.

Viola  
 Guitar  
 Vln.  
 Gtr.

Ejemplo 7. Tercer movimiento de la *Sonata para guitarra y violín* de Aldana. Compases 9-15.

The musical score consists of five staves. The top staff is for Guitar (Gtr.), followed by Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Alto, and Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is characterized by heterophony, with each instrument playing a different rhythmic and melodic variation of the same underlying material. Dynamics range from forte (f) to piano (p).

Ejemplo 8. Segundo movimiento del *Quinteto G. 318* de Boccherini. Compases 1-4.

Para finalizar, debe aclararse que esta reconstrucción está motivada por la necesidad de responder a la inquietud que estas obras plantean en cuanto a su ejecución y por llegar a tener una idea de cómo sonaron las sonatas de José Manuel Aldana Barrientos, probablemente ejecutadas en el Coliseo por él mismo durante algún intermedio de las representaciones. Con todo ello, la posibilidad de acercarnos a la figura de uno de los más importantes e innovadores compositores del siglo XVIII no sólo se fundamenta en la reconstrucción musicológica, sino en la música misma.

Juan Gutiérrez de Padilla, luz de los ángeles  
en la música



Ricardo Miranda\*

*El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada...*

FRAY LUIS DE LEÓN

Este artículo ofrece una descripción del estilo de la música de Juan Gutiérrez de Padilla, basada en la misa *Ego Flos Campi* y en el motete *Mirabilia Testimonia Tua*. También, a partir de estas obras, el autor traza posibles relaciones entre esta música y algunas de las ideas más importantes de aquel entonces sobre el arte y la filosofía. En particular, explora la posible relación entre las ideas de Athanasius Kircher —contemporáneo de Gutiérrez de Padilla— con la forma en que el músico trata la relación música-texto en el motete señalado.

*Based on the analysis of two pieces by Juan Gutiérrez de Padilla, the Missa Ego Flos Campi and the motet Mirabilia Testimonia Tua the author offers an approximation to Gutierrez de Padillas' style and the connections between his music and other main currents of philosophical and artistic thoughts. In particular he explores a possible link between the relationship of text and music as deployed by Padilla with the metaphysical ideas stated by his contemporary Athanasius Kircher.*

A propósito del poblano por adopción Juan Gutiérrez de Padilla, las reflexiones posibles parecen multiplicarse y dirigirse a diversos ámbitos. Por principio, es importante confrontar el hecho de que su música, a pesar de ser una de las más notables creaciones del barroco novohispano, no forma parte del imaginario cultural mexicano y es, lamentablemente, sólo conocida por unos cuantos. Esta situación se torna en una verdadera paradoja cuando se corrobora que “unos cuantos” se refiere, en realidad, a un puñado de especialistas, en su mayoría extranjeros, que han hecho suya la música de tan extraordinario compositor. Las partituras de Gutiérrez de Padilla, conservadas en la catedral de Puebla, no se consiguen en México y, por increíble que parezca, se editan y venden en una isla del norte de Escocia. En tiempos recientes, fue otra institución extranjera, la Fundación Vicente Emilio Sojo, de Venezuela, la responsable de editar un volumen que recoge los villancicos del célebre

\* Catedrático de musicología de la Universidad Veracruzana.

maestro poblano.<sup>1</sup> Ciertamente, el nombre de nuestro compositor no es ajeno a los trabajos de diversos musicólogos mexicanos y excepcionalmente nuestros coros habrán cantado una pieza del autor. Pero algo anda mal en nuestro concepto del patrimonio cultural de México que hace que la difusión y estudio de un compositor tan importante requiera traer desde la isla de Lewis lo que, en principio, debiera editarse por cualquiera de las instituciones estatales o federales. Y si quien desea conocer a Padilla busca grabaciones, la cuestión no será muy diferente pues aunque hay algunas grabaciones mexicanas, lo mejor será buscarse un par de títulos grabados en Inglaterra o Estados Unidos.<sup>2</sup>

Sin embargo, más allá de la deficiente preservación del patrimonio musical y de los avatares del medio musical mexicano, las razones de tal paradoja también se nutren de una pobre valoración de esa misma música. Sin duda, las composiciones de Gutiérrez de Padilla no han merecido la atención debida porque su valor y su significado —categorías complementarias— quizá resulten poco precisos. Si acaso, el valor histórico de las mismas resulta fácil de intuir: en tanto la música de Gutiérrez de Padilla coincidió con el auge de la Puebla de los Ángeles bajo la égida del obispo Palafox y Mendoza, es claro que la obra del músico ha de guardar entre sus pautas una parte de aquel esplendor poblano; pero en lo que se refiere al valor estético de aquella música tanto como a su significado actual, las deducciones ya no son tan evidentes y el sentido del tal música quizá parezca un tanto difuso, no obstante que distintos autores han referido con entusiasmo las bondades de la música que nos ocupa.

Difícilmente podría encontrarse algún escrito sobre la música del siglo XVII mexicano que no se refiera en términos elocuentes a la obra de Juan Gutiérrez y Padilla. Desde hace medio siglo, Robert Stevenson describió al maestro poblano como un compositor “a la par de cualquier compositor barroco español” y como “maestro del saber musical de su tiempo”,<sup>3</sup> juicios que confirmo años más tarde cuando definió su motete *Exultate iusti* como una partitura

<sup>1</sup> Diversas obras de Gutiérrez de Padilla han sido transcritas y editadas por Bruno Turner *et al.*, bajo el sello editorial de Mapamundi (serie F: Mexican Church Music), en Lewis, Escocia. Por otra parte también han sido impresos *Tres cuadernos de Navidad: 1653, 1655 y 1657*, en una edición colectiva revisada por Aurelio Tello (Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 1998).

<sup>2</sup> El mejor disco monográfico dedicado a Gutiérrez de Padilla es el álbum *Padilla, Music of the Mexican Baroque*, interpretado por Los Angeles Chamber Choir, dirigidos por Peter Rutenberg (RCM 19901, Los Ángeles, 1999). Asimismo, algunas piezas del autor han sido magistralmente cantadas por dos coros ingleses, el Hilliard Ensemble y el Coro de la Catedral de Westminster, mientras que en una grabación reciente la misa *Ego Flos Campi* es interpretada por The Harp Consort (*Missa Mexicana*, The Harp Consort, Andrew Lawrence King, dir. Harmonia Mundi, 2002).

<sup>3</sup> Robert Stevenson, *Music in Mexico, a Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952, p. 130.

“radiante [...] irrefutablemente una obra maestra incomparable”.<sup>4</sup> Tales apreciaciones sólo han sido acrecentadas por diversos especialistas como Alice Ray, para quien Gutiérrez de Padilla debe considerarse “uno de los más importantes compositores españoles de su tiempo”.

Nacido en Málaga hacia 1590, Gutiérrez de Padilla tuvo en sus años de juventud lo que podría considerarse una carrera previsible dentro del ámbito musical hispano. Estudió con Francisco Vázquez en la catedral de su ciudad natal y tuvo su primer puesto como maestro de capilla en la Colegiata de Jerez de la Frontera en 1612. Un año más tarde quiso sustituir a su maestro, pero la oposición fue ganada por el portugués Estêvão de Brito. Sin embargo, obtuvo su primer maestrazgo de capilla en 1616 en la catedral de Cádiz, donde promovió la compra de música y la contratación de instrumentistas. Permaneció ahí al menos hasta 1620, quizá poco más, pues ya en el otoño de 1622 su nombre aparece en Puebla como cantor y *maestro* asistente en un documento donde se dice que tendrá las tareas de “llevar el compás cada y cuando que se le mandare por el presidente y estuviere ausente u ocupado el maestro de capilla desta iglesia y hazer y poner las chançonetas cuando se le encargare y asimismo con obligación de enseñar canto de órgano y hacer ejercicio a los cantores y moços de coro”.<sup>5</sup>

Cuando Gutiérrez de Padilla llegó a la ciudad de los ángeles, el maestro de la capilla era Gaspar Fernández y la calidad del conjunto podía compararse holgadamente con las mejores de Europa. En septiembre de 1629, Gutiérrez de Padilla asumió el maestrazgo tras la muerte de Fernández y con ello aseguró la continuidad y desarrollo de una capilla que, a pesar de su esplendor, aún estaba por ver sus mejores días. De hecho, fue la llegada del célebre obispo Juan de Palafox y Mendoza en 1639 lo que inició para Puebla una época de inusual movimiento y fastuosidad. En efecto, diez años más tarde, el 18 de abril de 1649 se consagró la catedral de Puebla y el presupuesto anual destinado para las actividades musicales fue de catorce mil pesos, una exorbitante suma que dejó atrás los presupuestos de otras catedrales como la de México —estimado ese mismo año en cinco mil quinientos pesos— y que ninguna otra capilla del Nuevo Mundo podría igualar. Sobra decir que las tareas diarias de Gutiérrez de Padilla fueron las típicas de un nombramiento semejante y que enseñó música polifónica a los infantes de la iglesia y supervisó la incorporación de los mismos. Aunque relativamente menores, estas tareas pedagógicas también se distinguieron por sus resultados, pues notables músicos bajo la dirección y tutela de Gutiérrez de Padilla tuvieron puestos importantes en México y Puebla.

<sup>4</sup> Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI a XVIII”, en *La música de México*, UNAM, 1984, t. 2, p. 57.

<sup>5</sup> Cit. en Thomas Stanford, “Juan Gutiérrez de Padilla”, notas a la grabación de la *Missa Ego Flos Campi*, México, Urtext UMA2005, 1996.

Respecto a su música, tenía la orden expresa de depositar sus obras en el archivo catedralicio y sus piezas fueron de diversa índole: pasiones, misas, responsorios, motetes, letanías, salmos y lamentaciones, lo mismo que una notable cantidad de villancicos.

Pero Gutiérrez de Padilla extendió sus tareas a otros ámbitos menos previsibles, pues supervisó los trabajos de un taller de construcción de instrumentos, cuyo personal era de origen africano y sus productos se vendieron en México y hasta Guatemala. Según Alice Ray, Gutiérrez de Padilla también enseñó música en el Colegio de San Pedro, donde se alojaban los niños del coro de la catedral. Además, impulsó el crecimiento de la capilla de Puebla mediante la contratación de instrumentistas y cantantes de primer nivel. Así, Gutiérrez de Padilla robó a la catedral mexicana su mejor soprana, el otrora esclavo Luis Barreto, y trajo a su ensamble poblano músicos como el arpista Nicolás Griñón, el entonces bajonero Francisco López Capillas y a los músicos portugueses Domingo de Pereira y Manuel de Correa. Con seguridad, la fama del músico Gutiérrez de Padilla fue tan conocida en su tiempo como el esplendor de su capilla. Su nombre es mencionado en distintos documentos del cabildo poblano, a menudo en relación con alzas de salario y otro tipo de estímulos como la ordenanza emitida en 1663 para que todas sus obras en latín fueran encuadernadas y para que sus villancicos fueran arreglados en carpetas y vueltos a copiar, si estaban deteriorados. En su *Relación y descripción del Templo Real de la ciudad de la Puebla de los Ángeles*, impresa en 1649, Antonio Tamariz llamó a Padilla “insigne maestro” y nadie menos que sor Juana Inés de la Cruz plasmó en unos versillos la fama que Gutiérrez de Padilla dio a la capilla poblana cuando escribió: *Siendo de Ángeles la Puebla / en el título y en el todo / no pudo menos que ser / de Ángeles también el coro*. Sin embargo, no todo fue miel sobre hojuelas. El compositor vivió lo mismo épocas de generosos salarios que de disminuciones en su sueldo e incluso, al inicio de su aventura poblana, dejó su puesto como asistente por algunos meses de 1634 tras ser destituido por el cabildo, antes de ser vuelto a contratar por intervención del obispo Gutierre Bernardo de Quiroz. Con toda certeza, Gutiérrez de Padilla fue asimismo una figura de influencia en otros músicos importantes como Juan García de Zéspedes —niño de coro de la catedral poblana y su futuro sucesor— y el ya citado Francisco López Capillas, quien con toda certeza aprendió de Gutiérrez de Padilla y recibió, gracias a su puesto de bajonero, un entrenamiento musical sin paralelo. El malagueño redactó su testamento el día 18 de marzo de 1664 y murió en una fecha desconocida días después, ya que para el 22 de abril de ese año su muerte quedó consignada en la reunión del cabildo poblano de esa fecha.<sup>6</sup>

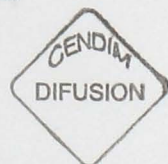
<sup>6</sup> Los datos biográficos consignados los he tomado del artículo de John Koegel, “Juan Gutiérrez de Padilla”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Londres, Macmillan, 2001, t. 18, pp. 874-875.

Hacia 1645, según consigna Stanford, las fuerzas musicales bajo la dirección de Gutiérrez de Padilla no eran nada discretas: 14 niños de coro y 28 cantantes adultos, algunos de los cuales también tocaban instrumentos. A decir de Alice Ray, el órgano, el arpa y la viola formaban un continuo que se duplicaba para interpretar la música a doble coro. Además, se contaba con flautas, chirimías, cornetas, sacabuches, bajones y bajoncillos que a menudo doblaban o reemplazaban las voces, salvo en las épocas de Adviento y Pascua cuando sólo se utilizaban las voces. Tales fuerzas se acomodaban en el gran coro que divide la nave central de la iglesia y cuya sillería de doble fila, por situar a sus ocupantes de frente a los del otro lado, permitía de manera elocuente la práctica de secuencias antifonales, lo mismo que la escritura de polifonía para doble coro. De hecho, es la música policoral del autor la que constituye el testimonio más elocuente del esplendor musical de la capilla poblana.

Curiosamente, Thomas Stanford no duda en afirmar que Gutiérrez de Padilla es “el compositor novohispano más estudiado”. Pero, aunque tal afirmación sea cierta, no apunta nada sobre la clase de los estudios realizados ni sobre la difusión de los mismos. Si por estudio se entiende la recopilación de datos sobre un autor, Gutiérrez de Padilla es quizá uno de los más investigados, y la información acumulada por distintos autores como Ray, Stevenson y el propio Stanford permite reconstruir con holgura los principales sucesos de la vida profesional del músico. Si por estudio se entiende la transcripción de las obras, entonces habrá que conceder que, aunque amplia, no está completa y, según se ha dicho, mucho menos está a disposición de quienes quieran interpretarla o estudiarla. Pero en lo que se refiere a la estética de Gutiérrez de Padilla, a las características esenciales de su música y a las particularidades que hacen de su obra un paradigma, los estudios apenas han sido esbozados y sólo algunos rasgos sobresalientes han sido apuntados por musicólogos, como los citados Ray y Stevenson, a cuyo trabajo se suman los comentarios editoriales de Bruno Turner y los apuntes de Peter Rutenberg para su propia grabación de la música de Gutiérrez de Padilla. Visto así, conceder que Gutiérrez de Padilla es uno de los músicos más estudiados equivaldría a decir que de otros contemporáneos suyos no sabemos absolutamente nada.

## II

Según Alice Ray, son cuatro los aspectos más relevantes del estilo de Gutiérrez de Padilla: a) un conspicuo cromatismo, b) una preferencia por los coros dobles, c) la escritura del bajo con notorias características instrumentales y d) la presencia de ritmos excepcionalmente vitales. En realidad tales características invitan a ser observadas en la música pues van unidas a otras facetas importantes del estilo polifónico del siglo XVII y del propio compositor como son la



alternancia entre los modos mayor y menor y la compleja y rica relación entre texto y música.

El despliegue de una notoria escritura cromática obedece ante todo a cuestiones de significado literario. En el Gloria de su *Missa Ego Flos Campi* hay, por ejemplo, una repetición obstinada de falsas relaciones que sirven al propósito dramático de acentuar determinado concepto, en este caso, la *buenavoluntad* que se canta —falsas relaciones incluidas— ¡nueve veces!

The image shows a musical score for a vocal ensemble and basso continuo. It consists of eight staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the last four are a basso continuo line. The lyrics are: "Do - mi - ne De - us Rex - cae - le - stis De" and "tis bo - nae vo - lun - ta - tis". The music features a complex rhythmic pattern with many syncopations and chromatic lines, characteristic of the composer's style.

Ejemplo 1. Gloria, *Missa Ego Flos Campi* (fragmento).

Por otra parte, el manejo que Gutiérrez de Padilla hizo de sus fuerzas corales abarca toda suerte de posibilidades y lo revela como un consumado experto en esta cuestión. Lo mismo se encontrarán innumerables ejemplos de un tratamiento antifonal —donde palabras y frases se repiten para acentuar un concepto cualquiera— que notables fragmentos de polifonía a 6 y 8 voces. Heredero de la tradición hispana de Victoria, los *cori spezzati* son empleados con toda imaginación y, en realidad, no resulta difícil constatar que Gutiérrez de Padilla se sintió a sus anchas en el manejo múltiple de sus fuerzas vocales. De hecho, la irrupción de ciertos ritmos vitales —ya señalada por Alice Ray— se vincula de manera evidente con el despliegue coral y constituye un rasgo sobresaliente de su estilo. Tal efecto se consigue mediante la entrada de un segundo coro después del tiempo fuerte, lo que trae consigo una precipitación del pulso que, además, se ve acentuada por el empleo de síncopas y notas punteadas. De nueva cuenta tal gesto no es gratuito sino que siempre está al

- sum Chri- stum Fi- li-um De- i u- ni- ge- ni- tum Et ex Pa- tre na- tum an  
 - sum Chri- stum Fi- li-um De- i u- ni- ge- ni- tum Et ex Pa- tre na- tum an  
 - sum Chri- stum Fi- li-um De- i u- ni- ge- ni- tum Et ex Pa- tre na- tum an  
 - sum Chri- stum Fi- li-um De- i u- ni- ge- ni- tum Et ex Pa- tre na- tum an  
 cre- do cre- do  
 cre- do cre- do  
 cre- do cre- do  
 cre- do cre- do

Ejemplo 2. Credo, *Missa Ego Flos Campi* (fragmento).

servicio del texto y —según se verá más adelante— suele estar regulado por la estructura de la obra.

En buena medida, la escritura del maestro de capilla poblano refleja compás por compás el surgimiento paulatino de una conciencia armónica, lo que trae como resultado —aunado a un tratamiento modal de sus líneas melódicas— una oscilación modal constante. Un pasaje del Credo de la *Missa Ego Flos Campi* ilustra hasta qué grado puede llevarse tal oscilación y en qué medida marca de manera indeleble el estilo del autor. En un fragmento relativamente breve del *Christe* (nueve compases de la edición moderna), el autor primero realiza cinco cadencias en un orden ascendente por quintas —Do (plagal), compás 23; Sol, compás 24; Re, compás 25; La (menor), compás 25-26; Mi (mayor), compás 26— y luego realiza cuatro cadencias más entre las cuales las dos últimas son sobre un mismo bajo pero en modo diverso —Mi (mayor), compás 27, Mi (menor), compás 27-28—. En este mismo ejemplo puede observarse como su tratamiento del bajo está pensado en términos eminentemente instrumentales.

Un último aspecto del estilo de la música de Gutiérrez de Padilla, que no puede pasarse por alto, lo constituye su deliberado y obsesivo tratamiento de la repetición textual. En el caso de cualquier compositor del siglo XVII dicha repetición no resultaría extraña, pero es evidente que aquí estamos frente a un exceso de innegables tintes barrocos. Sin duda, el ejemplo más notable ocurre en el ya referido Credo de la *Missa Ego Flos Campi*, donde el autor repite 27 veces un *ostinato* sobre la palabra *credo*. Sin duda tal gesto constituye un elemento estructural que sirve para unificar un texto largo y siempre difícil, y



## III

En el más famoso de los poemas sobre música del siglo XVII, fray Luis de León, contemporáneo de Gutiérrez de Padilla, escribió en su *Oda a Francisco de Salinas* una de las páginas memorables de la poesía española de todos los tiempos. De manera simultánea, plasmó al inicio de ese poema una metáfora cuyos elementos fundamentales —el sonido y la luz— quedaron unidos en forma única y emocionante: “El aire se serena y viste de hermosura y luz no usada...” En efecto, parecería que al escuchar la música —sea esta la que brota del órgano salmantino de Salinas o de los coros poblanos de Gutiérrez de Padilla— el aire, es decir, el ambiente, adquiere otra dimensión, se *templa* como dice fray Luis, y da pie para que surja ante nosotros una manifestación de belleza, invisible para la mirada mas no para el oído, aunque tal pareciera que esa belleza toma su luz de alguna misteriosa fuente.

La extraordinaria metáfora —de suyo, un tratado resumido de la estética musical de su tiempo— no está, sin embargo, fundada en meras razones poéticas. Al menos, tal es la conclusión tras escuchar a Gutiérrez de Padilla y corroborar, junto con algunos otros datos relativos al entorno cultural de esta música, que la luz fue para los artistas del siglo XVII una obsesión y que la producción del distinguido maestro poblano fue capaz de hacer realidad lo que para el poeta era evidente: la música, en manos de Gutiérrez de Padilla, puede generar luz, iluminar a sus escuchas y vestirse de hermosura con una energía cuya misteriosa fuente —hoy lo sabemos— no era otra que las pautas del libro de coro.

La catedral de Puebla consagrada en 1649 fue, de hecho, la primera iglesia novohispana en ocuparse de la luz de manera singular y específica. Según Clara Bargellini,

la cúpula con linterna sobre tambor, que es un desarrollo del Renacimiento, apareció por vez primera en la catedral de Puebla a mediados del siglo XVII [...] y esa cúpula estableció un paradigma para el resto de la arquitectura en la Nueva España. Previamente, las ventanas habían sido pocas y regularmente esparcidas por los muros y el coro alto, y la iluminación era regular. La cúpula con ventanas en su base y una linterna en su corona incrementó y concentró la luz en el área del transepto. Así la iluminación se volvió dramática y concentrada.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Clara Bargellini: “Light as Reality and Metaphor: Cristóbal de Villalpando’s Dome at Puebla”, p. 1. Este ensayo —al que seguiré refiriéndome— es la versión preliminar de “Cristóbal de Villalpando at the Cathedral of Puebla”, en Luis de Moura Sobral, coord. *Struggle for Synthesis. A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII. The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries* (Proceedings of the International Conference, Braga, 1996), Lisboa, Instituto Portugues do Património Arquitectónico, 1999, pp. 129-136. Asimismo, un resumen en español del mismo trabajo se encontrará en el artículo “Glorificación de la Virgen”, en Juana Gutiérrez Haces, et al. *Cristóbal de Villalpando*, México, Banamex-UNAM, Conaculta, 1997,

Con toda certeza, Gutiérrez de Padilla no sólo vio los últimos toques de la construcción de esta iglesia, sino que asistió a la casi milagrosa edificación de la misma. Iniciada desde 1575, su construcción no contaba con techos cuando Palafox y Mendoza llegó a Puebla en 1639. El obispo obligó a mil quinientos trabajadores a laborar día y noche —iluminados por antorchas— para terminar el templo. De tal suerte, Gutiérrez de Padilla vivió paso a paso y de manera cotidiana la construcción de un edificio único hasta entonces en el Nuevo Mundo en el que se dio a la luz un tratamiento dramático de un simbolismo inequívoco: la luz de Dios se concentra y descende sobre el altar principal y entre más cerca se está de esta área, más iluminado se halla el visitante. Como bien apunta Bargellini, la cuestión de la luz en Puebla es a la vez real y metafórica.

Por si fuera poco, también en el siglo XVII la cúpula del Altar de los Reyes en la misma iglesia catedral de Puebla fue remozada por el pintor Cristóbal de Villalpando, quien firmó el fresco de dicha cúpula en 1688. De nueva cuenta, según describe Clara Bargellini, el asunto de la luz fue crucial y determinante para la concepción de este fresco, que es el único de su especie en el Nuevo Mundo. El fresco, por cierto, incluye diversas representaciones de ángeles músicos, además de imágenes de los arcángeles y de la Virgen. Pero lo fundamental, según parece, tiene que ver con el juego desarrollado por Villalpando entre la luz natural de la linterna de la cúpula y la luz artificial que emana de la representación del Santísimo sacramento. La luz de la linterna ve exagerada su fuerza mediante los rayos que Villalpando pintó de manera radial y que contrastan con la intensidad menor de la luz emanada desde la representación del sacramento. De esta forma, a decir de Bargellini, “Villalpando transformó la luz natural en una metáfora de la luz sobrenatural que alumbró a la Virgen y que hizo la salvación humana posible”. De lo anterior se desprende que, aun cuando desde la perspectiva de las artes visuales resulte obvio que pintores y arquitectos recurran a la luz natural como un elemento fundamental de sus respectivas creaciones, éste tuvo —al seno de la catedral de Puebla— un tratamiento premeditado donde la luz natural y la divina se mezclan y confunden de manera notable.

Pero la obsesión por la luz no fue patrimonio exclusivo de los artistas plásticos activos en Puebla. Religiosos y pensadores también se ocupaban de ese tema, lo mismo que algunos músicos. Octavio Paz afirmó que la luz y el sonido —manifestados en el reflejo y el eco— fueron las dos obsesiones que dieron forma a la poesía de sor Juana: “los dos son metáforas del espíritu: el eco es voz, palabra, música; el reflejo es luz, inteligencia.”<sup>8</sup> Referencia funda-

---

pp. 218-221. Agradezco a la doctora Clara Bargellini, colega en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, su generosidad e interés al compartir su trabajo sobre Villalpando.

<sup>8</sup> Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 320.

ATHANASII KIRCHERI  
FVLDENSIS  
SOC. IESV PRESBYTERI.  
MVSVRGIA  
VNIVERSALIS  
SIVE  
ARS MAGNA  
CONSONI ET DISSONI.  
Tomus II.

Quiconcinet. { In Lib. VIII. Musicam Mirificam.  
In Lib. IX. Magiam Consoni & Dissoni.  
In Lib. X. Harmoniam Mundi.

*Mille reuelat Philomela sonos Epiglottide promit.  
Sic Ars Magna suo hoc dat mille Volumine, voces.*

28



*Prasaga Vati Ausis est Apollini,  
Qui Musica almus fertur & metri parens. Terent.*

ROME, Typis Ludouici Grignani. Anno Iubilei MDCL.

SUPERIORVM PERMISSV.

P

mental en este orden de ideas fueron los trabajos de Athanasius Kircher pues las obras del científico, teórico musical y religioso se ocuparon a menudo de la luz y del sonido en forma específica y elocuente. Para el jesuita la música constituía, entre otras muchas cosas, una forma de llegar a la luz de Dios. Él mismo relató en su *Itinerarium extaticum* (Roma, 1656) cómo tras escuchar un concierto de laúd, cayó en un trance que lo llevó por las siete esferas planetarias y cómo durante dicho itinerario pudo vislumbrar la luz divina.<sup>9</sup>

El espacio habitado por Gutiérrez de Padilla —la alta sociedad religiosa poblana— fue uno de los ámbitos más fértiles del Nuevo Mundo para el hermetismo renacentista de Kircher. Y aunque no existen pruebas que documenten las lecturas del compositor ni la nómina de su círculo social, ello no impide imaginar que sus obras, en ciertos momentos, hicieron eco de los conceptos expresados por el jesuita alemán y que, incluso, pudo haber conocido textos fundamentales como la *Musurgia universalis* o el *Iter extaticum*.

Distintos contemporáneos poblanos del músico propagaron con ahínco las ideas de Kircher. Entre éstos sobresale Alexandro Favián, nacido en 1624 y egresado del Seminario Palafoxiano, notable intelectual poblano quien, de acuerdo con su biógrafo, “amaba la música y, según su testimonio, ocupaba parte del tiempo en componer instrumentos de este arte, especialmente la lira”. Aficionado a las máquinas,

cuenta Alexandro que, ocupado en arreglar una caja de música, le sucedió soñar una noche que aparecía un libro que le revelaba los secretos del mecanismo. Grande fue su sorpresa cuando, al despertar, el padre Francisco Ximénez le mostró la *Musurgia* de Kircher; tal prodigio se acrecentó al examinar las ilustraciones y el contenido de los otros libros que el jesuita había recibido.<sup>10</sup>

Cabe preguntarse si Gutiérrez de Padilla habrá estado entre las personas “del más alto estado al más humilde que no haya procurado, y solicitándome para ver estas cosas que aún hasta hoy en día no se ha vaciado mi casa de gente que acude a satisfacer el deseo de ver y entender las maravillas de Vuestra Reverencia”; es decir, si el músico acudió a la casa de Favián contigua al Colegio del Espíritu Santo para ver las múltiples maravillas que Kircher había enviado a su amigo angelopolitano. Entre éstas había relojes mecánicos de *movimiento perpetuo* (a los que había de darse cuerda cada doce horas), reliquias religiosas y diversos aparatos ópticos. De hecho es más que probable que Favián y

<sup>9</sup> Lamentablemente los textos de Kircher sólo han sido traducidos de manera parcial y en ediciones difíciles de conseguir, pero acerca del viaje de Kircher tras un concierto puede leerse a Joscelyn Godwin, *Harmonies of Heaven and Earth. The Spiritual Dimension of Music*, Londres, Thames and Hudson, 1987, p. 61.

<sup>10</sup> Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria, epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México, UNAM, 1993, p. xix.

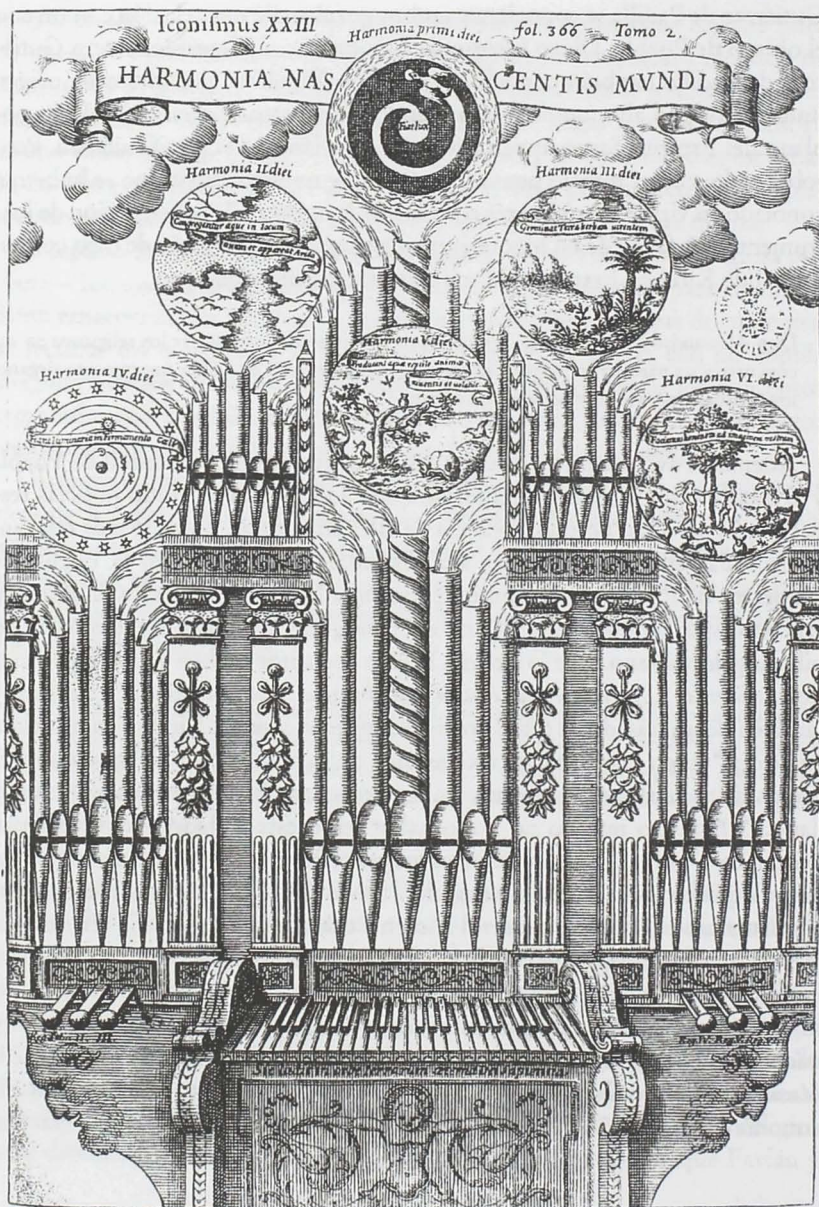
Gutiérrez de Padilla se conocieran: ambos gozaban de una relación común con el obispo de Puebla, Diego Osorio de Escobar y con plausible certeza Gutiérrez de Padilla también conoció a Francisco Ximénez, presbítero de origen francés, antiguo alumno de Kircher en Lyon y rector del citado colegio poblano del Espíritu Santo, quien presentó a Favián con el jesuita alemán. Pero sobre todo, cuesta trabajo pensar que Favián y nuestro músico no se hubieran conocido en virtud de su interés común por la música y la construcción de instrumentos. A favor de tal hipótesis puede citarse el testimonio de otro corresponsal de Kircher, Francisco María Tassara, quien señala que:

Don Alessandro además de ser científico por acudir a él la mayoría de los religiosos en sus concurrencias para oír su parecer, se deleita todavía de tocar cualquier instrumento órgano, lira, tiorba, arpa, violín y otros instrumentos.<sup>11</sup>

Además, Favián aspiró a ocupar distintos puestos en la catedral de Puebla y al menos estos intentos asegurarían que Padilla hubiera tenido noticias respecto a su persona. Pero por encima de tales conjeturas, quizá lo más relevante de todas estas indagaciones sea sustentar la existencia en la Puebla de Gutiérrez de Padilla de un ámbito propicio a la ciencia teológica de Kircher, así como apuntar que dicho ámbito era contiguo y cotidiano al maestro de capilla angelopolitano. Por lo demás, Favián fue autor de una *Tautologia extática universal* [...] *aritmética, óptica, machímica, musi-armónica y mística*, y también de un tratado de tema previsible, pues le confía a Kircher en una carta de 1671: “tengo entre manos este asunto de la luz, de que he formado diez tomos de a cuarto, en que estoy en mi retiro escribiendo en lenguaje castellano...” Nuestro músico no pudo haber leído este tratado —concedida su existencia— pero el testimonio no es gratuito. El concepto de la luz como metáfora de Dios y su sabiduría indagado a través de la óptica y la astronomía fue ampliamente conocido y desarrollado en Puebla y, aunque como afirma Gómez de Liaño, en relación con la obra del propio Kircher, “el tema de la luz increada de Dios o las luces del entendimiento no sirven más que como rico y simbólico marco de un conjunto de indagaciones relacionadas con la astronomía y la tecnología en un sentido amplio”,<sup>12</sup> queda ahí la célebre imagen de la *Musurgia Universalis* donde Kircher hace salir de un órgano que representa la armonía de la creación del mundo sonidos acompañados de la leyenda *Fiat lux*.

<sup>11</sup> Carta de Francisco María Tassara a Atanasio Kircher, 18 de enero de 1664, en Osorio, *La luz...* p. 43.

<sup>12</sup> Ignacio Gómez de Liaño, “El magnetismo del mago y el arte de la luz y la sombra”, en Athanasius Kircher, *Itinerario del éxtasis o las imágenes de una saber universal*, Madrid, Ediciones Siruela, 1985, t. 11, p. 140.



La armonía de la creación del mundo («decachordon naturae»), grabado de la *Musurgia universalis* de Athanasius Kircher, t. II, año 1650.

Tal grabado, que muy probablemente pudo ser visto por Gutiérrez de Padilla, también condensa de manera gráfica y simbólica ese asunto metafísico tan elusivo y poco explicado, aunque ya referido por fray Luis de León, el de la transmutación del sonido en luz.

#### IV

Indagar cuál es la relación que guardan todos estos antecedentes —de cierta manera vinculados al hermetismo renacentista definido por Frances Yates— con la música de Gutiérrez de Padilla es un tanto difícil. Mas no puede dejar de preguntarse si la música de aquel templo catedralicio también tuvo alguna relación con el tratamiento simbólico de la luz y en qué forma pudo haber ocurrido. Asimismo, cabe cuestionarse si es posible rastrear la obsesión por la luz en la obra de Gutiérrez de Padilla, dado que dicha obsesión fue, precisamente, uno de los rasgos estéticos y filosóficos más relevantes del pensamiento de su época y uno de los más conspicuos en las obras de sus contemporáneos cercanos, sean éstos Juana Inés de la Cruz, Cristóbal de Villalpando, Alexandro Favián o Carlos de Sigüenza y Góngora.<sup>13</sup>

Además de que los hechos y las observaciones referidas permiten imaginar algo del trasfondo cultural donde la música de Gutiérrez de Padilla se gestó, también sirven para intuir su significado. Porque la evocación de ese ambiente y de ciertas ideas en torno a la música y la luz surgen tras constatar que, cuando el texto se lo permitió, el maestro poblano tampoco dejó de subrayar la presencia de la luz —de manera simbólica, se entiende— en su propia música. Más aún, tal parece que su empeño en mostrar la imagen de la luz celestial que desciende para *iluminar* a los mortales fue la que determinó tanto la estructura como la textura global de una de sus obras más impresionantes y logradas, el motete a 8, *Mirabilia testimonia Tua*.

El texto de este motete —inusualmente largo— emplea treinta y dos líneas del salmo 118 de la *Vulgata*. Pero es la primera cuarteta la que resulta crucial, ya que su significado obliga al autor a tomar ciertas decisiones musicales que serán de consecuencia para el resto de la pieza:

*Mirabilia testimonia Tua*  
ideo scrutata est ea anima mea.  
*Declaratio sermonum tuorum illuminat*  
*et intellectum dat parvulis*

Tus dictámenes son maravillas,  
por eso los guarda mi alma.  
al manifestarse, tus palabras iluminan,  
dando inteligencia a los sencillos.

<sup>13</sup> Con toda razón, Ignacio Osorio Romero nos recuerda que “Nadie entre los novohispanos tan semejante a Kircher como Carlos de Sigüenza y Góngora”. De hecho se desprende de su testamento que contaba en su biblioteca, a excepción de cuatro títulos, con todas las obras de Kircher (Cfr. Osorio, *op. cit.* pp. XL y ss.)

Para poner en metro músico tal texto, Gutiérrez de Padilla dispuso de diversos recursos que eran familiares a su estilo y al de su época: repitió ciertas palabras para subrayar su significado —*ideo*, 2 veces, *anima*, 3 veces—, dispuso el texto de varias formas en términos corales y recurrió a los contrastes rítmicos propios de su estilo para señalar otros conceptos —*scrutata est y anima mea*—. Pero el punto crucial y definitivo correspondió a la palabra *illuminat*: el autor quiso que ocupara el clímax de esta primera frase y que su presencia e importancia fueran inequívocas. Tal propósito se consigue mediante dos acciones simultáneas. Primero, mientras que las tres líneas restantes se cantan a doble coro, la tercera línea sólo es entonada por el coro segundo: el cambio de textura y el descenso súbito de volumen dirigen la atención hacia este pasaje. Pero, además, el comienzo de la frase es enteramente homofónico —como homofónica es la textura general de la estrofa—, salvo por la palabra *illuminat* a la que Gutiérrez de Padilla asigna un melisma ascendente, envuelto en una trama polifónica que de inmediato sorprende y cautiva.

Ejemplo 4. *Mirabilia testimonia Tua* (fragmento).

Es así como la importancia musical asignada a este concepto se hace patente al observar su entorno. Pero la fuerza real de su importancia sólo se palpa tras revisar el resto de la pieza y corroborar que no se trata de un suceso aislado, sino que las decisiones tomadas en torno a esta palabra, como punto nodal del motete y su significado, tienen implicaciones para el resto de la obra. Así, se observará que cada una de las siguientes estrofas mantiene el equilibrio coral propuesto —tres líneas a doble coro y una sencilla— aunque, desde luego, ese patrón no se repite mecánicamente. En primer término, la línea que se canta a un solo coro es en ocasiones la primera, la tercera o la cuarta de cada estrofa. En segundo lugar, su entonación recae en cualquiera de los coros, de modo que aunque sólo parece haber un esquema bastante sencillo, ninguna de las ocho estrofas es igual. Más aún, ya que se trata de una obra monumental, conviene que las últimas cuatro líneas sean todas cantadas a doble coro; mas con el fin de guardar el equilibrio, la sexta estrofa tendrá dos líneas a un solo coro.

Por último, una tercera característica ofrece de manera simultánea variedad y balance, pues dentro de cada estrofa hay un solo momento en el que se acelera el ritmo mediante la introducción de figuras rápidas, notas repetidas o figuras de síncopa. Este último rasgo, ya señalado como característico del estilo del autor, también ocurre en momentos dispares dentro de cada estrofa, de tal suerte que cada una de éstas tiene los mismos elementos, pero nunca es igual a otra.

Además, la luz volverá por su cuenta. Justo en la sección media de la obra, como parte de la cuarta estrofa, aparece la palabra *illumina*. Es aquí donde se corroboran las intenciones deliberadas del compositor respecto a esta palabra pues, previsiblemente, aparece entonada a un solo coro, en contraste con un entorno homófono y con la reiteración del melisma referido. Se trata de un momento crucial, toda vez que resulta imposible en términos auditivos dejar pasar desapercibida la importancia del momento y la relación que ahora guarda con el principio: la luz está y siempre ha estado ahí (ejemplo 5).

Ejemplo 5. *Mirabilia...* (fragmento).

Más aún, para Gutiérrez de Padilla la luz divina tiene una clara fuente a la que su texto alude en forma inequívoca: la luz viene de las ordenanzas, de los preceptos, de las *justificationes* divinas. Por ello, también concederá a ese otro aspecto un tratamiento musical especial. Al igual que la palabra *illumina*, las *justificationes* aparecen dos veces en el texto: en ambas hay un tratamiento homofónico a doble coro subrayado por esas súbitas dosis de exuberancia rítmica ya señaladas.

Otros detalles de esta obra enriquecen y apuntalan el deliberado y exquisito balance formal de la partitura, toda vez que distintos pinceles fueron aplicados con maestría para proyectar otros tantos conceptos. Por ejemplo, cuando se menciona la *iniustitia*, la partitura acusa un raro momento de cromatismo y de una inusual dosis de notas *fictas*: la metáfora es de una fuerza notable pues ocurre en un entorno sumamente pulcro en términos armónicos y que, en este sentido, nada pide al mejor Palestrina. Sin duda, sor Juana habría

et do-ce me iu-sti-fi-ca-ti-o-nes tu - as E-xi-tus a-qua-rum de du-  
 et do-ce me iu-sti-fi-ca-ti-o-nes tu - as E-xi-tus a-  
 et do-ce me iu-sti-fi-ca-ti-o-nes tu - as E-xi-tus a-  
 et do-ce me iu-sti-fi-ca-ti-o-nes tu - as E-xi-tus a-qua-  
 - um et do-ce me iu-sti-fi-ca-ti-o-nes tu - as Ex-xi-tus a-  
 - um et do-ce me iu-sti-fi-ca-ti-o-nes tu - as -  
 - um et do-ce me iu-sti-fi-ca-ti-o-nes tu - as -  
 tu - um et do-ce me iu-sti-fi-ca-ti-o-nes tu - as Ex -

Ejemplo 6a. *Mirabilia...* (fragmento).

iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu - as iu - sti - fi - ca - ti - o - nes  
 iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu - as iu - sti - fi - ca - ti - o - nes  
 iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu - as iu - sti - fi - ca - ti - o - nes  
 iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu - as iu - sti - fi - ca - ti - o - nes  
 iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu - as iu - sti - fi - ca - ti - o - nes  
 - go et con - tem - ptus iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu - as  
 - go et con - tem - ptus iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu - as  
 - go et con - tem - ptus iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu - as  
 - go et con - tem - ptus iu - sti - fi - ca - ti - o - nes tu - as

Ejemplo 6b. *Mirabilia...* (fragmento).

firmado feliz una imagen semejante en la que la injusticia equivale a la alteración de lo natural y a lo ficticio. Otro momento singular nace a partir de la frase *Tribulatio et angustia invenerunt me*, cuyo discurso sonoro sugiere sutilmente su propia tribulación al cambiar momentáneamente de hexacorde. También resulta notable que, justo a la mitad de la obra, en torno a la frase

*exitus aquarum...* (ríos de lágrimas vierten mis ojos...) haya un derramamiento polifónico en el que se revela la maestría técnica del autor como parte del clímax del motete. De hecho, tal muestra de manejo polifónico no volverá a ocurrir sino hasta la tercera parte de la obra, construida sobre el texto *Gloria Patri et Filio...* donde, por tratarse de palabras hartamente conocidas, el autor abandona cualquier recomendación tridentina. Cada uno de los aspectos ya descritos sirve para corroborar lo evidente: Gutiérrez de Padilla habrá meditado con profundidad sobre su texto y sobre las implicaciones de su significado antes de escribir esta composición y supo dar a cada palabra un tratamiento afectivo y técnico preciso y profundo.

Si bien la función litúrgica original de esta obra ha perdido vigencia, la sutil maestría de su factura conduce a redefinir su fuerza estética y su significado desde nuestro propio entorno. La simetría oculta de su estructura, la impecable resolución técnica de la relación texto-música, la exuberancia de su discurso y, sobre todo, su alusión a una tradición que supo ver en la música símbolos y virtudes que hoy parecen perdidos, nos permiten escuchar al maestro angepolitano desde una perspectiva renovada. Tras la música de Juan Gutiérrez de Padilla no sólo adivinamos el esplendor de una ciudad y su época de oro, ni otro abundante testimonio del barroco novohispano, sino una inusitada fuente sonora de luz y emoción, de música con un deliberado y meditado sentir espiritual. Bien lo dijo sor Juana: "siendo de ángeles la Puebla", su música no podía tener un origen diverso.



## El *Quaderno Mayner*: música para teclado del clasicismo en México



Jesús Herrera\*

El *Quaderno de lecciones de Guadalupe Mayner* es una de las fuentes de música instrumental para teclado más importantes del final del periodo colonial. El autor ofrece una revisión historiográfica sobre esta fuente y —por primera vez— un inventario completo de su contenido.

*The Quaderno de lecciones de Guadalupe Mayner is one of the main sources of Mexican keyboard music from the end of the Colonial Period. The author offers a historiographical review of literature on this manuscript with a complete index of contents, hitherto unknown in its entirety.*

El *Quaderno de lecciones i varias piezas para clabe ô forte piano para el uso de Da. Maria Guadalupe Mayner*<sup>1</sup> es un manuscrito de los primeros años del siglo XIX que se encuentra en el fondo reservado de la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público,<sup>2</sup> en la ciudad de México. El documento se ha preservado en excelentes condiciones: sus 152 páginas<sup>3</sup> con música son perfectamente legibles y guardan distintos tipos de obras como sonatas, danzas, canciones, ejercicios y otras piezas.

Algunos trabajos de investigación sobre música mexicana mencionan el *Quaderno Mayner*, pero hasta el momento no se ha publicado ningún estudio profundo del documento. Otto Mayer Serra se ocupa brevemente de algunas danzas del manuscrito en su libro *Panorama de la música mexicana* y afirma que hay algunas copias de obras de Haydn. El musicólogo alemán escribe: “Este precioso *Cuaderno de lecciones*, de una señorita de la buena

\* Pianista, maestro en música por la Universidad de Indiana y estudiante de la maestría en musicología de la Universidad Veracruzana.

<sup>1</sup> A lo largo del presente trabajo me referiré este documento como *Quaderno Mayner* o simplemente *Quaderno*.

<sup>2</sup> Agradezco la amable ayuda que me ha brindado el personal de la biblioteca Lerdo de Tejada.

<sup>3</sup> El *Quaderno* consta de 88 fojas no foliadas. La propuesta de paginación es mía.

sociedad, uno de nuestros hallazgos más felices en el transcurso de nuestra investigación en bibliotecas y librerías de ocasión, nos ocupará en lo sucesivo más extensamente”.<sup>4</sup> Según parece, Mayer Serra no publicó nada más acerca del *Quaderno*.

Gerónimo Baqueiro Foster, en “El cuaderno de Lecciones [sic] de María Guadalupe” afirma que él inició su investigación sobre el manuscrito antes que Mayer Serra. Aunque reconoce que este musicólogo fue “el primero en hablar con cierta intención crítica de altura [...] en su *Panorama de la música mexicana*”, escribe que tiene manera de comprobar que sus “primeros apuntes datan de 1936 y 1937”. Considera que “Otto Mayer Serra, inteligente y bien empeñado en dar en su admirablemente bien documentado estudio los mejores datos, ahondó algo en lo referente a este *Quaderno de lecciones de María Guadalupe*. Pero todavía es poco.” En su artículo, Baqueiro Foster cuenta la historia de cómo encontró el documento y describe brevemente el material, con algunos errores y omisiones. Incluye datos biográficos de Aldana, a quien le dedica una buena parte de su escrito. Desafortunadamente, parece que Baqueiro Foster tampoco continuó con el estudio del *Quaderno Mayner*, a pesar de haber reconocido la importancia del manuscrito.<sup>5</sup>

En su *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, Gabriel Saldívar hace una ficha del *Quaderno Mayner*. Copia la portada y hace un inventario del material del manuscrito, con algunos errores y omisiones.<sup>6</sup> Aparentemente es todo lo que Saldívar publicó sobre el documento.

Pablo Castellanos llegó más lejos en sus investigaciones sobre el *Quaderno Mayner*. En sus *Apuntes para las clases de historia de la música en México*, afirma que “este importante códice [presenta] un panorama de la literatura pianística en México de fines del siglo XVIII, y [...] nos informa también de qué manera seleccionaba un profesor mexicano el repertorio de sus alumnos”. A diferencia de los otros investigadores mencionados, Castellanos se ocupa de las sonatas del *Quaderno*, previamente atribuidas a Haydn. Afirma haber “descubierto que no se trata de sonatas de Haydn, para piano, sino de obras desconocidas, debidas quizás al propio José Manuel Aldana, supuesto profesor de la señora Mayner”.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Otto Mayer Serra, *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, p. 39.

<sup>5</sup> Gerónimo Baqueiro Foster, “El cuaderno de lecciones [sic] de María Guadalupe”, suplemento cultural de *El Nacional*, México, 17 de septiembre de 1950, p. 10.

<sup>6</sup> Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, México, Cenidim, 1991, p. 121.

<sup>7</sup> Pablo Castellanos, *Apuntes para las clases de historia de la música en México*, 1965, inédito, pp. 72-73. Estas referencias se encuentran también en Pablo Castellanos, *Curso de historia de la música en México*, México, Conservatorio Nacional de Música, 1967, p. 83.

La incógnita sobre la autoría de la mayor parte de las obras del *Quaderno Mayner* permanece abierta hasta el momento. Además de Guadalupe Mayner, para quien aparentemente se preparó el *Quaderno* y quien no es mencionada como compositora, en el manuscrito solamente aparecen tres nombres: Joseph Haydn<sup>8</sup> (1732-1809), José Manuel Aldana<sup>9</sup> (1758-1810) y la marquesa de Vivanco, personaje de quien todavía no he hallado referencias. En el manuscrito se menciona a Haydn como autor de una transcripción para teclado de *Las siete últimas palabras de Nuestro Señor Jesucristo en la cruz*<sup>10</sup> y de una sonata, titulada “Sonata quinta / Del señor aydem”.<sup>11</sup> Aldana aparece como compositor de un *Minuet de varia* y la marquesa de Vivanco es reconocida como autora de un *Minué á 4 manos*.

Aunque se puede asegurar que *Las siete palabras* es una obra de Haydn, la transcripción para teclado no fue escrita por el compositor europeo. Sobre *Las siete palabras* se han realizado varios estudios<sup>12</sup> y existen diversas grabaciones y ediciones. Su presencia en el *Quaderno Mayner* ha sido señalada por Gerónimo Baqueiro Foster, por Gabriel Saldívar —aunque en ambos casos la obra se consigna erróneamente como incompleta— y por Pablo Castellanos. La “Sonata quinta / Del señor aydem” está en La menor, pero en el catálogo Hoboken no se menciona ninguna sonata para teclado en dicha tonalidad. Todavía no se ha identificado al autor del resto de las sonatas del *Quaderno*.<sup>13</sup>

A pesar de que las danzas ocupan un porcentaje relativamente pequeño de páginas en el manuscrito, casi todas las investigaciones que hablan del *Quaderno Mayner* se han centrado en ellas, particularmente en el *Minuet* de Aldana, que cuenta ya con una grabación en disco compacto.<sup>14</sup> Sin embargo, la mayoría de las obras del documento han quedado relegadas. Hasta la fecha se han publicado sólo dos piezas del *Quaderno*: la *Bolera* y el *Minuet de varia* de Aldana. Ambas obras aparecieron en reproducción facsimilar en el

<sup>8</sup> En el *Quaderno* aparecen los nombres “aydem” y “Haydem”.

<sup>9</sup> “D.<sup>o</sup> José Aldana” en el manuscrito.

<sup>10</sup> *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, op. 51, Hob III:50- 6 (cuarteto de cuerdas), Hob XX:1a (orquesta) y Hob XX:2 (oratorio). En adelante me referiré a esta obra de Haydn como *Las siete palabras*.

<sup>11</sup> Sonata F-1, de acuerdo con la catalogación propuesta en el presente trabajo.

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo: Salvador Moreno, “Las siete palabras de Haydn”, en Salvador Moreno, *Detener el tiempo. Escritos musicales*, edición, selección e introducción por Ricardo Miranda, México, INBA / Cenidim, 1996, pp 115-119; y Robert Stevenson, “Las relaciones mundiales ibéricas de Haydn”, *Heterofonía*, núm. 92, enero-febrero-marzo 1986, pp. 5-38.

<sup>13</sup> Karl Bellinghausen —investigador del Cenidim— menciona la posibilidad de que Carlo Pozzi sea el compositor de algunas sonatas del manuscrito. (Comunicación personal.)

<sup>14</sup> Nadia Stankovitch, *Antología pianística mexicana. Estampas del México virreinal, independiente y porfiriano*, México, Prodisc, 1999 (Clásicos Mexicanos).

mencionado libro de Mayer Serra<sup>15</sup> y la segunda ha sido impresa, además, en edición moderna.<sup>16</sup> No obstante, la mayor parte del *Quaderno Mayner* permanece en el olvido: sin tomar en cuenta *Las siete palabras*, la *Bolera* y el *Minuet de varia*, el manuscrito tiene 118 páginas de música que no han sido editadas ni estudiadas.

Los documentos de música para teclado del periodo clásico en México son escasos. Entre ellos están el manuscrito SMMS M3 de la biblioteca Suro (principios del s. XIX),<sup>17</sup> el *Andante con variaciones* (escrito antes de 1821)<sup>18</sup> de Manuel Antonio del Corral (1790-18??), las *Últimas variaciones* de Elízaga, algunas piezas del Archivo de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México y la música contenida en el *Quaderno Mayner*. Hasta el momento no se ha encontrado mucho más.

Poco se sabe de las sonatas para teclado del clasicismo en México. Aparte de las contenidas en el *Quaderno Mayner* y de las referencias de que uno de los maestros de Elízaga, Mariano Soto Carrillo (?-1804), tocó en México sonatas de Haydn,<sup>19</sup> hay escasa información sobre este género musical. En consecuencia, se han emitido opiniones negativas a este respecto. Por ejemplo, Yolanda Moreno afirma que los compositores del periodo que nos ocupa no se interesaron por la forma sonata.<sup>20</sup>

Thomas Stanford escribe que “en México, el estilo clásico constituyó tan sólo un ‘momento de paso’” y que “el clasicismo no gustó al público capitalino de entonces”.<sup>21</sup> Esta postura es difícil de explicar, pues su autor fue responsable del proyecto de microfilmado del Archivo Musical de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México. En las micropelículas que fueron el fruto de dicho proyecto hay muchos ejemplos de música que puede catalogarse, sin duda alguna, como de estilo clásico.<sup>22</sup> De cualquier manera, en los

<sup>15</sup> La *Bolera* (B-1) y el *Minuet* de Aldana (D-4) están en Otto Mayer Serra, *op. cit.*, pp. 106-107 y 66-67, respectivamente.

<sup>16</sup> El *Minuet* de Aldana (D-4) aparece en Robert Stevenson, *Music in Mexico. A Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.

<sup>17</sup> John Koegel, “Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España”, en *Heterofonía* 116-117, México, Cenidim, enero-diciembre de 1997.

<sup>18</sup> Cf. Manuel Antonio del Corral, *Andante con variaciones para piano-forte*, edición y estudio preliminar por Ricardo Miranda, México, Cenidim, 1998, p. 31.

<sup>19</sup> *Diario de México*, 16 de diciembre de 1806, *apud* Robert Stevenson, *Music in Mexico...*, p. 176.

<sup>20</sup> Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, UNAM-Escuela Nacional de Música, 1995, p. 58.

<sup>21</sup> Thomas Stanford, nota introductoria al *adagio* del *Te Deum* de Francisco Delgado, en Julio Estrada (ed.), *La música de México III. Antología. Periodo de la Independencia a la Revolución*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, t. 2, p. 7.

<sup>22</sup> Estos documentos pueden consultarse en el Museo Nacional de Antropología de la ciudad de México, en el Fondo de Micropelículas de la Subdirección de Documentación de la

últimos años se han encontrado nuevas fuentes<sup>23</sup> y comienza a hacerse evidente que sí hubo un repertorio de uso común en la época, escrito por compositores mexicanos y europeos, que es necesario recuperar.

### Contenido del manuscrito

El *Quaderno Mayner* consta de cincuenta y dos piezas y algunos ejercicios. Hay dieciocho sonatas, catorce danzas, cuatro canciones y dieciséis obras varias, sin contar los ejercicios. De acuerdo con la naturaleza de la música, las piezas del manuscrito están claramente organizadas en lo que llamaré “secciones”. Algunas de estas secciones están delimitadas por un título al inicio o por la presencia de páginas en blanco al final. Propongo la catalogación de la música del *Quaderno* según las siguientes secciones:<sup>24</sup>

Página	Sección	Título
4-10	A.	[Ejercicios y piezas para teclado]
11-14		[Páginas en blanco]
15	B.	Boleras
16-20		[Páginas en blanco]
21-23	C.	Contradanzas
24-25		[Páginas en blanco]
26-30	D.	[Minués]
30-40	E.	[Canciones con acompañamiento de teclado]
41-46		[Páginas en blanco]
47-50	F.	Sonatas [para teclado]
51-83	G.	Las siete palabras
83-158	H.	Cembalo [Sonatas]
159-167	I.	[Piezas diversas para teclado]
168-172	J.	[Ejercicios y piezas en un solo pentagrama]

Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, bajo el rubro 92. Archivo de Música Sacra de la Catedral Metropolitana, ciudad de México, 1967 (selección de Thomas Stanford).

<sup>23</sup> Véase, por ejemplo, la “Selección de partituras en venta en la ciudad de México, 1801” procedente del inventario de partituras de la librería de José Fernández Jáuregui, en Ricardo Miranda, “Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840)”, *Heterofonía*, núm. 116-117, enero-diciembre, 1997, pp. 49-50.

<sup>24</sup> Los títulos de las secciones son los que aparecen en el *Quaderno* excepto cuando aparecen entre corchetes, en cuyo caso son propuestos por mí.

Para tener una idea general del contenido del *Quaderno*, las obras pueden agruparse en cuatro grandes “categorías”: 1. Ejercicios y otras piezas, 2. Danzas,<sup>25</sup> 3. Canciones y 4. Sonatas. La categoría 1 comprende tres secciones (A, I, J): el *Quaderno* inicia con la primera de ellas y cierra con las otras dos. La categoría 2 está compuesta por tres secciones contiguas (B, C, D), al igual que la categoría 4 (F, G, H). La categoría 3 consta de una sola sección (E).

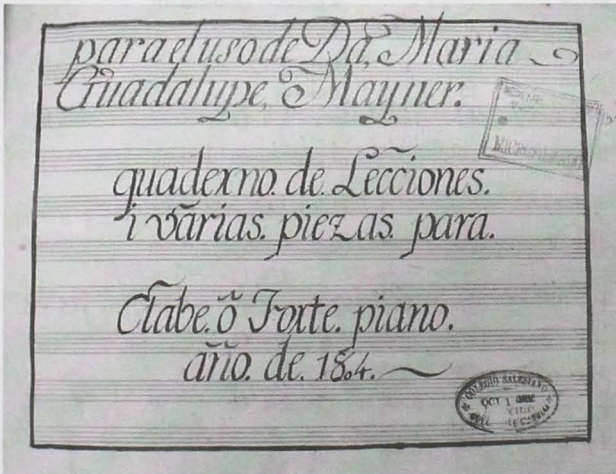
La categoría más extensa del *Quaderno* es la de “Sonatas”, que abarca poco más de dos terceras partes del total. De la parte restante, aproximadamente la mitad está conformada por la categoría de “Ejercicios y otras piezas”, y lo que queda está dividido entre la de “Canciones” y la de “Danzas”.

Categoría Sección	Páginas con música (152 en total)	
1. Ejercicios y otras piezas		
A. [Ejercicios y piezas para teclado]	7	
I. [Piezas diversas para teclado]	9	
J. [Ejercicios y piezas en un solo pentagrama]	5	
	21	Ejercicios y otras piezas
2. Danzas		
B. Boleras	1	
C. Contradanzas	3	
D. [Mínúés]	4	
	8	Danzas
3. Canciones		
E. [Canciones con acompañamiento de teclado]	11	
	11	Canciones
4. Sonatas.		
F. Sonatas [para teclado]	4	
G. Las siete palabras	32	
H. Cembalo [Sonatas]	76	
	112	Sonatas

<sup>25</sup> Todas las danzas del *Quaderno* se encuentran en la categoría 2, excepto las contradanzas A-5 e I-8, que están en la categoría 1.

La postura que desprecia o no reconoce la importancia del clasicismo en México —como la sustentada por Yolanda Moreno o Thomas Stanford— tiene probablemente sus raíces en la creencia de que “la música mexicana estaba desafortunadamente en un estado de depresión al final del periodo colonial”.<sup>26</sup> Partiendo de esto, se sigue que cuando México quedó libre del dominio español la situación debió haber sido todavía peor. La ausencia aparente de sonatas ha sido un argumento a favor de este modo de pensar. Sin embargo, el solo hecho de ver la proporción de sonatas con respecto al total de la música del *Quaderno Mayner* basta para cuestionar esta tendencia.

Desde los tiempos del *Panorama de la música mexicana...* de Mayer Serra se menciona frecuentemente al *Quaderno Mayner*, pero todavía no existe un estudio detallado de él. Se hace evidente la necesidad de hacerlo y de dar a conocer la música contenida en el manuscrito. Con el trabajo que actualmente realizo, atiendo a la invitación —aunque medio siglo más tarde— de Gerónimo Baqueiro Foster “a todos los investigadores activos del momento a ahondar más en este documento [...] que sabe de la historia en México del Clave y del Piano forte y que tanto [sic] podría decirnos del estado de los conocimientos armónicos y de sus antecedentes aquí”.<sup>27</sup> En tal sentido considero que el estudio del *Quaderno de lecciones i varias piezas para Clave ô Forte piano para el uso de Da. Maria Guadalupe Mayner* podrá esclarecer un poco más el todavía oscuro panorama del clasicismo en México y enriquecer nuestra visión y audición respecto a su época.



Fotografía de la carátula del *Quaderno Mayner*.

<sup>26</sup> Robert Stevenson, *op. cit.*, p. 173.

<sup>27</sup> Gerónimo Baqueiro Foster, *op. cit.*, p. 10.

## Quaderno Mayner

## Índice del manuscrito

Clasif.	Foja	[Página]	Título
			Indicaciones y/o comentarios
			Compás, tonalidad
	1	1-2	[Hoja guarda inicial]
	2r	3	para el uso de Da. Maria / Guadalupe, Mayner. quaderno. de. lecciones. / i varias. piezas. para. Clabe. ô Forte. piano. / año. de. 1804.
<b>A</b>			<b>[Ejercicios y piezas para teclado]</b>
A-1	2v-3r	4-6	Escala. [Ejercicios en C y en G]
A-2	3v-4r	6-7	A.te [Andante] 4/4, G
A-3	4r	7	M.te [¿Andante?] 3/4, F
A-4	4v	8	M.te [¿Andante?] 3/4, F
A-5	4v	8	Contradanza All.o [Allegro] 2/4, D
A-6	5r-5v	9-10	R.do [Rondó] 3/4, A
	6r-7v	11-14	[4 páginas en blanco]
<b>B</b>			<b>Boleras</b>
B-1	8r	15	[Bolera] 3/8, D
	8v-10v	16-20	[5 páginas en blanco]
<b>C</b>			<b>Contradanzas</b>
C-1	11r	21	[Contradanza] 2/4, C
C-2	11r	21	Contradanza 2/4, G
C-3	11v	22	Otra, 2/4, G
C-4	11v	22	Otra 2/4, Eb
C-5	11v-12r	22-23	Otra 2/4, G
	12v-13r	24-25	[2 páginas en blanco] [Entre las pp. 24 y 25 faltan dos hojas, que fueron arrancadas]

<b>D</b>			<b>[Minués]</b>
D-1			Minue á 4 manos de la Marquesa de Vivanco
a	13v	26	[Primo] 3/4, F
b	14r	27	[Secondo] 3/4, F
D-2	13v	26	Minuez polaco 3/4, G
D-3	14r	27	[Minué] 3/4, Eb
D-4	14v	28	Minuet de Varia p.r D.n José Aldana Despacio 3/4, D
D-5	15r	29	Minuet 3/4, d
D-6	15v	30	[¿Introducción a E-1?] 3/4, G
<b>E</b>			<b>[Canciones con acompañamiento de teclado]</b>
E-1	15v-16r	30-31	“Alas armas corred Patriotas...” 4/4, G
	16v	32	[página en blanco]
E-2	17r-17v	33-34	“Eres el bien que adoro...” 3/4, G
E-3	18r-19r	35-37	“Españoles la patria oprimida os convoca a los campos de honor...” [Introducción instrumental de 20 compases] 4/4, C
E-4	19r-20r	37-39	“Siguiendo el ejemplo glorioso de España...” Andante [Introducción instrumental de 11 compases] 4/4, C
E-5	20r-20v	39-40	[Pieza incompleta] 3/4, G
	21r-23v	41-46	[6 páginas en blanco]
<b>F</b>			<b>Sonatas [para teclado]</b>
F-1	24r-25v	47-50	Sonata quinta. / Del señor aydem. / Al cuaderno 2 All.o [Allegro] 3/4, a
<b>G</b>			<b>Las siete palabras para Clabe ô Forte piano del Señor Haydem</b> Cop.te G. y E.P. Año de 1805 [¿5?]

G-1	26r-27r	51-53	Introducion Magestuoso Adagio 4/4, d
G-2	27r-28v	53-56	Sonata prim.a [Pater Pater dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt] "Pater dimitte illis quia" Largo 3/4, Bb
G-3	28v-30r	56-59	Sonata 2a [Amen dico tibi, hodie mecum, eris in Paradiso] "Hodie mecum exis im paradiso" Grave Cantabile [compasillo], c
G-4	30v-32r	60-63	Sonata 3a [Mulier, ecce filius tuus, et tu, ecce mater tua] "Mulier Ecce filius tuus" Grave [compasillo], E
G-5	32v-34r	64-67	Sonata 4a [Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?] "Deus meus quid de letiquistime" Largo 3/4, f
G-6	34r-35v	67-70	Sonata 5a [Sitio] "Sitio" Adagio [compasillo], A
G-7	36r-37v	71-74	Sonata 6a [Consumatum est] "Consumatum est" Lento [compasillo], g
G-8	37v-39v	74-78	Sonata 7a [In manus tuas Domine, commendo Spiritum meum] "yn manus tuas" Largo 3/4, Eb
G-9	40r-42r	79-83	Yl Terromoto Vivace 3/4, C
<b>H</b>			<b>Cembalo [Sonatas]</b>
H-1			Sonata 1a
a	42r-44v	83-88	All.o 4/4, D

b	44v-45v	88-90	Rondo Presto 2/4, D
H-2			Sonata 2a Cembalo
a	46r-48r	91-95	Allo 4/4, G
b	48v-49v	96-98	Rondo Allo 2/4, G
H-3			Sonata 3a
a	49v-52r	98-103	Allo 4/4, C
b	52r-53r	103-105	Rondo. Allo 2/4, C
H-4			Sonata 4a
a	53r-55r	105-109	Andantino 2/4, F
b	55v-56r	110-111	Rondo Allo 2/4, F
H-5			Sonata 5a
a	56r-57v	111-114	Andante 4/4, Bb
b	57v-58v	114-116	Rondo Allo 2/4, Bb
H-6			Sonata 6a
a	58v-60v	116-120	[Primer movimiento] 4/4, Eb
b	60v-61v	120-122	Rondo 2/4, Eb
H-7			Sonata 7ma [en un solo movimiento]
	62r-64r	123-127	Moderato 2/4, Bb
H-8			Sonata 8a [en un solo movimiento]
	64v-68v	128-136	Allo Asay 4/4, D
H-9			Sonata 9na
a	68v-71r	136-141	Allo molto 3/4, g
b	71v-72v	142-144	Adagio [compasillo], Eb

H-10	73r-76r	145-151	[¿Sonata 10a?] Presto Asay 2/4, Bb
a			
b[?]	76r-79v	151-158	Allo [compasillo], Bb
			<b>[Piezas diversas para teclado]</b>
I			
I-1	80r-80v	159-160	Bayle – La Feria de Sta Maria Moderato 6/8, D
I-2	80v	160	And.te 2/4, D
I-3	81r	161	Arieta Francesa Mod.to 2/4, A
I-4	81v	162	Allegro 6/8, D
I-5	81v-82r	162-163	And.te 2/4, Bb
I-6	82r	163	Moderato 6/8, Bb
I-7	82v-83r	164-165	Mod.to 6/8, Eb
I-8	83r-84r	165-167	Contrad.za 2/4, Bb
I-9	84r	167	[Notas en clave de Do en 1a línea]
I-10	84r	167	[Pieza] 6/8, C
			<b>[Ejercicios y piezas en un solo pentagrama]</b>
J			
J-1	84v	168	[Notas en 5 diferentes claves: Do en 1a, 2a, 3a, 4a y Fa en 3a]
J-2	85r-85v	169-170	[9 ejercicios para la práctica de las mutaciones]
J-3	86r-86v	171-172	[10 ejercicios] 4/4, C
J-4	86v	172	[Pieza o ejercicio] 3/4, C
J-5	86v	172	Adagio 4/4, C
	87	173-174	[2 páginas en blanco]
	88	175-176	[Hoja guarda final] [El recorte del artículo de Baqueiro Foster (1950) está pegado en la p. 175]

Sonata para violín y guitarra

José Manuel Abad

Edición y arreglos de  
Miguel Ángel Martínez

MÚSICA





# Sonata para violín y guitarra

José Manuel Aldana

Edición y reconstrucción de  
Mauricio Hernández Monterrubio.

## I

Allegro

Violin

Guitarra

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The Violin part (top staff) begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The Guitar part (bottom staff) begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. The music continues with rhythmic patterns in both parts.

Vln.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The Violin part (top staff) has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and quarter notes. The Guitar part (bottom staff) has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. Measure numbers 5 and 8 are indicated at the start of their respective staves.

Vln.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Violin part (top staff) has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and quarter notes. The Guitar part (bottom staff) has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. Measure numbers 9 and 12 are indicated at the start of their respective staves.

Vln.

Gtr.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Violin part (top staff) has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a melodic line with eighth and quarter notes. The Guitar part (bottom staff) has a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. Measure numbers 13 and 16 are indicated at the start of their respective staves.

Vln. <sup>17</sup>

Gtr. <sup>17</sup>

Violin and guitar duet, measures 17-20. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The violin part features a melodic line with slurs and accents, while the guitar provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Vln. <sup>21</sup>

Gtr. <sup>21</sup>

Violin and guitar duet, measures 21-24. The violin part includes slurs and accents, and the guitar continues with a steady eighth-note accompaniment.

Vln. <sup>25</sup>

Gtr. <sup>25</sup>

Violin and guitar duet, measures 25-28. The violin part shows a melodic phrase with a slur, and the guitar accompaniment remains consistent.

Vln. <sup>29</sup>

Gtr. <sup>29</sup>

Violin and guitar duet, measures 29-32. The violin part features slurs and accents, and the guitar accompaniment continues with eighth notes.

Vln. <sup>33</sup>

Gtr. <sup>33</sup>

Violin and guitar duet, measures 33-36. The violin part includes slurs and accents, and the guitar accompaniment concludes the passage.

Vln. 37

Gtr. 37

Vln. 41

Gtr. 41

Vln. 46

Gtr. 46

Vln. 50

Gtr. 50

Vln. 54

Gtr. 54

Mayor

58

Vln.

Gr.

62

Vln.

Gr.

66

Vln.

Gr.

70

Vln.

Gr.

74

Vln.

Gr.

78 6

Vln.

Gtr.

82

Vln.

Gtr.

86

Vln.

Gtr.

90

Vln.

Gtr.

94

Vln.

Gtr.

98

Vln.

Menor

Gr.

102

Vln.

Gr.

106

Vln.

Gr.

110

Vln.

Gr.

113

Vln.

Gr.

II

Expresivo Andante

Vln. <sup>116</sup>   
 Gtr. <sup>116</sup>   
 This system shows measures 116-118. The violin part (Vln.) has a whole rest in measure 116, followed by a quarter rest in measure 117, and then a half note G4 with a slur over it in measure 118. The guitar part (Gtr.) has a quarter note F4 in measure 116, a quarter note G4 in measure 117, and a quarter note A4 in measure 118. Dynamics include piano (p) and a half note in measure 118.

Vln. <sup>119</sup>   
 Gtr. <sup>119</sup>   
 This system shows measures 119-121. The violin part (Vln.) has a quarter rest in measure 119, followed by quarter notes G4, A4, and B4 in measure 120, and quarter notes C5, B4, and A4 in measure 121. The guitar part (Gtr.) has a quarter note F4 in measure 119, a quarter note G4 in measure 120, and a quarter note A4 in measure 121. Dynamics include piano (p) and a half note in measure 121.

Vln. <sup>122</sup>   
 Gtr. <sup>122</sup>   
 This system shows measures 122-124. The violin part (Vln.) has a whole rest in measure 122, followed by a quarter rest in measure 123, and then a half note G4 with a slur over it in measure 124. The guitar part (Gtr.) has a quarter note F4 in measure 122, a quarter note G4 in measure 123, and a quarter note A4 in measure 124. Dynamics include piano (p) and a half note in measure 124.

Vln. <sup>125</sup>   
 Gtr. <sup>125</sup>   
 This system shows measures 125-127. The violin part (Vln.) has a whole rest in measure 125, followed by quarter notes G4, A4, and B4 in measure 126, and a quarter note C5 in measure 127. The guitar part (Gtr.) has a quarter note F4 in measure 125, a quarter note G4 in measure 126, and a quarter note A4 in measure 127. Dynamics include piano (p) and a half note in measure 127.

128

Vln.

Gtr.

131

Vln.

Gtr.

134

Vln.

Gtr.

137

Vln.

Gtr.

140

Vln.

Gtr.

Variacion I

143

Vln.

Gtr.

143

148

Vln.

Gtr.

148

153

Vln.

Gtr.

153

159

Vln.

Gtr.

159

165

Vln.

Gtr.

165

Variacion 2

170

Vln.

Gtr.

174

Vln.

Gtr.

178

Vln.

Gtr.

182

Vln.

Gtr.

187

Vln.

Gtr.

III

Rondo Tiempo de Minuet

192

Vln.

Gtr.

196

Vln.

Gtr.

200

Vln.

Gtr.

204

Vln.

Gtr.

208

Vln.

Gr.

213

Vln.

Gr.

217

Vln.

Gr.

221

Vln.

Gr.

225

Vln.

Gr.

*Fin*

229

Vln. 

Gtr. 

233

Vln. 

Gtr. 

237

Vln. 

Gtr. 

241

Vln. 

Gtr. 

245

Vln. 

Gtr. 

249

Vln.

Gtr.

253

Vln.

Gtr.

257

Vln.

Gtr.

261

Vln.

Gtr.

*D.C. al principio hasta el fin y sigue*

*D.C. al principio hasta el fin y sigue*

265

Vln.

Gtr.

*Mayor*

269

Vln.

Gtr.

273

Vln.

Gtr.

277

Vln.

Gtr.

281

Vln.

Gtr.

285

Vln.

Gtr.

*D.C. al principio hasta el fin y sigue* *Finale*

Vln. 289

Gtr. 289

*D.C. al principio hasta el fin y sigue* *Finale*

Vln. 293

Gtr. 291

Vln. 298

Gtr. 298

Vln. 303

Gtr. 301

Vln. 307

Gtr. 307

# Sonata concertante para guitarra y violín

José Manuel Aldana

Edición y reconstrucción de  
Mauricio Hernández Monterrubio.

## I

Allegro

Violín

Guitarra

Musical notation for the first system, measures 1-4. The Violin part is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The Guitar part is in treble clef with a key signature of one flat. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Guitar part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Vln.

Gtr.

Musical notation for the second system, measures 5-8. The Violin part continues with a steady eighth-note pattern. The Guitar part features a series of chords and single notes, maintaining the rhythmic accompaniment.

Vln.

Gtr.

Musical notation for the third system, measures 9-12. The Violin part has a more varied melodic line with some rests. The Guitar part continues with its accompaniment, including some chords with a '7' marking.

Vln.

Gtr.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The Violin part features a melodic line with some rests and a final note. The Guitar part continues with its accompaniment, including some chords with a '7' marking.

Vln. <sup>17</sup>

Gtr. <sup>17</sup>

Measures 17-20. The Violin part (Vln.) begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5, with some grace notes. The Guitar part (Gtr.) provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Vln. <sup>21</sup>

Gtr. <sup>21</sup>

Measures 21-24. The Violin part continues with a melodic line, featuring a trill-like passage in measure 22. The Guitar part continues with a rhythmic accompaniment.

Vln. <sup>25</sup>

Gtr. <sup>25</sup>

Measures 25-28. The Violin part has a more active melodic line with eighth notes. The Guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Vln. <sup>29</sup>

Gtr. <sup>29</sup>

Measures 29-32. The Violin part has a melodic line with some grace notes. The Guitar part continues with a rhythmic accompaniment.

Vln. <sup>33</sup>

Gtr. <sup>33</sup>

Measures 33-36. The Violin part has a melodic line with a first ending (1) and a second ending (2). The Guitar part continues with a rhythmic accompaniment.

37

Vln.

Gtr.

41

Vln.

Gtr.

46

Vln.

Gtr.

50

Vln.

Gtr.

54

Vln.

Gtr.

Vln. <sup>58</sup>

Gtr. <sup>58</sup>

Violin part (measures 58-61): Treble clef, key signature of one flat. Measure 58: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 59: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 60: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 61: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.

Guitar part (measures 58-61): Treble clef, key signature of one flat. Measure 58: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 59: quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2. Measure 60: quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1. Measure 61: quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1.

Vln. <sup>62</sup>

Gtr. <sup>62</sup>

Violin part (measures 62-65): Treble clef, key signature of one flat. Measure 62: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 63: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 64: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 65: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.

Guitar part (measures 62-65): Treble clef, key signature of one flat. Measure 62: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 63: quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2. Measure 64: quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1. Measure 65: quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1.

Vln. <sup>66</sup>

Gtr. <sup>66</sup>

Violin part (measures 66-70): Treble clef, key signature of one flat. Measure 66: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 67: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 68: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 69: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3. Measure 70: quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2.

Guitar part (measures 66-70): Treble clef, key signature of one flat. Measure 66: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 67: quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2. Measure 68: quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1. Measure 69: quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1. Measure 70: quarter note D1, quarter note C1, quarter note B0, quarter note A0.

Vln. <sup>70</sup>

Gtr. <sup>70</sup>

Violin part (measures 70-73): Treble clef, key signature of one flat. Measure 70: quarter note D3, quarter note C3, quarter note B2, quarter note A2. Measure 71: quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 72: quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 73: quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1.

Guitar part (measures 70-73): Treble clef, key signature of one flat. Measure 70: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 71: quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2. Measure 72: quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1. Measure 73: quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1.

Vln. <sup>74</sup>

Gtr. <sup>74</sup>

Violin part (measures 74-77): Treble clef, key signature of one flat. Measure 74: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 75: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. Measure 76: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 77: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3.

Guitar part (measures 74-77): Treble clef, key signature of one flat. Measure 74: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 75: quarter note B2, quarter note A2, quarter note G2, quarter note F2. Measure 76: quarter note E2, quarter note D2, quarter note C2, quarter note B1. Measure 77: quarter note A1, quarter note G1, quarter note F1, quarter note E1.

78

Vln.

Gr.

82

Vln.

Gr.

86

Vln.

Gr.

90

Vln.

Gr.

94

Vln.

Gr.

98

Vln.

Gtr.

102

Vln.

Gtr.

106

Vln.

Gtr.

110

Vln.

Gtr.

113

Vln.

Gtr.

II

Pastorela Andante

116

Vln.

Gtr.

119

Vln.

Gtr.

122

Vln.

Gtr.

125

Vln.

Gtr.

128

Vln.

Gtr.

131

Vln.

Gtr.

134

Vln.

Gtr.

137

Vln.

Gtr.

139

Vln.

Gtr.

141

Vln.

Gtr.

142

Vln.

Gtr.

145

Vln.

Gtr.

146

Vln.

Gtr.

147

Vln.

Gtr.

148

Vln.

Gtr.

150

Vln.

Gtr.

151

Vln.

Gtr.

152

Vln.

Gtr.

155

Vln.

Gtr.

158

Vln.

Gtr.

160

Vln.

Gtr.

162

Vln.

Gtr.

165

Vln.

Gtr.

168

Vln.

Gtr.

### III

#### Minuet Allegreto

The musical score is presented in four systems, each with a Violin (Vln.) and Guitar (Gtr.) part. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure numbers 171, 174, 177, and 180 are indicated at the start of their respective systems. The guitar part features a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes, often with a bass line of quarter notes. The violin part provides a melodic line with various articulations, including slurs and accents. The final system (measures 180-183) concludes with a double bar line and repeat dots.

183

Vln.

Gtr.

Measures 183-185. Violin part: Measure 183 has three triplet eighth notes (F4, G4, A4), followed by a quarter rest, then a slur over a quarter note (B4) and a quarter note (C5). Measure 184 has a quarter rest, then a quarter note (D5), and a quarter note (E5). Measure 185 has a quarter note (F5), a quarter note (G5), and a quarter note (A5). Guitar part: Measure 183 has a quarter note (F3), a quarter note (G3), and a quarter note (A3), followed by a quarter rest. Measure 184 has a quarter note (B2), a quarter note (C3), and a quarter note (D3), followed by a quarter rest. Measure 185 has a quarter note (E2), a quarter note (F2), and a quarter note (G2), followed by a quarter rest.

186

Vln.

Gtr.

Measures 186-188. Violin part: Measure 186 has a slur over a quarter note (F4), a quarter note (G4), and a quarter note (A4), followed by a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (D5). Measure 187 has a quarter note (E5), a quarter note (F5), and a quarter note (G5). Measure 188 has a quarter note (A5), a quarter note (B5), and a quarter note (C6), followed by a repeat sign. Guitar part: Measure 186 has a quarter note (F3), a quarter note (G3), and a quarter note (A3), followed by a quarter rest. Measure 187 has a quarter note (B2), a quarter note (C3), and a quarter note (D3), followed by a quarter rest. Measure 188 has a quarter note (E2), a quarter note (F2), and a quarter note (G2), followed by a quarter rest.

189

Trio

Vln.

Mayor

Gtr.

Measures 189-191. Violin part: Measure 189 has a quarter rest, followed by a quarter rest, and a quarter rest. Measure 190 has a quarter rest, followed by a quarter rest, and a quarter rest. Measure 191 has a quarter note (F4), a quarter note (G4), and a quarter note (A4), followed by a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (D5). Guitar part: Measure 189 has a quarter note (F3), a quarter note (G3), and a quarter note (A3), followed by a quarter rest. Measure 190 has a quarter note (B2), a quarter note (C3), and a quarter note (D3), followed by a quarter rest. Measure 191 has a quarter note (E2), a quarter note (F2), and a quarter note (G2), followed by a quarter rest.

192

Vln.

Gtr.

Measures 192-194. Violin part: Measure 192 has a quarter note (F4), a quarter note (G4), and a quarter note (A4), followed by a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (D5). Measure 193 has a quarter note (E5), a quarter note (F5), and a quarter note (G5), followed by a quarter note (A5), a quarter note (B5), and a quarter note (C6). Measure 194 has a quarter note (D6), a quarter note (E6), and a quarter note (F6), followed by a quarter note (G6), a quarter note (A6), and a quarter note (B6). Guitar part: Measure 192 has a quarter note (F3), a quarter note (G3), and a quarter note (A3), followed by a quarter rest. Measure 193 has a quarter note (B2), a quarter note (C3), and a quarter note (D3), followed by a quarter rest. Measure 194 has a quarter note (E2), a quarter note (F2), and a quarter note (G2), followed by a quarter rest.

195

Vln.

Gtr.

Measures 195-197. Violin part: Measure 195 has a quarter note (F4), a quarter note (G4), and a quarter note (A4), followed by a quarter note (B4), a quarter note (C5), and a quarter note (D5). Measure 196 has a quarter note (E5), a quarter note (F5), and a quarter note (G5), followed by a quarter note (A5), a quarter note (B5), and a quarter note (C6). Measure 197 has a quarter note (D6), a quarter note (E6), and a quarter note (F6), followed by a quarter note (G6), a quarter note (A6), and a quarter note (B6). Guitar part: Measure 195 has a quarter note (F3), a quarter note (G3), and a quarter note (A3), followed by a quarter rest. Measure 196 has a quarter note (B2), a quarter note (C3), and a quarter note (D3), followed by a quarter rest. Measure 197 has a quarter note (E2), a quarter note (F2), and a quarter note (G2), followed by a quarter rest.

198

Vln.

Gtr.

201

Vln.

Gtr.

205

Vln.

Gtr.

209

Vln.

Gtr.

212

Vln.

Gtr.

*Vuelta al Allegro*

IV

Allegro  
215

Vln.

Gr.

Vln.

Gr.

Vln.

Gr.

Vln.

Gr.

Vln. <sup>227</sup>

Gtr. <sup>227</sup>

Violin part (227-229): Treble clef, starting with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a half note C5. Measure 229 has a sharp sign before the final note.

Guitar part (227-229): Treble clef, starting with a whole rest, followed by eighth-note patterns: G4-A4-B4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5. Measure 229 has a sharp sign before the final note.

Vln. <sup>230</sup>

Gtr. <sup>230</sup>

Violin part (230-232): Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 231 has a sharp sign before the final note. Measure 232 has a slur over the first two notes and a sharp sign before the final note.

Guitar part (230-232): Treble clef, eighth-note patterns: G4-A4-B4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5. Measure 232 has a sharp sign before the final note.

Vln. <sup>233</sup>

Gtr. <sup>233</sup>

Violin part (233-235): Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 234 has a sharp sign before the final note. Measure 235 has a slur over the first two notes and a sharp sign before the final note.

Guitar part (233-235): Treble clef, eighth-note patterns: G4-A4-B4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5. Measure 235 has a sharp sign before the final note.

Vln. <sup>236</sup>

Gtr. <sup>236</sup>

Violin part (236-238): Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 237 has a sharp sign before the final note. Measure 238 has a slur over the first two notes and a sharp sign before the final note.

Guitar part (236-238): Treble clef, eighth-note patterns: G4-A4-B4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5. Measure 238 has a sharp sign before the final note.

Vln. <sup>239</sup>

Gtr. <sup>239</sup>

Violin part (239-241): Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 240 has a sharp sign before the final note. Measure 241 has a slur over the first two notes and a sharp sign before the final note.

Guitar part (239-241): Treble clef, eighth-note patterns: G4-A4-B4, A4-B4-C5, B4-A4-G4, A4-B4-C5. Measure 241 has a sharp sign before the final note.

242

Vln.

Gtr.

245

Vln.

Gtr.

248

Vln.

Gtr.

251

Vln.

Gtr.

254

Vln.

Gtr.

257

Vln.

Gtr.

260

Vln.

Gtr.

263

Vln.

Gtr.

266

Vln.

Gtr.

269

Vln.

Gtr.

Vln. 273

Gtr. 273

This system contains measures 273 to 275. The Violin part (Vln.) is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a steady eighth-note pattern. The Guitar part (Gtr.) is written in a treble clef and consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *p* and *p̄*.

Vln. 275

Gtr. 275

This system contains measures 275 to 277. The Violin part continues with the eighth-note pattern. The Guitar part maintains its accompaniment. Dynamic markings include *p* and *p̄*.

Vln. 278

Gtr. 278

This system contains measures 278 to 280. The Violin part continues with the eighth-note pattern. The Guitar part maintains its accompaniment. Dynamic markings include *p*.

Vln. 281

Gtr. 281

This system contains measures 281 to 283. The Violin part continues with the eighth-note pattern. The Guitar part maintains its accompaniment. Dynamic markings include *p*.

Vln. 284

Gtr. 284

This system contains measures 284 to 286. The Violin part continues with the eighth-note pattern. The Guitar part maintains its accompaniment. Dynamic markings include *p*.

287

Vln.

Gtr.

291

Vln.

Gtr.

295

Vln.

Gtr.

299

Vln.

Gtr.

301

Vln.

Gtr.



A propósito de las sonatas de José Manuel Aldana y la reconstrucción de la parte de guitarra es importante comentar algunos puntos editoriales.

En la *Sonata concertante* existen momentos que no son claros en el manuscrito por lo que se proponen algunos cambios para darle lógica a la parte de la guitarra. La primera modificación se encuentra en el primer movimiento de la obra, en el compás número 5, donde existe una mancha sobre la nota Mi que podría tomarse como un bemol; sin embargo, en esta reconstrucción tal indicación no fue considerada, y ello afecta el movimiento armónico propuesto por la guitarra, donde ese Mi es natural.

En el compás número 35 del primer movimiento, el manuscrito parece indicar dos notas (La y Si). Estas notas se presentan sobre un acorde de La mayor arpegiado, por lo que conducen a tomar la primera como la más acertada. También esta decisión define la secuencia armónica propuesta en la parte de la guitarra.

En el compás número 282 del cuarto movimiento, se encuentra sobrepuesto un acorde de Re mayor —en la segunda mitad del compás en la parte del violín— sobre lo que parece ser la repetición de un acorde de Sol menor. De acuerdo con la línea melódica propuesta sobre la guitarra, el acorde de Sol menor parece ser la mejor solución editorial. A propósito de esta secuencia cabe aclarar que dos compases antes (280) los acordes ejecutados por el violín se repiten en compases de dos en dos, lo que sustenta la elección realizada en la presente edición.

Sobre la segunda sonata sólo hay una aclaración. En el primer movimiento (compases 38-39) el manuscrito de la parte del violín es ilegible. Lo que se propone en este trabajo es un cambio en la cantidad de notas tocadas por compás, sin cambiar el ritmo de anacrusa que prevalece en dicho fragmento. Para la reconstrucción de este pasaje se tomó en consideración la parte de violín en los compases 58, 62 y 112-113, que es idéntica a la reconstrucción propuesta.

M. H.



# Versos de 5° tono

Manuel Delgado

Transcripción de Fernando Serrano

**Allegro** *ff* *Verso I*

Oboe *ff*

Oboe *ff* (*8va*)

Corno en Re *ff*

Corno en Re *ff*

Timbales *ff*

Violin I *ff*

Violin II *ff*

Violoncello *ff*

6

Ob. *f*

Ob. (*8va*) *f*

Cl I *f*

Cl II *f*

Timb. *f*

Vln I *f*

Vln II *f*

Vc. *f*

1. En la versión original, los timbales aparecen escritos sobre las notas Fa y Do

## Verso I

2

Ob. 10 (p) (f) (p) (f)

Ob. (p) (f) (p) (f)

C I (p) f (p) f

C II (p) f (p) f

Timb. (p) (f) (p) (f)

Vln I (p) f (p) f

Vln II (p) (f) (p) (f)

Vc. (p) f (p) f

Ob. 14 (p) 15 (f) (p) (f)

Ob. (p) (f) (p) (f)

C I (p) f (p) f

C II (p) f (p) f

Timb. (p) - - -

Vln I (p) f (p) f

Vln II (p) (f) (p) (f)

Vc. (p) f (p) f

Verso I

18

Ob. Solo

Ob. Solo

C I Solo

C II Solo

Timb.

Vln I

Vln II

Vc. *dol* (*♩*) (*♩*)

22

Ob. (*f*)

Ob. (*f*)

C I (*f*)

C II (*f*)

Timb.

Vln I (*f*)

Vln II (*f*)

Vc. (*f*)

## Verso I

4

26

Ob. *f*

Ob. *f*

Cl. I *f*

Cl. II *p*

Timb.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vc. *p*

29

Ob.

Ob.

Cl. I

Cl. II

Timb.

Vln. I

Vln. II

Vc.

## Verso II

Oboe I

Oboe II

Corno en Re I

Corno en Re II

Timbales en Re y La

Violin I *(dolce)*

Violin II *(dolce)*

Violoncello *(p) dolce*

5

Ob. I *(ff)*

Ob. II *(ff)*

C I *ff*

C II *(ff)*

Timb. *(ff)*

Vln I *ff*

Vln II *ff*

Vc. *ff*



## Verso II

18

*ff*

Ob. I

*ff*

Ob. II

*ff*

C. I

*ff*

C. II

*f(f)*

Timb.

*ff*

Vln I

*ff*

Vln II

*ff*

Vc.

22

Ob. I

Ob. II

C. I

*f*

C. II

*f*

Timb.

Vln I

*f*

Vln II

*f*

Vc.

## Verso II

4

25 *(p) dolce* *f*

Ob. I *(p) dolce* *cresc.* *f*

Ob. II *(p) dolce* *cresc.* *f*

C I *f*

C II *f*

Timb. *f*

Vln I *(p) dolce* *cresc.* *f*

Vln II *(p) dolce* *cresc.* *f*

Vc. *(p) dolce* *cresc.* *f*

## Verso III

Andante

Oboe I: *(p)* Solo, *(dolce)*, *(rfa)*, *f*, *(p) dol.*, *(cresc.)*  
 Oboe II: *(rfa)*, *(f)*, *(p) (dol.)*, *(cresc.)*  
 Corno en Re I: *(f)*, *(p) dol.*, *cresc.*  
 Corno en Re II: *(f)*, *(p) dol.*, *cresc.*  
 Timbales en Re y La: *(f)*, *(p)*  
 Violin I: *(p)*, *dolce*, *(rfa)*, *f*, *(dol.)*, *cresc.*  
 Violin II: *(p)*, *dolce*, *rfa*, *f*, *(dol.)*, *(cresc.)*  
 Violoncello: *(p)*, *(dolce)*, *(f)*, *(p)*, *(cresc.)*

Ob. I: *(ff)*, *(p)*, *(f)*  
 Ob. II: *(ff)*, *(p)*, *(f)*  
 C I: *(ff)*, *(f)*  
 C II: *(ff)*, *(f)*  
 Timb.: *(ff)*  
 Vln I: *(ff)*, *f*  
 Vln II: *(ff)*, *f*  
 Vc.: *(ff)*, *(f)*

## Verso III

2

Musical score for measures 12-17 of Verso III. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe I and II, Clarinet I and II, Timpani, Violin I and II, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 12 is marked with a '12' and a 'dol' (dolce) dynamic. Measures 13-17 feature various dynamics including 'dol', 'ff' (fortissimo), and 'dolce'. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, with some notes marked with accents and slurs. The timpani part is mostly silent, with some light playing in the later measures.

Musical score for measures 18-23 of Verso III. The score continues from the previous system and includes parts for Oboe I and II, Clarinet I and II, Timpani, Violin I and II, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 18 is marked with a '18' and a '(dol) (p) (f)' dynamic. Measures 19-23 feature various dynamics including '(dol) (p) (f)', 'dolce', and 'f'. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, with some notes marked with accents and slurs. The timpani part is mostly silent, with some light playing in the later measures.

Verso III

3

23 (dol.) (p)

Ob. I

Ob. II (dol.) (p)

C. I

C. II (p)

Timb. (p)

Vln. I dolce (p)

Vln. II (dol.) (p)

Vc. dolce (p)

The musical score consists of seven staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 23 begins with a *(dol.)* marking. The Oboe I part has a fermata over the final measure. The Timpani part features a series of sixteenth-note rolls. The Violin I part starts with a *dolce* marking. The Viola part starts with a *dolce* marking. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Presto

Verso IV

ff

Oboe

Oboe

Corno en Re

Corno en Re

Timbales en Re y La

Violin I

Violin II

Violoncello

*dol*

*ff*

*dol*

*ff*

*dol*

*ff*

8

ff

Ob. I

Ob. II

C I

C II

Timb.

Vln I

Vln II

Vc.

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

Verso IV

15

Ob. I  
Ob. II  
C I  
C II  
Timb.  
Vln I  
Vln II  
Vc.

*f*

*f*

This system of musical notation covers measures 15 through 22. It includes staves for Oboe I and II, Clarinet I and II, Timpani, Violin I and II, and Viola. The key signature is one sharp (F#). The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A forte (*f*) dynamic is indicated at the beginning of measure 17. The woodwinds play melodic lines, while the strings provide harmonic support with rhythmic patterns.

23

Ob. I  
Ob. II  
C I  
C II  
Timb.  
Vln I  
Vln II  
Vc.

This system of musical notation covers measures 23 through 29. It includes staves for Oboe I and II, Clarinet I and II, Timpani, Violin I and II, and Viola. The key signature remains one sharp (F#). The woodwinds have rests in measures 23 and 24, then enter in measure 25. The strings continue with their rhythmic accompaniment. The score concludes with a final chord in measure 29.

Gracioso

Verso V

5

Musical score for measures 1-6. The score includes parts for Oboe I and II, Horns in E-flat I and II, Timpani in E and A, Violin I, Violin II, and Violoncello. The woodwinds and horns are mostly at rest. The strings play a rhythmic pattern. Dynamic markings include *ppp* and first endings (1).

Musical score for measures 7-12. The score includes parts for Oboe I and II, Clarinets I and II, Timpani, Violin I, Violin II, and Violoncello. The woodwinds and horns are mostly at rest. The strings play a rhythmic pattern with dynamic markings *f* and *p*.

1) simile a la *ossia* del compás uno de los violines primeros

Verso V

2

Musical score for measures 14-20. The score includes staves for Ob. I, Ob. II, C I, C II, Timb., Vln I, Vln II, and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 14 starts with a dynamic of *p*. A first ending bracket is shown above the first measure of the Oboe I staff. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. The woodwinds and strings play a melodic line with various articulations and dynamics.

Musical score for measures 21-27. The score includes staves for Ob. I, Ob. II, C I, C II, Timb., Vln I, Vln II, and Vc. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 21 starts with a dynamic of *f*. Dynamics include *f*, *rfz*, *p*, and *f*. The woodwinds and strings play a melodic line with various articulations and dynamics.

## Verso V

3

28 **Presto** *(ff)*

Ob. I *(ff)*

Ob. II *(ff)*

C I *(ff)*

C II *(ff)*

Timb. *(ff)*

Vln I *f* *dol* *ff*

Vln II *f* *(dol)* *(ff)*

Vc. *f* *(dol)* *(ff)*

35 *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

C I *f*

C II *f*

Timb. *f*

Vln I *f*

Vln II *f*

Vc. *f*

Verso V

4

Musical score for measures 42-48. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe I and II, Clarinet I and II, Timpani, Violin I and II, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present throughout the passage. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score for measures 49-55. This section continues the orchestral arrangement. The dynamic marking *ff* is maintained. The music shows a progression of rhythmic and melodic ideas across the instruments, with some measures featuring more complex rhythmic figures.

No.	Name	Age	Sex	Profession	Religion	Marital Status	Children
1	John Smith	45	M	Farmer	Anglican	Married	3
2	Mary Jones	38	F	Housewife	Anglican	Married	2
3	Robert Brown	52	M	Merchant	Anglican	Married	4
4	Elizabeth White	41	F	Shopkeeper	Anglican	Married	3
5	Thomas Green	35	M	Teacher	Anglican	Married	2
6	Sarah Black	28	F	Widow	Anglican	Widowed	1
7	James Grey	60	M	Retired	Anglican	Married	5
8	Anna King	55	F	Widow	Anglican	Widowed	3
9	William Lee	48	M	Blacksmith	Anglican	Married	2
10	Jane Hill	32	F	Widow	Anglican	Widowed	1

No.	Name	Age	Sex	Profession	Religion	Marital Status	Children
11	George Young	58	M	Farmer	Anglican	Married	4
12	Charlotte Old	65	F	Widow	Anglican	Widowed	2
13	Richard New	42	M	Merchant	Anglican	Married	3
14	Isabella King	30	F	Widow	Anglican	Widowed	1
15	Henry King	70	M	Retired	Anglican	Married	6
16	Elizabeth King	68	F	Widow	Anglican	Widowed	4
17	John King	50	M	Farmer	Anglican	Married	3
18	Mary King	45	F	Widow	Anglican	Widowed	2
19	Thomas King	35	M	Teacher	Anglican	Married	2
20	Sarah King	25	F	Widow	Anglican	Widowed	1



Este juego de versos, escritos en quinto tono —es decir, en Re mayor—, están instrumentados “para orquesta chica” y fueron copiados en el año de 1877 por J. P. Carrillo.

Con intención de mantener el original según el copista, las correcciones o consideraciones personales están indicadas de la siguiente forma: con una *ossia* sobre el pentagrama cuando se requiere conservar las dos versiones, con notas añadidas entre paréntesis o con indicaciones de dinámica, también entre paréntesis. Las ligaduras que están dibujadas con líneas punteadas, son del editor. Las indicaciones de música ficta aparecen sobre la nota que corresponde, lo que permite al posible ejecutante decidir si interpreta la versión original, si recurre a las sugerencias del editor o si realiza su propia versión.

Otras consideraciones editoriales sobre los versos se enlistan a continuación.

Todos los versos:

- La notación de los timbales aparece escrita sobre Do y Fa, pero para evitar confusiones las bajé una tercera para que quedaran escritas sobre las notas que deben ser.

Primer verso:

- Al final del compás 4, en la voz del violonchelo, está escrito un tresillo sobre notas de treintaidoseavo. En consideración a que si se toma en cuenta el resto de los tiempos de ese compás, hacen falta notas, tomé la decisión de corregir esta figura rítmica sin utilizar la *ossia*. Además, la corrección sugerida concuerda con la parte de los violines.
- En los compases 15 y 16, en la voz del oboe 2º, las notas de Sol no estaban sostenidas en la partichela original. Sin embargo, al parecer estas notas fueron añadidas posteriormente con otra tinta o tal vez con lápiz. Cabe aclarar que teniendo en consideración el resto de las voces, deben ir sostenidas.

- En los compases 18 y 19 se añadieron puntos a las notas del violonchelo para igualarlo al resto de las cuerdas.
- En el compás 26 hacen falta puntillos sobre las notas Mi y Sol de octavo tanto en el violín 1°, como en los oboes si estos están doblando la voz; o bien deben ser eliminados para igualar las voces, puesto que el violín 2° es el único que los tiene.
- En el compás 26 se eliminaron los puntillos del corno 1° debido a que es la única voz que los tiene y el único compás donde aparecen en esta sección.

#### Segundo verso:

- En el compás 13 del violonchelo, se eliminaron los puntillos de las tres notas de cuarto para igualarlo al resto de las voces. Debido a que en este compás finaliza una sección y la siguiente inicia con notas *staccato*, no se añadieron puntillos al resto de las voces para mantener el contraste.
- En el acorde final (compás 28), los oboes tenían una figura rítmica diferente, pero considerando el estilo de la época, se igualó en el resto de las voces que tenían una figura con dos octavos.

#### Tercer verso:

- En la partichela del violonchelo no aparece la armadura de Re mayor, sin embargo, el resto de los instrumentos sí la tiene, por lo que deduzco que es una omisión del copista que no amerita añadir una *ossia*.
- En los compases 5 y 6, en la parte del oboe 1°, la indicación de *crescendo* aparecía en el compás 6, mientras que, en el resto de las voces que lo tenían marcado, la indicación se encontraba en el tercer tiempo del compás 5. Ya que todas las voces tienen la misma figura rítmica, decidí colocarlo en el mismo lugar que el resto.
- En el compás 7 del violín 2° hay una figura rítmica sobre Do natural y de manera simultánea un Fa de tres tiempos, por lo que decidí igualar el Fa con el resto de las notas en este compás, de manera similar a como aparece dicha figura en el violín primero.
- En el compás 25 del timbal, aparece la nota Re, pero es probable que, debido a la armonía generada por todos los instrumentos, la nota que deba ir sea un La.
- En la nota del violonchelo del último compás, éste aparece con una nota de tres tiempos, pero es el único instrumento que la tiene, por lo que decidí cambiarla por una blanca con su respectivo silencio, al igual que el resto de las voces.

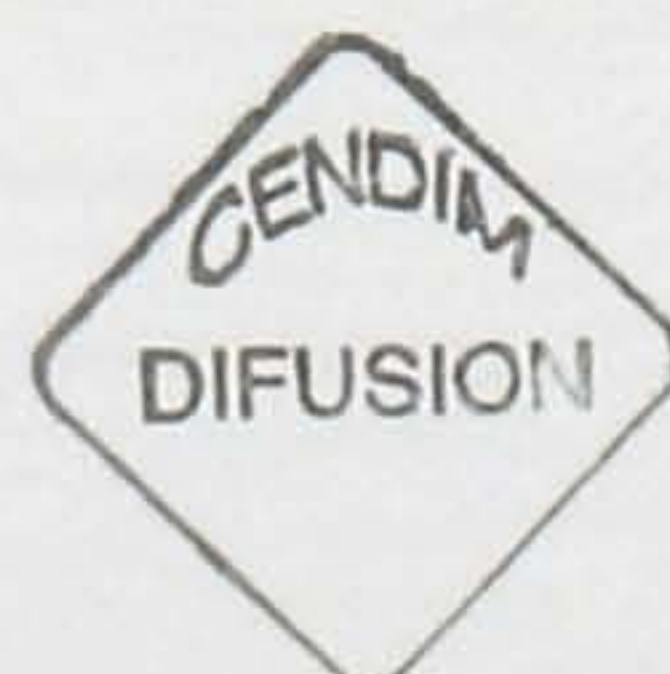
## Cuarto verso:

- En los compases 8 y 10 del oboe 1º, 2º y corno 2º se añadieron puntillos para igualar el motivo de la presentación del tema, ya que el corno 1º sí los incluye.
- En el compás 15 de las voces de oboe 1º y 2º, hacen falta los puntillos en las notas de octavo por ser imitación del motivo inicial.
- En el compás 37, en la voz de timbal, se igualó su ritmo con el resto de las voces, substituyendo dos figuras de un cuarto a dos figuras de octavo con sus respectivos silencios.
- En el compás 37, en la parte del violín 1º, hacen falta puntos sobre las notas de octavo por ser imitación del motivo inicial.
- En el compás 53 de las partes de los oboe 1º y 2º, se han puesto indicaciones de *staccati* por ser imitación del motivo del principio. Lo mismo se ha hecho con el compás 55 en la parte de los dos cornos.

## Quinto verso:

- En la partichela original, los compases 1 y 5 del violín 1º tenían una nota de cuatro tiempos contra cuatro de un cuarto; lo mismo ocurría en el compás 1 de los violines segundos. Debido a que dicha figura no puede ser ejecutada, se cambió, de acuerdo con el estilo de la obra, a la figuración que aparece en la *ossia* del primer compás del violín 1º.
- En el compás 6 de la partichela del violín 2º, la ligadura que aparece no es la misma que en el compás 2 y, debido a que el violín 1º permanece igual, decidí mantener en el 2º el mismo fraseo que en el anterior.
- En el compás 15 aparece una *ossia* sobre el oboe 1º. El criterio de selección para las notas en este compás añadido es que tanto el 1º como el 2º están doblando, cada uno, a los violines.
- En el compás 19 del violín 2º, las notas de cuarto tenían indicación de *staccato*, pero debido a que ningún otro instrumento los tiene y que no hay antecedentes de este tipo de motivos, sino hasta el *presto* que viene más adelante, tomé la decisión de eliminarlos.

F. S. A.





**Cinco piezas del *Quaderno de lecciones i piezas varias*  
para el uso de Da. Guadalupe Mayner**

Anónimo

Edición de Jesús Herrera

**Contradanza [A-5]**

Allegro

## Contradanza [C-2]

[Fin]

D.C.

<sup>1</sup>Si en el original. Se sugiere tocar Si la primera vez y Sol para terminar.

<sup>2</sup>Así en el original. Al repetir, no hacer este silencio.

<sup>3</sup>Así en el original. Al repetir, agregar un silencio de octavo.

### Contradanza [C-1]

The musical score for 'Contradanza [C-1]' is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a simple accompaniment. A first ending bracket is placed over the final two measures of the first system, with a '1' above it. The second system continues the melody and accompaniment, with a second ending bracket over the final two measures, marked with a '2' above it.

<sup>1</sup>Al repetir, agregar un silencio de octavo.

<sup>2</sup>El original procede directamente a las notas del compás siguiente, omitiendo los dos octavos sugeridos en este compás.

### [Minué D-3]

The musical score for '[Minué D-3]' is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a simple accompaniment. A first ending bracket is placed over the final two measures of the first system, with a '1' above it. The second system continues the melody and accompaniment, with a second ending bracket over the final two measures, marked with a '2' above it.

<sup>1</sup>La<sup>4</sup> en el original.

<sup>2</sup>Sobre el Sol aparece un Sib.

### Minue á 4 manos de la Marquesa de Vivanco [D-1b]

[Secondo]



[Fin]

## Minue á 4 manos de la Marquesa de Vivanco [D-1a]

[Primo]

NOTAS Y RESEÑAS

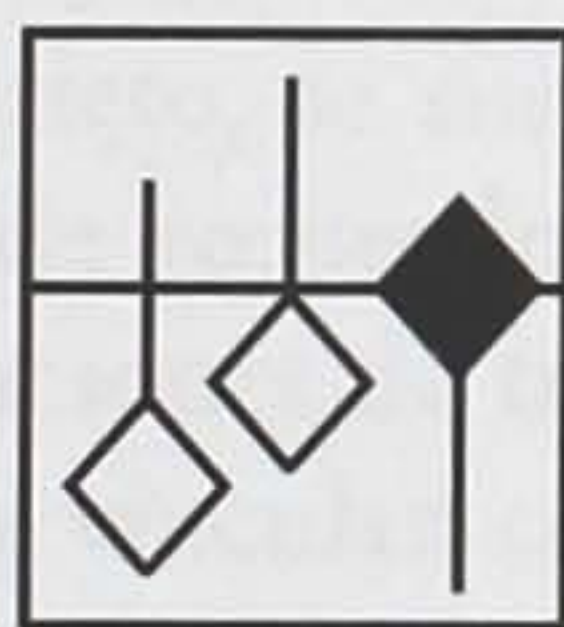
FOT

Fin.

<sup>1</sup> Así en el original. Puede tocarse Si bemol para evitar la falsa relación.



## NOTAS Y RESEÑAS



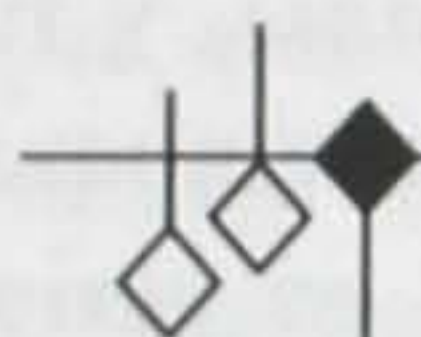
Algunas reflexiones sobre la vida de una científica crucialiana. Edición Cruxiana, S.A. Este libro es una recopilación de artículos y conferencias que la autora ha escrito durante su vida profesional. El contenido abarca desde la infancia hasta la actualidad, pasando por la etapa de la docencia y la investigación. La autora reflexiona sobre su experiencia profesional y personal, así como sobre el papel de la mujer en la ciencia y en la sociedad. El libro está dividido en capítulos que tratan sobre la infancia, la docencia, la investigación y la vida personal. La autora escribe con claridad y sencillez, lo que hace que el libro sea accesible para un amplio público. Este libro es una lectura interesante para cualquiera que se interese por la vida de una científica y por el papel de la mujer en la ciencia y en la sociedad.

El autor reflexiona sobre su experiencia profesional y personal, así como sobre el papel de la mujer en la ciencia y en la sociedad. El libro está dividido en capítulos que tratan sobre la infancia, la docencia, la investigación y la vida personal. La autora escribe con claridad y sencillez, lo que hace que el libro sea accesible para un amplio público. Este libro es una lectura interesante para cualquiera que se interese por la vida de una científica y por el papel de la mujer en la ciencia y en la sociedad.

El autor reflexiona sobre su experiencia profesional y personal, así como sobre el papel de la mujer en la ciencia y en la sociedad. El libro está dividido en capítulos que tratan sobre la infancia, la docencia, la investigación y la vida personal. La autora escribe con claridad y sencillez, lo que hace que el libro sea accesible para un amplio público. Este libro es una lectura interesante para cualquiera que se interese por la vida de una científica y por el papel de la mujer en la ciencia y en la sociedad.



Algunos recuerdos viejos de unas canciones  
arcaicas



Eduardo Contreras Soto

Al gusto inmediato que me generó la aparición del disco *Canciones arcaicas*, de Lourdes Ambriz y Alberto Cruzprieto, se sumó cualquier cantidad de recuerdos motivados por las relaciones de trabajo y de afecto que me vinculan con la soprano y el pianista desde hace algo así como una década. La posibilidad presente de hablar sobre tal disco me permite compartir algunos de esos recuerdos, sobre todo los que tienen que ver con el camino tan largo y comprometido que ambos músicos han recorrido para llegar a ofrecer, en estas grabaciones, la calidad específica de su experiencia artística que convierte a este programa sonoro en algo más que otro disco en el mercado: un viaje de expresividad y sensibilidad excepcionales.

Me enorgullece sentirme, aunque de manera indirecta, como parte de ese camino. Desde la que siempre ha sido mi muy querida casa, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical del INBA, el Cenidim pues, he mantenido con Ambriz y con Cruzprieto una comunicación fructífera y productiva —para mí—, y he aprendido mucho de sus esfuerzos sin

rendición para lograr los mejores objetivos sonoros de la manera más seria y feliz posible. Además, tanto la una como el otro han dejado parte de sus inicios fonográficos en el Cenidim, en sendos discos que, en fechas recientes, me he enterado de que fueron reeditados por la misma empresa disquera que hoy produce *Canciones arcaicas*: por una parte, las grabaciones que hiciera Ambriz de canciones de José Rolón, con Ricardo Miranda al piano, forman parte de un disco dedicado al ilustre compositor jalisciense; por la otra parte, Cruzprieto tiene un disco completo, *Imágenes mexicanas para piano*, el cual, si bien no presenta en su reedición el logotipo del Cenidim, es desde luego un disco nuestro, y uno de los orgullos de nuestro catálogo. En estos discos ya se advertía la inquietud de la soprano y del pianista por explorar los respectivos repertorios de los compositores mexicanos de manera exhaustiva, lo mismo con los títulos más afamados y grabados que con los materiales más desconocidos e inaccesibles, casi siempre relegados por injusticia. Ahora, con *Canciones arcaicas*, se ratifica esta vocación de nuestros



dos artistas por no mantenerse en el lugar común, al ofrecernos un programa de unidad de concepto muy coherente, y en donde los autores relativamente mejor conocidos no se ven representados por sus títulos más obvios, y donde es muy grato escuchar el descubrimiento de piezas raras en los autores apenas en proceso de recuperación, por así decir.

Permítaseme citar un ejemplo específico del programa de este disco cuyo camino ilustra los recuerdos a que me refiero. En 1988, entrevisté a Eduardo Hernández Moncada para la revista del Cenidim, *Heterofonía*. Al terminar la entrevista, y pensando en publicar algún otro material relacionado con el compositor, le pregunté si tendría alguna obra inédita que nos pudiera ofrecer para la revista, algo sencillo y breve. Tras pensarlo un poco, pero no mucho, el maestro me ofreció, con su habitual buen humor y una humildad sobre su trabajo que nunca olvidaré, unas “cancioncitas que me quedan por ahí”: eran los *Tres sonetos de sor*

*Juana*. Por supuesto que las publicamos en *Heterofonía*, y fue un gran gusto saber que se empezaron a cantar muy pronto en varios recitales por todos lados, sobre todo porque estas impecables canciones no habían tenido una promoción muy afortunada durante años; sólo las cantaba Betty Fabila en una versión para voz y orquesta de cuerdas, con la orquesta de la Escuela Nacional Preparatoria que dirigía Uberto Zanolli. La difusión de los *Sonetos* en la versión con piano vio ratificado su éxito cuando Ediciones Mexicanas de Música publicó, finalmente, la partitura independiente. El hecho de que Ambriz y Cruzprieto hayan traído estas tres joyitas por primera vez a las grabaciones corona la recuperación de una partitura que siempre tendría que haber estado en el repertorio, lo cual se ve confirmado por el nivel de los intérpretes que debían realizar esta labor: no se podía exigir menos para tal obra.

De la calidad suprema de las canciones de Salvador Moreno no tiene caso repetir lo que todos hemos sabido a lo largo del tiempo. Me alegra escuchar títulos que, si bien estaban grabados hace ya muchos años, también llevaban ya un largo tiempo sin existir en los mercados, como el caso de mi muy favorita *Culpa debe ser quereros*, con esos versos realmente encorazonados de Garcilaso. Me viene a la mente una grabación, casi tan arcaica como la canción, de Julia Araya con Francisco Martínez Galnares, realizada por Musart en 1964 y sepultada en sus acervos como

prácticamente todos los memorables registros que esta ingrata empresa no reedita ni deja reeditar. Gracias a este añejo LP yo conocí esta canción de Moreno que tan feliz me hace; volver a escucharla, esta vez con Ambriz y Cruzprieto, me alegró de nuevo el corazón y me confirmó la finísima filigrana del manejo vocal con el que se han forjado todas las canciones de este gran miniaturista. Cualidades que la ejecución del presente disco hace manifiestas sin lugar a dudas.

Es una gran sorpresa para mí encontrar en este disco unas canciones religiosas de Gerhart Muench, un autor transterrado que, como Conlon Nancarrow, María Teresa Prieto o Lan Adomián, está conquistando apenas el conocimiento y el reconocimiento del público de su propio país adoptivo que no lo supo apreciar de manera cabal mientras vivía. La música de Muench, que aúna el rigor extremo, férreamente disciplinado, de una formación clásica con una libertad experimental a menudo escondida con sabiduría, requiere de una dosis especial de trabajo para no traicionarla con ejecuciones superficiales o esquemáticamente académicas. Este trabajo es evidente cuando escuchamos las versiones grabadas por Ambriz y Cruzprieto, equilibradas entre el cuidado formal y el sentimiento aflorado pero contenido.

De los *Seis poemas arcaicos* de Ponce, que inspiraron sin duda el título del presente disco, lo primero que puedo compartir es la sorpresa.

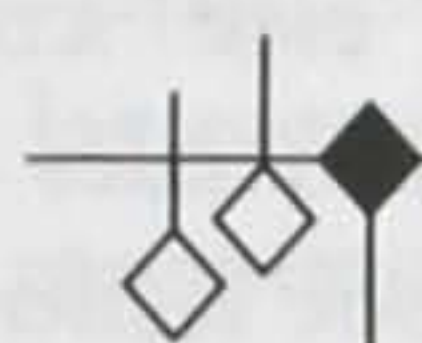
Me explico: son de las canciones menos frecuentadas de Ponce, cancionero fértil como pocos, y cuando se elige cantarlas, no siempre se eligen todas, quizá porque no todas gustan por igual. De hecho, creo que no tengo noticias de que estas seis canciones se hubieran grabado completas antes: Roberto Bañuelas había grabado sólo cuatro, acompañado de Diego Ordax, para la misma compañía del presente disco. Aunque creamos que lo hemos oído todo sobre autores que nos interesan de manera muy especial, siempre puede haber novedades y sorpresas, y esta vez me toca agradecer la representada por estos títulos de Ponce, sobre los cuales hay que oírlos más de una vez antes de arriesgar una opinión.

De lo más conocido y visitado en el repertorio del presente disco son las canciones de Rodolfo Halffter, y dentro de ellas, el ciclo de *Marinero en tierra* ha sido grabado ya un par de veces. Sin embargo, estas nuevas versiones ambricianas y cruzprietescas de los sabrosos versos de Alberti se han convertido de inmediato en mis preferidas, por el modo enjundioso pero sin oropel con el que se abordó su ejecución. En estas canciones, como en todo *Canciones arcaicas* en general, lo que manda es la fidelidad inteligente y sensible a las partituras, con interés consciente en la claridad y en la expresividad de lo que se canta. Esto lo agradecemos de manera muy especial los que no somos nada afectos a los vicios anquilosados de la ópera convencional:

para mí, la voz nítida y la dicción precisa de Lourdes es de agradecerse sin parar, con la articulación y el fraseo pertinentes para que se entienda el canto en lengua española y no en un híbrido de italiano con francés aplicado de manera defectuosa a palabras sin importancia, como ocurre con tantas intérpretes que se mantienen instaladas en su cacofónico *vibrato* y en su engolamiento envolvente que remata la imposibilidad de entender ni de gozar nada de la canción de concierto en nuestro idioma —y en cualquier otro idioma—. Por su parte, la seguridad de Alberto en el teclado refleja lo bien que él y su cantante se conocen, y cómo saben compartirse y equilibrarse, en una respiración común que habla del trabajo realmente realizado en equipo y con respeto, fruto de años de colaboración que empie-

za a manifestar sus resultados en diversas grabaciones, de entre las cuales ésta que aquí se presenta es una de las más exitosas en lo artístico. El que también se vuelva un éxito comercial dependerá de la promoción que convenza a nuestro incipiente mercado de la música de concierto de que, con discos como *Canciones arcaicas*, es mucho lo que se puede aprender, mucho lo que se puede gozar y, por lo menos para gente como yo, es mucho también lo que se puede recordar con gran gusto.

Ambriz, Lourdes, soprano, y Alberto Cruzprieto, piano, *Canciones arcaicas*. México: Quindecim, QP-044, 2000. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.



Clara Meierovich, *Mujeres en la creación musical de México*, México, Conaculta, 2001, 369 pp.

### I. Mujeres en la creación musical en México

Diecisiete mujeres nacidas entre 1927 y 1971 pueden tener mucho en común, o nada. En este caso estamos hablando de tres generaciones de compositoras residentes en México, su ámbito compartido: la música y, tal como puede desprenderse de la lectura del libro de Clara Meierovich, *Mujeres en la creación musical de México*, una convergencia sólida de ideas y preocupaciones musicales y extramusicales. En el ámbito de las intersecciones es, sin embargo, igualmente interesante mirar a las áreas no compartidas.

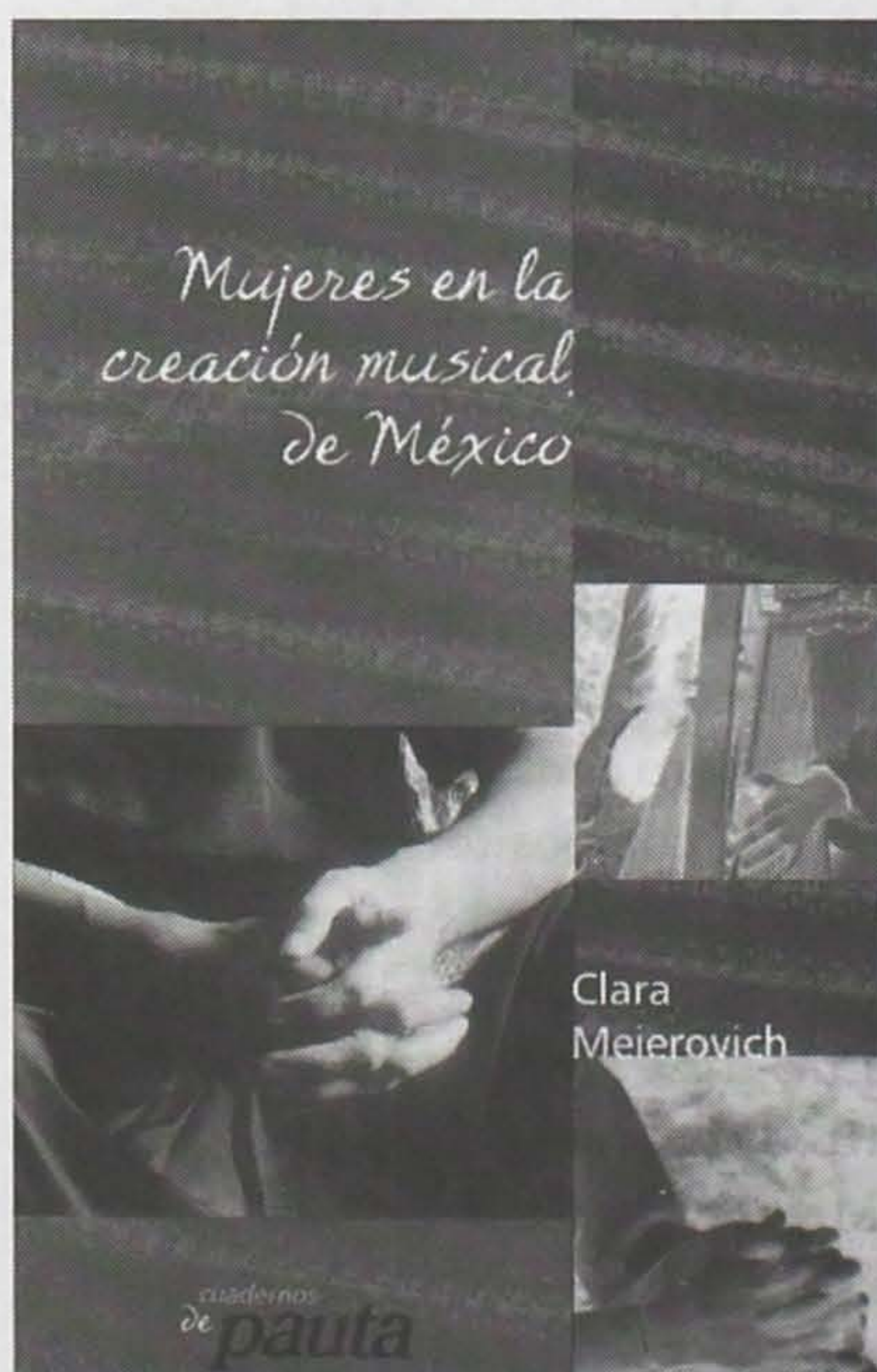
El libro consta de sendas entrevistas a 17 compositoras: Graciela Agudelo, Lucía Álvarez, Leticia Armijo, Leticia Cuen, Graciela de Elías, Marta García Renart, María Granillo, Rosa Guraieb, Ana Lara, Cecilia Medina Hernández, Gabriela Ortiz, Hilda Paredes, Marcela Rodríguez, Gloria Tapia, Cynthia Valenzuela,

Lilia Margarita Vázquez y Mariana Villanueva. Los cuestionarios constan de ocho o nueve preguntas, las mismas, sobre las que se elaboran otras. Cada entrevista está precedida por una reseña biográfica y una fotografía. Al final de cada entrevista viene un catálogo de obras musicales, una lista de partituras publicadas, una discografía y, en algunos casos, "otras publicaciones" y "programas de televisión". Al final hay una breve bibliografía general. Contiene índice onomástico. Aunque desde el punto de vista documental estas secciones son útiles, lamentablemente tanto las fotografías, como el catálogo, la lista de partituras publicadas y la discografía están desactualizadas (al momento de publicación del libro, 2001). Casi no se consignan artículos *sobre* las compositoras, que ciertamente existen y no encontramos crédito a los fotógrafos. El prólogo contiene, en la página 41 y siguientes, una interesante enumeración de elementos composicionales que Clara Meierovich desprendió de las entrevistas realizadas. Esta valiosa sección nos da una idea de las tendencias o rechazo a ellas, de los lenguajes,

recursos, etc., a los que se afilian las compositoras.

Con ciertas variantes, éstas son las preguntas formuladas a las compositoras: Primera: “¿Cuáles fueron los ‘síntomas’ que presagiaron o perfilaron tu camino hacia la creación musical?” Segunda: “¿En qué ámbito sientes más cómoda tu imaginación: en el trabajo con el color y los planos de posibilidades expresivas de una instrumentación reducida, o en el espacio sonoro grande de la orquesta sinfónica?” Tercera: “¿Cómo te sitúas estéticamente dentro del medio de creadores mexicanos, sientes correspondencias o afinidades con algún o algunos colegas?” Cuarta: “¿Cuáles son tus preferencias respecto a otros compositores, de nuestro tiempo o de otras épocas; de México y de otras latitudes?” Quinta: “¿Qué sientes en tu trasfondo de compositora, además del obvio deseo de expresarte, y trascender tu ser al arte?” Sexta: “Así como en la literatura y en otras disciplinas artísticas se habla de ‘signos’ o de características que prueban individualizar la obra producida por una mujer de aquella concebida por un hombre, ¿consideras que esto también es susceptible de aplicarse al lenguaje de la música?” Séptima: “¿Cuáles son los mecanismos y las dificultades con las que se encuentra un compositor para difundir su obra, crees que existe un tropiezo extra por ser mujer?” Octava: “¿Te interesa la música serial?” Novena pregunta: “¿Qué opinas de los lenguajes musicales actuales?”

Ciertamente este cuestionario abarca aspectos cruciales de la creación musical, desde las formas hasta las corrientes pasando por las influencias. Sin embargo, no quiero dejar de hacer algunos comentarios críticos desde mi personal punto de vista. La autora no pasa por alto la cuestión de ser mujer y compositora. Aunque, desafortunadamente me parece, la formulación de la cuestión de género se simplifica al extremo al plantear (en las preguntas 6 y 7) de modo maniqueo la cuestión hombre-mujer y la de los “tropiezos” por ser mujer. La cuestión de género puede abordarse desde ámbitos más complejos como lo demuestran algunas de las respuestas de las entrevistadas. Alguna pregunta que



ayudara a profundizar, dando elementos a las entrevistadas, en cuestiones de representación o semiótica del género hubieran dado, quizás, respuestas más ricas al respecto. No hay que olvidar que el tema de la mujer, y, por tanto, los asuntos de género, en la música, dan razón de ser a este libro y por lo mismo, no hay que temer que sea uno central en el cuestionamiento a las entrevistadas. Cuando la autora dice en el prólogo que “sin eufemismos feministas procuro evidenciar también, que la Historia[sic] y, en este caso, el proceso de las artes, *no* es patrimonio exclusivo de los hombres y que dentro de esta evolución temporal y de variabilidades[sic] sociológicas e ideológicas se incluye la aportación paralela de las mujeres”<sup>1</sup>, no entiendo a qué se refiere con “eufemismos feministas” y, si bien hablar de aportaciones paralelas es un paso a tomar, el tema nos obliga a tratar los asuntos de género como problemas intrínsecos que invitan a la profundidad teórica, sin obviarla, pero más allá de la lucha por la igualdad del hombre y la mujer del primer feminismo.

En cuanto a la composición misma, la primera pregunta, que usa palabras como “síntomas” o “presagiaron” respecto a la creación musical, me parece que roza el campo de lo esotérico, cuando la composición

no tiene que transitar por allí necesariamente y, en gran cantidad de ocasiones no lo hace para nada. En la segunda pregunta, la entrevistadora inquiere sobre las formas musicales, orquestales o de cámara, en que la compositora “siente más cómoda su imaginación”. La disyuntiva es quizás, a estas alturas del siglo XXI, extemporánea o de plano anacrónica. Las posibilidades van más allá, incluyendo medios electrónicos o combinación de diversas formas musicales y recursos tecnológicos complementarios. Quizás hubiera obtenido respuestas más ricas al hablar de timbres, colores, sonoridades, manejo rítmico y medios expresivos. Aunque, por supuesto, muchos de estos temas salieron colateralmente en ésta y otras respuestas. Dicho todo esto, no quiero dejar de reconocer el inmenso valor testimonial de la información reunida por el libro y de la atenta e inteligente guía de la autora a lo largo de las entrevistas. Siempre es fácil desear que el libro diga lo que no dice, pero ése es otro libro y éste, como está, es un primer paso valioso sobre el cual construir.

*Mujeres en la creación musical de México* es una constatación del —relativamente nuevo— reconocimiento a la ineludible presencia de las mujeres en la creación musical. Este despertar se dio en Europa y Estados Unidos hace un par de décadas donde, como menciona la autora, ha habido un importante surgimiento de bibliografía. Como reconocimiento de un vacío indiscutible en el

<sup>1</sup> Clara Meierovich, *Mujeres en la creación musical de México*, México, Conaculta, 2001. p. 15.

estudio de las mujeres y la música, desde distintos ámbitos se dio un surgimiento extraordinario de bibliografía en revistas, memorias de congresos, libros y otros medios. Vale la pena echar un ojo a lo que se está haciendo, aunque sea de manera somera, en otras partes del mundo para concluir con lo que se ha hecho aquí en nuestro país.

## II. Mujeres en la creación musical en el mundo

A partir de la década de los ochenta se pudo constatar el ubicuo surgimiento de textos que llenaban el vacío más obvio: el papel de las mujeres en la historia de la música incluyendo biografías de compositoras, intérpretes, investigadoras y patronas o haciendo panoramas generales de la música. En Estados Unidos hay ya una amplia bibliografía sobre historias de mujeres en la música. Mencionaré algunos de los más destacados con aliento general: en 2003 saldrá *Music and Women in America*, enciclopedia de dos volúmenes que tratará de la historia de las mujeres estadounidenses músicas desde 1900, aunque ya existen *Unsung: a History of Women in American Music* (2001) de Christine Ammer, y los comprensivos *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers* (1995), Julie Ann Sadie y Rhian Samuel, eds., *Women and Music* (2001, 2a ed.), ed., por Karin Pendle y una obra de cinco volúmenes que se titula *Women Com-*

*posers: Women through the Ages*. (1996-1998). Al mismo tiempo se comenzaron a publicar también infinidad de catálogos y biografías de insignes mujeres europeas y estadounidenses dando a conocer una obra escondida en archivos, opacada por las figuras de sus maridos o hermanos o simple e inexplicablemente marginada. La lista es inmensa e imposible de consignar aquí. Algunos títulos notables son de Francois Tilard, *Fanny Mendelssohn* (1996), Leonie Rosenstiel, *Nadia Boulanger: A Life in Music* (1995) y Nancy B. Reich, *Clara Schumann: The Artist and the Woman* (1990). Sobra decir que los estadounidenses y los europeos han hecho gran cantidad de estudios de caso de compositoras no sólo conocidas, sino bastante obscuras, que van dando pequeñas luces en la estepa hasta hace poco sombría.

La ópera ha sido, a su vez, un campo fértil donde recientemente la teoría y la práctica de los análisis de género se han encontrado para elaborar estudios de caso y grandes recopilaciones sobre temas relacionados con la mujer, como el estudio mismo de los caracteres femeninos en la ópera, del sexo, la violencia o las enfermedades en este "género de todos los géneros". Algunos ejemplos son: *Unsung Voices* (1996) de Carolyn Abate, quien busca a la "voz" o "voces" que nos hablan desde las óperas y obras instrumentales como *El aprendiz de brujo* o en una sinfonía de Mahler. Abate propone "descentralizar" la crítica musical con estrategias interpretativas que

busquen la polifonía y el dialogismo de la música y que celebren los gestos musicales que con frecuencia son puestos a un lado por el análisis tradicional. *Opera: The Undoing of Women* (1999) de Catherine Clément (trad. Betsy Wing), contempla desde la perspectiva de una autora francesa, la búsqueda de los prototipos femeninos en las óperas. Otros títulos son *Women Writing Opera: Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution* (2001) por Jacqueline Letzter y Robert Adelson y *Opera: Desire, Disease, Death* (Texts and Contexts Series, vol. 17, mayo 1999) de Linda y Michael Hutcheon. En este último los autores se aventuran a mostrarnos cómo las enfermedades, que siempre aparecen en la escena de la ópera, dependen del contexto cultural. Los padecimientos que sufren los personajes tienen significados más allá de la escena: tienen características morales. Por ejemplo, la tuberculosis, enfermedad favorita para que sufrieran las heroínas, se presentó en las óperas de distinta manera antes y después del descubrimiento de la causa de la misma: desde un problema de temperamento hasta uno de miseria (de *La Traviata* a *La Bohème*). También se ven enfermedades como la sífilis, el cólera y “patologías” como fumar. Mencionan los autores que aún no hay una ópera sobre sida. (Es interesante notar que el libro fue escrito por una investigadora junto con un médico.)

La musicología feminista, cuyo desarrollo ha sido paralelo al del área

histórica y documental más tradicional, ha tenido una gran influencia en la academia en general, y merece un apartado especial. El grado de sofisticación que se ha alcanzado en los estudios feministas en diversas áreas del conocimiento, los han hecho ejemplo de teoría para distintos enfoques analíticos. En la musicología hay ejemplos significativos de este tipo de trabajo. Susan McClary es una autora pionera en este campo con su *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (1991), también están Ruth A. Solie, ed., *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Musical Scholarship* (1993) y Susan C. Cook y Judy Tsou, quienes fueron las editoras de *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music* (1994). En este último, se reúnen diez artículos de distintos autores que tratan temas varios sobre la mujer en la música. El prefacio de Susan McClary al libro plantea el estado de la cuestión de la musicología feminista hasta el momento en una especie de ensayo bibliográfico. El libro contiene artículos de teoría feminista, historia social, *performance practice*, entre otros. Más recientemente Susan McClary escribió un libro algo distinto: *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form (Ernest Bloch Lectures, 2000)* que está basado en las Conferencias Bloch que ofreció en la Universidad de California en Berkeley. McClary usa ejemplos de música vocal e instrumental de los siglos XVII al XX para analizar cada obra en su contexto cultural y

examinar cómo fue dicho contexto el que nos ha hecho definir el concepto de convenciones musicales. Trata el tema de la práctica musical como transmisora de conocimiento social. Argumenta que lo que comenzó como desviaciones de la norma se vuelve, con el tiempo, convencional. Afirma, además, que el análisis centrado solamente en lo musical no puede abarcar la complejidad de la historia de la música. Hace análisis detallados de una área de la ópera *Griselda* de Scarlatti y del primer movimiento del *Cuarteto*, op. 132 de Beethoven. Aparte de la tonalidad, como convención transmitida, se ocupa, por ejemplo, del blues y del rap.

También pueden citarse libros relacionados a la educación, donde la mujer ha jugado papeles clave tanto como preceptora que como receptora de la misma, en particular en el tema de la música. Ejemplo de este tipo de obras es el libro de Lucy Green, *Music, Gender, Education* (1997), que trata el papel que juega la educación en relación a la música y el género, el "patriarcado musical" y una teoría de la construcción social del conocimiento musical. Resalta el rol de la educación musical en la reproducción de prácticas y significados musicales con ideas preconcebidas del género.

### III. ¿Y en México?

¿Qué hay de este campo de temas? Casi nada. Pareciera ser que mujeres

visionarias como Esperanza Pulido (1900-1991), que tanto hicieron por investigar y difundir la música mexicana, incluyendo conspicuamente la producción de las mujeres con su libro *La mujer mexicana en la música* publicado en 1958 (y reimpresso por *Heterofonía* en su número 104-105, enero-diciembre 1991), no han tenido el eco que merecían. Para no ir más lejos, su mismo trabajo como fundadora y directora de *Heterofonía*, como crítica musical y como maestra, no ha sido objeto de un estudio profundo. Antes de ella estuvieron, por ejemplo, Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), después Yolanda Moreno (1934-1994) y más recientemente Gloria Carmona (1936), entre tantas más. Clara Meierovich hace en la introducción de su libro un somero recuento de mujeres compositoras mexicanas, como el mío de las investigadoras, lo cual no nos hace más que desear mayor información. La colosal oscuridad en que está sumergido el mundo de las mujeres que han fincado, en todos los campos de la música, algunos de los pilares que sustentan la magnífica y sin duda dispareja construcción de este arte en México, empieza a iluminarse con algunas chispas aún débiles pero que vale la pena recordar.

Como mencioné anteriormente, el número 104-105 (enero-diciembre 1991) de esta revista estuvo dedicado íntegro a Esperanza Pulido; sin embargo, fue éste, más bien, un número de recopilación que de investigación, pues la trayectoria singular

de este personaje aún no está bien documentada. En la revista *Pauta* Consuelo Carredano ha publicado, entre otras viñetas, las de algunas de las compositoras que Meierovich entrevistó en su libro: María Granillo (*Pauta* 70, abril-junio 1999), Georgina Derbez (*Pauta* 74, abril-junio 2000), Ana Lara (*Pauta* 77-78, enero-junio 2001), y Gabriela Ortiz (*Pauta* 79, julio-septiembre 2001). Allí tenemos acceso a un perfil de la compositora, una cronología, un catálogo de obras y una sección de referencias documentales. José Antonio Alcaraz, recientemente fallecido, dedicó una importante cantidad de páginas en diversos medios periodísticos a hablar de mujeres intérpretes y compositoras. Sus artículos se encuentran diseminados en *Proceso*, *Reforma*, *Excélsior*, *Heterofonía* y otras publicaciones. Él fue un decidido promotor de la obra de las mujeres y un convencido de que, actualmente, las compositoras mexicanas tenían mucho que decir, a lo que estuvo especialmente atento en sus últimos años de vida.

En *Heterofonía* 118-119 (enero-diciembre 1998), publiqué un artículo sobre la correspondencia entre Manuel M. Ponce y Clema Maurel (antes de casarse), mientras el primero pasaba un breve exilio en Cuba. En un número más reciente de *Heterofonía*, 123 (julio-diciembre del 2000), aparecieron tres textos relevantes al tema que nos ocupa: "Mujeres musicólogas de México" de Leonora Saavedra; "Mas allá de la vanguardia: *Salmódia I* de Alicia

Urreta" de Luisa Vilar Payá; y "El acercamiento hermenéutico y el problema de la intencionalidad" de Ana R. Alonso Minutti. Leonora Saavedra analiza tres historias de la música desde distintas perspectivas, las de Alba Herrera y Ogazón, Yolanda Moreno y Gloria Carmona; respectivamente, Vilar Payá y Minutti abordan obras específicas de compositoras. Sólo haciendo análisis puntuales se habrá de ir configurando el panorama. El colectivo de Mujeres en la Música reúne compositoras, intérpretes e investigadoras y realiza un incipiente trabajo de recopilación, publicación y difusión de la música de mujeres. Su contacto con instituciones extranjeras que llevan a cabo labores similares es de gran relevancia. Sin duda, habrá textos que en este apurado recuento he omitido, si así ha sido, no ha habido mala fe.

#### IV. A partir de *Mujeres en la creación musical de México*

En el prólogo, Meierovich señala que este libro procura en primer lugar "la confrontación de tres generaciones de compositoras actuales, con un sector extenso de lectores" a través de entrevistas, y en segundo:

acercarlas a través de sus opiniones a otros artistas creadores y [...] a sus colegas (hombres y mujeres) con el propósito de enlazar coincidencias y enfocar particularidades que develen de manera fidedigna y rigurosa su ubicación estética, ideológica y social; *status* profesional

y sus contribuciones al proceso de evolución e innovación del lenguaje musical, dentro de las coordenadas del arte mexicano actual, a través de la percepción inalienable del ser mujer creador en el contexto de un país latinoamericano y en un fin del milenio.<sup>2</sup>

Los objetivos son loables y ciertamente bienvenidos, el libro nos brinda elementos para iniciar el camino hacia ellos, aunque ciertamente no los abarca del todo; no es posible ni sería deseable. Lo que sí puede esperarse es que libros como

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

éste inciten a la reflexión sobre los hallazgos que en él puedan encontrarse y hacer estudios de caso de las obras mismas de la compositoras. A partir de ellos puede hablarse de los contextos en que se hallan inmersas y las coincidencias y desencuentros con otros creadores que propone Meierovich. Habrá mucho que decir —además— de la obra de otras compositoras, intérpretes e investigadoras desde ámbitos teóricos, históricos y analíticos, y la combinación de éstos, que entrelacen, con las historias que ya vamos conociendo, los mundos de las mujeres creadoras que aún desconocemos.





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*

Lorena Díaz Núñez

*Directora del Centro Nacional de Investigación,  
Documentación e Información Musical Carlos Chávez*

Guillermina Ochoa

*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

