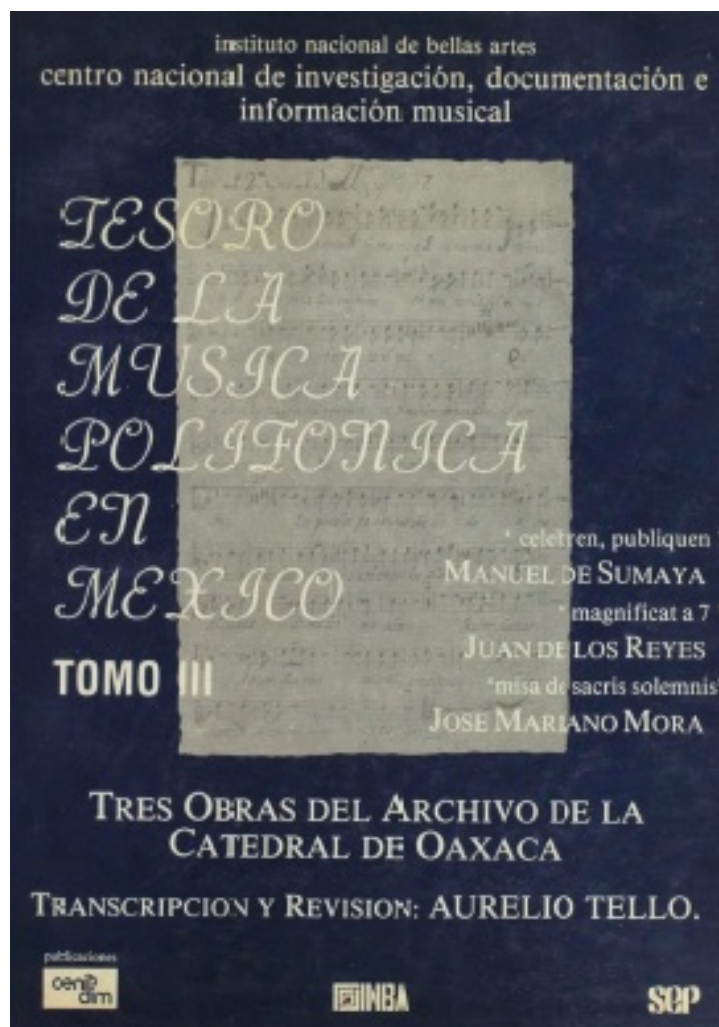


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Tres Obras del Archivo de la Catedral de Oaxaca. Transcripción y revisión Aurelio Tello, México:
SEP, INBA, Cenidim, 1983, 99 p. (Tesoro de la música polifónica en México, III)

instituto nacional de bellas artes
centro nacional de investigación, documentación e
información musical

TESORO
DE LA
MUSICA
POLIFONICA
EN
MEXICO

TOMO III

' celebren, publiquen '
MANUEL DE SUMAYA
' magnificat a 7 '
JUAN DE LOS REYES
' misa de sacris solemnis '
JOSE MARIANO MORA

TRES OBRAS DEL ARCHIVO DE LA
CATEDRAL DE OAXACA

TRANSCRIPCION Y REVISION: AURELIO TELLO.

publicaciones

cenip
dim

INBA

SEP



Lic. Jesús Reyes Heróles
Secretario de Educación Pública

Lic. Juan José Bremer
Subsecretario de Cultura

Lic. Javier Barros Valero
Director General del INBA

Mtra. Gloria Carmona
Director de Música

Mtro. Manuel Enríquez
Director del CENIDIM

Cenidim - INBA - SEP julio de 1983.

CENIDIM
DIFUSION

centro nacional de investigación, documentación e
información musical

CENIDIM
DIFUSION

TESORO
DE LA
MUSICA
POLIFONICA
EN
MEXICO
TOMO III



' celebren, publiquen '

MANUEL DE SUMAYA

' magnificat a 7 '

JUAN DE LOS REYES

' misa de sacris solemnis '

JOSE MARIANO MORA

TRES OBRAS DEL ARCHIVO DE LA
CATEDRAL DE OAXACA

TRANSCRIPCION Y REVISION: AURELIO TELLO.

PALABRAS PRELIMINARES

EL presente volumen viene a ser, sin ninguna pretensión, una contribución más que el CENIDIM realiza en pro de la divulgación de la música del período colonial mexicano y que en esta oportunidad comprende tres obras del Archivo Catedralicio de Oaxaca.

Sobre el significado que para nosotros tiene el conocimiento de la música colonial mexicana se han ocupado ya varios y destacados investigadores nacionales y extranjeros y no redundaremos nosotros en ello. Si señalaremos nuestra satisfacción por tener en nuestras manos las obras que forman parte del mencionado archivo y por la posibilidad de darlas a conocer tal cual se cantaban en aquella época, mediante las correspondientes transcripciones.

Debemos señalar, en principio, que estas tres obras fueron obtenidas por intermedio del director de la OSN de México, el Mtro. Sergio Cárdenas, quien puso especial empeño en interpretarlas, logrando el reestreno (si cabe el término) del "*Magnificat*" de Juan de los Reyes en la Temporada de Primavera de la OSN en Oaxaca, el 27 de marzo de 1983. La investigación en los archivos catedralicios nos fue facilitada por la Dra. María de la Luz Topete, directora del Centro Regional Oaxaca del INAH y por el R.P. Presbítero Juan Manuel Ortiz, párroco de la Catedral. Esta suma de esfuerzos conjuntos estimula nuestro entusiasmo y señala mejores perspectivas para la investigación musicológica en México.

En lo personal, si se me permite hablar en primera persona, al cumplir poco más de un año al frente de la Coordinación de Investigaciones Musicológicas del CENIDIM, mi beneplácito es grande por cuanto este volumen, primer fruto evidente de mi preocupación por la música de tan importante período de nuestra historia musical, aparece dando continuidad a la serie de TESORO DE LA MUSICA POLIFONICA EN MEXICO que inaugurara el eminente musicólogo Jesús Bal y Gay y prosiguiera el Mtro. Felipe Ramírez Ramírez y que ahora nuestro Centro continúa editando en la seguridad que las obras que se dan a luz, son verdaderos tesoros de la polifonía universal.

Sólo cabe resaltar mi agradecimiento al Mtro. Sergio Cárdenas, por poner las obras a nuestra disposición y a la Dra. Ma. de la Luz Topete y al R.P. Juan Manuel Ortiz, por las facilidades para realizar las investigaciones en el Archivo de la Catedral de Oaxaca. Mi gratitud particular al maestro Felipe Ramírez Ramírez, por sus consejos siempre oportunos, al personal de la Biblioteca del CENIDIM por facilitarme el material bibliográfico, a Ma. Isabel Cortés, quien mecanografió los originales y al Mtro. Manuel Enríquez, Director del CENIDIM, por la confianza y el apoyo otorgados para esta labor y cuyo decidido interés y estímulo hace hoy posible esta edición. Por último, mi gratitud especial a mi esposa Ani por su paciencia y comprensión y por todas las razones que ella y yo sabemos.

México, julio de 1983

MTRO. AURELIO TELLO
COORDINADOR DE INVESTIGACIONES
MUSICOLOGICAS DEL CENIDIM.



I. LA TRANSCRIPCIÓN. OBSERVACIONES GENERALES

Las obras que aquí se transcriben forman parte del Archivo de la Catedral de Oaxaca. Todas están copiadas en partes sueltas: las partes de los cantantes llevan indicación del Coro al cual pertenecen; lo mismo ocurre con los instrumentos de acuerdo a la responsabilidad que el compositor les asigna.

Por las características de escritura, es bien fácil suponer que todas las obras (baste ver las fechas en la biografía de Sumaya) fueron escritas en el siglo XVIII, pero esta acotación no es gratuita si se tienen en cuenta las dudas surgidas con el autor del "Magnificat", a quien se confundió en ocasión del reestreno de esta obra, con el famoso maestro de capilla de origen zapoteco Juan Mathias, quien más bien vivió en el siglo XVII y es anterior al Bachiller Don Manuel de Sumaya. Respecto a la "Misa de Sacris Solemnis", sobre cuyo autor no abundan datos, nos reafirma situar su obra en el siglo XVIII el hecho de llevar un acompañamiento de violín solo y bajo continuo, hecho éste que detallaremos en momento más oportuno.

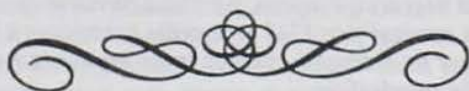
Las partes, tanto vocales como instrumentales, presentan las características de haber sido hechas por copistas que ya conocían de antemano las obras, probablemente uno de los mismos músicos de la capilla musical, por lo que la omisión de alteraciones en lugares donde la armonía lo precisa es un hecho frecuente. En las transcripciones han sido agregadas encima del pentagrama. Igualmente, las notas equivocadas en las partes originales aparecen corregidas entre corchetes.

Como era usual en la época, las partes de las voces se escribían, a excepción del bajo, todas en clave de Do. Para la facilidad de lectura en la actualidad, se han cambiado a clave de Sol, dejando para el Tiple y el Alto la clave de Sol simple y para el Tenor la clave de Sol con un 8 debajo.

Al comienzo de cada sección de las obras se reproducen los 'incipit' tal cual figuran en los manuscritos, lo cual además, pone de manifiesto que nuestra transcripción respeta las tonalidades originales y que en este caso, curiosamente, las tres obras llevan en su armadura los dos sostenidos correspondientes a Re mayor.

Las indicaciones de los 'tempi', así como los de dinámica, sólo se han anotado de acuerdo a como aparecen en los originales, señalando que en éstos, las indicaciones de los matices aparecen con palabras completas (forte, piano).

Por último, los textos latinos los hemos transcrito de acuerdo a la ortografía utilizada en el LIBER USUALLIS, que es la que se usa en las ediciones de obras en esta lengua. Asimismo, es preciso señalar que la presente edición está hecha sobre los facsimiles de las transcripciones.



II. LA MUSICA EN LA CATEDRAL DE OAXACA EN EL SIGLO XVIII.

SIEMPRE que nos enfrentamos a obras como las que motivan este volumen, surge la pregunta inevitable: ¿Quiénes fueron y cómo desarrollaron su actividad musical los autores de estas partituras? Sabemos que dos de los tres autores que aquí se incluyen estuvieron íntimamente vinculados a la capilla musical de la catedral de Oaxaca. Entonces, ¿cómo era el ambiente en esa época? ¿Era Oaxaca un centro de importancia como para que la iglesia se decidiera a sostener un conjunto de músicos para el servicio religioso?

No es el caso hacer una historia detallada de la ciudad, pero entre 1521, que fue cuando los españoles conquistadores pisaron este valle y 1532, cuando por Real Cédula del Emperador Carlos V es ascendida a la categoría de ciudad, la Villa de Antequera del Valle de Oaxaca, como se le llamó, alcanzó un rápido desarrollo que motivó este reconocimiento del Rey. En 1535 empezó la edificación de la catedral en el sitio que actualmente ocupa y, como no podía ser menos, la influencia de la iglesia se hizo sentir en todos los aspectos de la sociedad de ese tiempo, entre ellos propiciando el desarrollo de las artes, las que se ponían al servicio de la Iglesia. La música ya no sólo era entonces un vehículo de evangelización, sino una expresión organizada al servicio de la catedral. Esto es a lo que Gerard Behague llama "música catedralicia". En su libro "La música en América Latina. Una introducción", dice al respecto: "El término 'música catedralicia' designa aquí la música usada en los diferentes servicios religiosos católicos a través del año litúrgico, incluida no sólo la música latina (officium divinum) sino también canciones de alabanza en lengua vernácula (villancicos). Como la mayoría de los aspectos de la vida colonial en América Española, la organización catedralicia adaptó tradiciones hispanas a condiciones nuevas". Y más adelante prosigue: "La iglesia controlaba la educación en todos los niveles y fomentaba la mayor parte de las actividades intelectuales y artísticas. Igual que muchos arquitectos, escultores y pintores, también compositores y músicos trabajaron directamente para la Iglesia durante todo el período" (1).

Cuando se inicia el siglo XVIII, Antequera Valle de Oaxaca contaba ya con una reconocida tradición musical en la Iglesia. En 1700 era Maestro de Capilla Don Matheo Vallados y la catedral contaba con once músicos entre cantores y ministriles. Menciona el Dr. Robert Stevenson que la mañana del 25 de noviembre de 1691 este maestro, Don Matheo Vallados, presentó varios villancicos con textos de Sor Juana Inés de la Cruz, los mismos que tuvieron gran suceso (2). Don Matheo Vallados fue Maestro de Capilla hasta 1707, año en que murió, sucediéndole en forma interina el sochantre Don Joseph Montes de Oca, probablemente ante la dificultad de nombrar un sustituto en forma inmediata.

En 1709 se eligió como Maestro de Capilla de Oaxaca a Don Francisco De la Mota y Herrera, quien ya pertenecía a la capilla musical como bajonero. Debemos mencionar que el 12 de febrero de 1709 el Cabildo decidió contratar a Don Joseph Antonio de Salazar como organista, con la suma de 100 pesos anuales (3). El 10. de octubre de 1711 el mismo Cabildo acor-

¿Qué sucedió con Sumaya, entonces? Tal vez su situación se modificó en algo y el Cabildo prefirió que Sumaya se dedicara a tareas más bien musicales que eclesiásticas. También pudo ocurrir que la labor de Thomas Salgado no era lo suficientemente buena y el Cabildo decidió no tener más consideraciones con él. Según acta del 6 de diciembre de 1726, el Cabildo había decretado que "dho Thomás Salgado exerza en propiedad el Magisterio de Capilla en virtud de la aprovación que se le den los trescientos pesos asignados por la dha Sta. Yga..." (15). Sin embargo, "por decreto del Illmo Cabildo se le dejó con sólo doscientos pesos de salario para desde el 1o. de enero de 1745", como consta en una anotación al margen del Libro Mayor de Clavería de ese año (16). Según el Dr. Stevenson, esos cien pesos que se le restaban a Salgado fueron a incrementar el sueldo de Sumaya. El mismo Dr. Stevenson dice que "Salgado no podía ser despedido así como así" (17). Nosotros creemos que, por lo menos, le quitaron la Maestría de Capilla así como así al nombrarse al "Br. Don Manuel de Sumaya, primer Mro. de Capilla", con cuatrocientos pesos de renta anual "desde el 1o. de enero del presente" (18). Thomás Salgado quedó como 2o. Maestro de Capilla, según aparece en el Acta de Repartimiento, fechada el 5 de julio de 1745, cuando se hizo la liquidación de pagos de salarios correspondiente al medio año. Salgado debió aceptar esta decisión, no sólo por provenir del Cabildo, sino por serle evidente la superioridad musical de Sumaya y no se han hallado evidencias de que hiciera reclamo alguno. Todavía sirvió algunos años más como Maestro 2o. de Capilla.

Don Manuel de Sumaya, ya como Maestro de Capilla, realizó una gran labor enseñando a los niños, dirigiendo la capilla musical y probablemente componiendo, aunque la mayoría de las obras suyas halladas en el Archivo de Oaxaca no están fechadas y las que llevan fecha son de la época que vivió en México. Un estudio comparativo del tipo de notación usado por Sumaya podría llevarnos a conclusiones más certeras respecto a si compuso o no obras en Oaxaca. La estima del Cabildo por su persona y su música es patente en la siguiente nota que encontramos en el Libro Mayor de Clavería del año de 1755, fol. 43v, correspondiente a gastos de la Fábrica:

"Papeles de música En 29 de dho [de mayo de 1756] por 136 p. 6x que de oxn. del/cabildo pagamos a dho s Miranda del valor de/los papeles de Música del Mro. Sumaya que se/compraron para el servicio de la Iglesia".

Este dinero fue tomado de los gastos de la Fábrica que se detallan a partir de 1755 y concluyen en junio de 1756 (19).

Sumaya desempeñó la Maestría de Capilla hasta diciembre de 1755, año en que murió. Respecto a su muerte, se ha especulado lo suficiente a partir de datos parciales. El Mtro. Jesús Estrada suponía que murió en la segunda quincena de abril de 1756, a partir de un escrito enviado al Cabildo el 6 de mayo de ese año por el Dr. Echeverría, médico que atendió a Sumaya, "sobre el pedimento de lo servido y suplido al Bachiller Manuel de Sumaya, Maestro de Capilla que fue de esta Santa Iglesia" (20).

El Dr. Robert Stevenson dice que "el 5 de octubre de 1754 Zumaya murió repentinamente" y cita en el número 18 de sus notas al artículo "Manuel de Zumaya en Oaxaca" la correspondiente acta de defunción. En realidad, esa acta corresponde a un Bachiller Manuel Amaya y tanto en la anotación al margen como en el acta misma el nombre es muy claro y legible. Tampoco este dato se encuentra en el Vol. II, sino en el Vol. 11, y en el mismo libro, en el folio 169, nosotros en-

contramos la verdadera acta de defunción de Don Manuel de Sumaya, que a continuación transcribimos:

"Br. Dn Ma
nuel de Su-
maia

En la ciudad de Ante^a Valle de Oax^a en veinte y uno de Diciem^e de mill setecientos sinqta y cinco a. fallecio en obediencia de N.S.M. Yga. el Br. Dn. Man. Sumaia Clérigo Presbitero, Mro. de Capilla de esta Sa. Yga. Cathedral, otorgó testam^{to}. por ante don Joachin Amador (...), su fha de veinte de Diciem^e de mill setecientos sinqta. y cinco a. dejando por Albacea A el Sr. Licdo. Dn Jphe Alejandro Miranda, Doc=toral de dha S. Yga. y a el Br Dn Joachin de Montufar, clerigo Presbitero Capp^l de Choro de dha S^a Iga. declarando algunas mandas, q'. en otro testam^{to} constan, para q' dhos SSres. los executen, y cumplidas estas deja por heredara en el tes=tam^{to}. de sus bienes a N.S. de la Defensa de esta ciudad. Reci=vio los Stos. Sacram^{tos} de Peniten^a Eucharistia, y Sag^a Unción q' administro el Then^{te} y se sepulto en la Capilla de Sr. Sa. Antt^o. de dha. S^a Iga. Cathedral y porq' conste lo firme yo el Theniente

(firmado) Leandro Antt^o. Amador" (21)

Observando los Libros de Clavería de los años 1745 a 1755, vemos que el único pago que la iglesia hizo a Sumaya fue por sus funciones de Maestro de Capilla. En el folio 80 del Libro de Clavería de 1755 se describen todos los pagos que se hicieron a Sumaya en ese año y con letra muy menuda aparece al margen la siguiente nota: "murió el 21 de dic". No cabe ninguna duda: Don Manuel de Sumaya murió en Oaxaca el 21 de diciembre de 1755.

El Cabildo no encontró un reemplazante inmediato y todavía en mayo de 1756 designó sucesor a Juan Mathias de los Reyes, a quien en el acta de Cabildo se designa como Juan Mapamundi y cuyo apellido trascribe el Dr. Stevenson como Guapamundi. Quisiéramos hacer algunas precisiones sobre este músico.

Cuando en marzo de este año la OSN iba a reestrenar el "Magnificat" a 7, de Juan de los Reyes y Mapamundi, surgió la impresión de que este compositor era el mismo Juan Mathias al que describen Francisco de Burgoa en su "Geográfica Descripción" y José Antonio Gay en su "Historia de Oaxaca" y que es conocido también como el indio Mathias o indio Juan Mathias. Tal vez a él se refiere el maestro Jesús Estrada cuando menciona a un "Juan Mathias de los Reyes (el viejo)". Las características que encierra este "Magnificat" empero (tipo de notación, dotación instrumental, aspecto armónico), nos hacían pensar en la probabilidad de que fuera un músico más bien del siglo XVIII. La confusión se nos hacía más grande porque el Dr. Stevenson en su artículo "Manuel de Zumaya en Oaxaca" menciona a Juan Guapamundi y Juan Mathias de los Reyes como dos personas distintas, siendo el primero sucesor interino de Sumaya en 1756 y el segundo Maestro de Capilla en 1760. Nuestras investigaciones en el Archivo Catedralicio de Oaxaca nos llevan a una conclusión: Juan Mathias de los Reyes y Mapamundi (no Guapamundi) es una sola persona y perteneció a la capilla musical de Oaxaca, de la que llegó a ser Maestro de Capilla, cargo que ejercía cuando murió.

La primera referencia sobre Juan Mathias de los Reyes aparece en un Acta de Clavería de fin de diciembre de 1726 y en el Acta de Clavería fechada "a fin de junio deste presente año de 1727". En el folio 78 del Libro de Clavería de 1726 dice:

Juan Mathias. En 25 de Sepbre de 1726 llevo por qta de (...) Vajón. Gana setenta pesos" (22).

Pero hacia 1929 ya no aparece en la nómina de músicos. Haciendo una confrontación caligráfica de las firmas, podríamos afirmar que era el mismo que luego ingresó como arpista y cantor en 1750, pero desconocemos por qué razón dejó de pertenecer a la capilla musical. El maestro Jesús Estrada menciona en su obra citada que fue examinado por Sumaya cuando pretendía un cargo en la capilla musical, dato que no hemos podido confirmar, debido a la pérdida o extravío de los Libros V y VI de A.C.

En el Libro Mayor de Clavería de 1750 se nombra, sin embargo, a un Juan de los Reyes, segundo cantor, como ayudante de sochantre y a Juan Mathias de los Reyes como arpista y cantor y en el Libro de Caja de Clavería, en una relación de gastos de la Fábrica, se lee en el folio 5:

"Antequera, enero 7 de 1750
Ha. de aver

Caja de Clavería

.....
.....
.....
Mathias se dieron de ayuda de costa a Don Juan de los Reyes que entró de músico en la Iglesia.

O.12p.4r":

y en seguida:

"por Don Juan de los Reyes por 12p.4r. que llebó en 28 de abril" (23).

Seguramente la anotación 'Mathias', al margen, era para precisar que se referían a Juan Mathias de los Reyes, y así evitar la confusión con su homónimo, quien por el puesto que detentaba como ayudante de sochantre, ya tendría varios años más en la capilla musical. El nombre de este cantor ya no aparece para 1755, tal vez porque cesó o falleció, mientras que el de Juan Mathias de los Reyes aparece como arpista y cantor, por lo que recibía ciento veinte pesos anuales. Sus cualidades musicales debieron ser notables, porque si bien fue nombrado arpista y cantor el 27 de abril de 1750 (24), sólo habían pasado seis años de este nombramiento cuando se le designó Maestro de Capilla interino en reemplazo de Sumaya, situación de suyo honrosa considerando la valía y prestigio del maestro fallecido y la estima que el Cabildo debió profesarle. El Dr. Stevenson dice al respecto: "el Cabildo necesitó mucho tiempo para reemplazar a Sumaya. (...) Por el momento, prefirieron nombrar como maestro interino a un músico del que podían echar mano: Juan Guapamundi. Sin elevar su salario de 120 pesos, el Cabildo le permitió doblar su ingreso por medio de propinas. Como si no fuese suficiente el título de interino, el Cabildo conminó a Guapamundi a sustituir al enfermo organista titular" (25). Se nos hace difícil pensar que el Cabildo designara a Juan Mathias de los Reyes y Mapamundi en tal cargo sólo porque podían echar mano de él. Tal vez tuvieron en cuenta el hecho de que era el músico más

nuevo de la capilla musical y por eso no lo nombraron titular, pero sí es notable el que pusieran su atención precisamente en él, por sobre los demás músicos quienes le aventajaban en antigüedad. Es posible suponer que para esa época Juan Mathias de los Reyes ya había dado muestras de su habilidad para componer música, hecho que el Cabildo tomaría en cuenta a fin de no repetir experiencias como las de Thomas Salgado quien, parece ser, no dejó obra ninguna, y asegurar así la continuidad de la labor emprendida por Sumaya.

La designación de Juan Mathias de los Reyes como Maestro de Capilla ocurrió el 7 de mayo de 1756. En el Libro de Clavería de 1756, folio 84v., dice:

"Dn Juan Mathias Reyes, Harpista y Cantor tiene 120 p. anns".

y en una nota al margen se lee:

"en 7 de mayo se le aumentaron 30 p. y le nombraron Mro. de Cap^a int^o. (26).

En el Acta de Repartimiento de ese mismo semestre ya figura como Maestro de Capilla interino y cantor.

Ya asentado en el interinato de la Maestría de Capilla, el 13 de septiembre de 1760 se le dieron 50 pesos más de renta por enseñar el arpa y el órgano a los infantes y el 16 de noviembre de 1763 se le nombró 2o. organista con 50 pesos más. En el Libro de Clavería de 1764, fol. 82v., aparece Juan Mathias de los Reyes bajo la siguiente descripción:

"Dn Juan Mathias de los Reyes, tiene 250 p. anns, los 200 de Mro. de Cap^{lla} Harpista y Cantor. y los 50 de Mro de Ynfantes. Y mas 50p. de 2o. organista" (27).

Desconocemos las causas por las que el Cabildo designó a mediados de 1765 al español Francisco Martínez de la Costa como Maestro de Capilla. En junio de 1768 éste solicitó permiso para regresar a España y el Cabildo accedió, suspendiendo su salario de 600 pesos anuales. En ese lapso (1765-68) Juan Mathias de los Reyes siguió como arpista y cantor, maestro de los infantes y 2o. organista. En la nómina de 1768 (enero 5, primer Repartimiento) se le menciona además como Maestro 2o. de Capilla y en mayo de ese año se le aumentaron 25 pesos más por afinar los órganos. De allí en adelante, salvo el corto lapso en que Manuel Verón ocupó la Maestría de Capilla (mayo de 1770), Juan Mathias de los Reyes se mantuvo al frente de la actividad musical catedralicia y seguramente se preocupó por seguir dándole impulso y vitalidad a su capilla. Así, en enero de 1770, el 29 para ser exactos, la catedral compró dos trompas de caza por 57 pesos, que fueron llevadas de Puebla. El 3 de abril de ese mismo año "se pagaron 17 pesos al librero D. Francisco por la compostura que hizo de los libros de coro" (28). Para 1777 firmaba simplemente como Mtro. Juan de los Reyes y tal vez ganó, ipso facto, la propiedad del cargo que por muchos años venía ejerciendo. Su muerte acaeció el 17 de agosto de 1779, como consta en el libro de difuntos de ese año en el acta que a continuación transcribimos:

Juan de los Reyes Mapamundi.

En la Ciu^d de Anteq^a valle de Oaxaca en dies y siete de Agosto de mil/setecient^s setenta, y nueve a. falleció en obediencia de N.S.M./ Y. Juan de los Reyes Mapamundis. Mro de Capilla de esta Sta. Iga. cath^l,

viudo de Maria Francisca Cavada, recivio los Stos. sacram^{tos} de Penitencia, Eucharistia, y Extremauncion, fue sepultado en la Ig^a. de N.S. de la Soledad, y p^a q^e conste lo firme

(firmado) Rafael Miguel Espinosa y Moron" (29).

No son muchas las obras que quedan de este músico en el Archivo de Partituras de la catedral de Oaxaca. Aparte del "*Magnificat*" a 7, que aquí se publica, figuran un "Bonitatem facisti", salmo de tercia a 8 con violines, sin fecha, y un "Te Deum Laudamus" a 4 con violines y trompetas, de 1772. El Dr. Stevenson menciona además una "Cantada con flautas trauerseras, Al Principe de los Apostoles *Llega monstrando*", que nosotros no hemos hallado a la fecha.

Somos de la opinión que a la muerte de Juan Mathías de los Reyes se inicia la decadencia de la capilla musical de Oaxaca (y no antes como lo afirma el Dr. Stevenson), en parte por la carencia de músicos competentes, en parte por los ahorros que el Cabildo comenzó a hacer. A pesar de que se ordenó poner edictos para proveer la Maestría de Capilla (30) el 6 de octubre de 1779, un año más tarde, el 24 de octubre de 1780, el Cabildo decidió "que al P. [José] Filio se le libre título de Mro de Capilla interino, con solo la renta que tiene de sochantre" (31). En Abril de 1781 el Cabildo no aceptó pagar los 1500 pesos por la compostura de los órganos, cuyo estado era lamentable. El padre Filio murió en 1785. Para esa época la situación económica era muy angustiosa y el Cabildo llegó a contratar músicos con 75 pesos anuales de renta. Ya sin más opciones, se designó Maestro de Capilla al cantor José Gris, con su mismo sueldo de 100 pesos anuales (32). El siglo XVIII moría y con él la capilla musical de la catedral de Oaxaca dejaba atrás los brillantes momentos que conociera cuando Sumaya y Mathías de los Reyes gobernaron las actividades musicales de la dicha capilla. En los casi treinta y cinco años que comprende la actividad de ambos músicos, Oaxaca podía preciarse de tener una capilla musical lo suficientemente organizada y eficiente. Quedan aún por precisar muchos más datos y situaciones relativas a la vida musical en Oaxaca, pero creemos que estas líneas aclaran algunos aspectos y contribuyen al rescate de nuestro acervo colonial.

III. LAS OBRAS.

Caracteres de los manuscritos.

COMO anotamos en la parte I, las obras que integran este volumen forman parte del Archivo Catedralicio de Oaxaca. Los manuscritos en su conjunto se presentan en partes sueltas, ya sea vocales o instrumentales.

Los folios correspondientes al villancico "*Celebren, publiquen*", de Manuel de Sumaya y a la "*Misa de Sacris Solemnis*" de José Mariano Mora son de formato apaisado de 315 x 215 mm., en tanto que los folios del "*Magnificat*" a 7 de Juan de los Reyes, a excepción de la parte de órgano, son de disposición vertical de 310 x 210 mm. En general los folios se hallan en buen estado de conservación.

Ninguna de las obras presenta fecha de composición, pero por el tipo de notación, los manuscritos parecen datar de la segunda mitad del siglo XVIII en adelante.

Las tres obras están estructuradas para doble coro y acompañamiento instrumental. En cuanto a los coros, el 2o. de ellos tiene la conformación clásica a cuatro voces (Soprano, Alto, Tenor, Bajo). El primer coro no incluye Tiple y en algún caso ("*Misa de Sacris Solemnis*") prescinde del Bajo.

En cuanto a la notación, presenta una grafía muy cercana a la que se usa actualmente y no presenta problemas de transcripción, aunque los silencios están señalados con signos remanentes de la llamada notación mensural blanca.

"*Celebren, publiquen*", villancico. Estribillo a 7 con violín y clarín y Coplas a Dúo, en tonalidad de Re mayor, de Manuel de Sumaya.

El primer coro está conformado por las voces de Alto, Tenor y Bajo; el 2o. coro por Tiple, Alto, Tenor y Bajo y la parte instrumental por un clarín, tres violines y Bajo (acompañamiento).

Las partes de Bajo de 1o. y 2o. coro parecen a su vez ser partes instrumentales y probablemente fueron ejecutadas por cellos (violones) o bajones, quienes tocaban "colla parte". Esto es evidente por la tesitura que llega al Do₁ (o Do₂ según el índice acústico que se use). Aquí se han adaptado a la tesitura de las voces, considerando además el discurso melódico.

La obra consta de un Estribillo seguido de cuatro Coplas que se cantan alternadamente, finalizando con el Estribillo, lo que nos indica una clara estructura ternaria:

A	B	A
Estribillo	Copla	Estribillo

La obra presenta una muy clara textura polifónica en la que priva el sentido del discurso melódico sobre el armónico; sin embargo, las funciones tonales son muy claras y los encadenamientos de acordes de 7^a nos presentan a un compositor con un manejo muy hábil de la armonía. Las sucesiones de Tónica-Dominante a través de los diferentes grados de la escala se presentan mediante los diálogos entre los coros, muy a la manera de las obras corales de corte veneciano. Se nota en este villancico un claro estilo barroco, especialmente por la presencia del Bajo continuo que ya varios autores han señalado respecto a otros villancicos de Sumaya.

Creemos conveniente aplicar aquí lo que el Dr. Gerard Behague escribe en torno al villancico de Sumaya: "En particular sus villancicos muestran una clara influencia barroca italiana en su uso del estilo concertante, coros iniciales, arias numerosas y coros finales. Como había sucedido antes en España, el villancico tendía hacia la cantata, no solamente en su estructura diferente (vastas proporciones, largos y elaborados trozos corales y arias de solo), sino también en sus peculiaridades de ejecución, como el acompañamiento musical con continuo. Sumaya atribuía una importancia inusual a las melodías de sus villancicos, pero continuó escribiendo en una textura predominantemente polifónica" (33). Todo lo dicho se aplica sin excepción al villancico que aquí presentamos. El Estribillo, cantado a 7 voces, señala un contraste con las Coplas a Dúo, que determina la estructura formal y delimita la extensión de la obra. En el Estribillo los coros dialogan en forma constante, apenas interrumpidos entre algunos versos por breves secciones instrumentales y hacia el final un brillante "stretto", de exuberante juego polifónico, resalta, a manera de alabanza, el verso "por Pura, por Reina, por Virgen, por Madre". Las Coplas, cantadas a Dúo entre Alto y Tenor, están estructuradas de tal manera que se entonan los dos primeros versos de la

cuarteta, se intercala un pasaje instrumental con cadencia a la Dominante, luego se cantan los dos versos finales de la cuarteta y prosigue otro pasaje instrumental, esta vez con cadencia a la



Tónica para el "ritornello". Entre Alto y Tenor tejen un contrapunto imitativo a la 5ª inferior primero y a la 5ª superior después, presentándose los sujetos en forma alternada:



Respecto al texto, de autor anónimo, tiene la estructura clásica de Estribillo y Coplas, como era propio en los villancicos de aquella época. El Estribillo presenta una curiosa asimetría, tanto en la ubicación de los versos monorrimos, como en el empleo de un verso que no tiene la misma métrica que los versos largos. En un conjunto de doce versos, el Estribillo es un cántico que ensalza a la Virgen María al ser recibida en la corte celestial:

Celebren, publiquen, entonen y canten	A
celestes Amphiones, con métricos ayres	A
las dichas, las glorias, los gozos, las paces	A
con que hoy a su reyna, la corte flamante	A
recibe gloriosa, admite gozosa	B
y aplaude triunfante.	A
Y al elevarle la Angélica milicia	C
a dichas, a glorias, a gozos, a paces	A
cada cual reverente la espera	D
deseoso en su clase	A
por Pura, por Reyna, por Virgen, por Madre	A
por Pura, por Reyna, por Virgen, por Madre	A

Los versos son esencialmente dodecasílabos, a excepción del verso 9, que es decasílabo y los versos 6 y 10, que son hexasílabos. La rima, de tipo asonante, se da de la siguiente manera:

En los primeros seis versos AAAABA, siendo B verso monorrimo.

En los siguientes seis versos CABAAA, siendo C y D versos monorrimos.

Las Coplas están dispuestas en cuartetos de versos octosílabos en rima asonante:

I	III
Las tres altas gerarquías	A Cada querubin porfia
en fiel controversia amable	B su plenitud admirable
amorosos solicitan	A que esta Ave de gracia llena
a la que sube triunfante	B
II	IV
Los Seraphines alegan	B Los Mercurios soberanos
que en su coro ha de quedar-	del Cielo nuncios brillantes
se	exclaman que Aquesta Aurora
pues si a ellos toca amar	B anunció al mundo las paces.
en amar es mar de mares	B

A excepción de la 1ª estrofa, en la cual se da la estructura clásica de la cuarteta, en este caso de rima asonante ABAB, en las siguientes estrofas la rima se da sólo en los versos pares. La tercera estrofa aparece, en el manuscrito original, incompleta del 4o. verso.

"Magnificat" a 7, con violines, bajones, clarín y clarines del órgano, de Juan de los Reyes y Mapamundi.

La obra es para doble coro y conjunto instrumental. El 1er. coro lo integran las voces de Alto, Tenor y Bajo y el 2o. coro Tiple, Alto, Tenor y Bajo. No se hallan las partes vocales de Bajo, aunque los "particelli" están completos, pues en la portada existe una indicación agregada que dice: "Son 12 papeles", aludiendo a lo siguiente: Alto de 1er. coro, Tenor de 1er. coro, Tiple de 2o. coro, Alto de 2o. coro, Tenor de 2o. coro, Clarín, Bajón 1o., Bajón 2o., Violín 1o., Violín 2o., Bajo de 1er. coro, Bajo con clarines del órgano. La parte que dice Bajo de 1er. coro es una parte instrumental en la que no aparece texto, a excepción del 'incipit', y si más bien algunos compases llevando cifra, lo que indica que era parte del continuo. Es probable que este Bajo se ejecutara "colla parte" y en atención a ello las voces de coro han sido adaptadas de acuerdo a esta particella, colocando al texto de acuerdo a como se dan en las voces superiores. En cuanto a la parte de Bajo con clarines de órgano, es propiamente una parte de teclado (de órgano) con indicación de registración; lo correspondiente a la mano izquierda es un Bajo cifrado, en mucho similar a la parte de Bajo instrumental, aunque hay diferencias en la indicación del estado de algunos acordes que a veces son acordes fundamentales, en tanto que en la parte de Bajo se toca la 1ª. inversión del acorde. Lo pertinente a la mano derecha aparece generalmente en silencio y sólo en algunos compases el compositor indica la resolución del cifrado. Estas partes han sido transcritas literalmente y el cifrado ha sido resuelto de acuerdo a las características que plantea el compositor, a fin de ser lo más fiel posible a su pensamiento.

El "Magnificat" a 7 tiene las características de una cantata en la que alternan partes corales, solos, partes a manera de puentes o comentarios instrumentales y "tutti" que dan a la obra un carácter grandioso. La parte instrumental descansa esencialmente en las cuerdas y el continuo, pero la presencia del clarín con su brillo y registro agudo le da a la obra una luminosidad y claridad que por momentos nos remiten a sonoridades vivaldianas.

En el aspecto armónico, la obra presenta los típicos encadenamientos de Dominante-Tónica a través de los diversos grados de la escala y pasajes de modulación a tonalidades vecinas (como en los solos de Tenor y Alto) que hallamos en las obras del período barroco. Uno de los aspectos más originales de la obra, sin embargo, es la presencia de un Do \flat en acordes donde lo normal es el Do \sharp propio de la tonalidad en la cual cumple la función de Sensible Tonal. El compositor emplea este Do \flat a veces en forma simultánea al Do \sharp , en lugares donde lo evidente es la cadencia V-I o I \sharp V-I. vg: C 10-C23-C71-C 185-C190. La presencia del Do \flat configura además un esquema melódico completamente original para la época:



significando una cadencia de tipo modal mixolidio. Sin embargo, en los C141 y C158 no aparece la indicación del becuadro, siendo que la construcción melódica, similar a los compases indicados más arriba, podría sugerirlo. ¿Olvido del compositor? ¿Descuido del copista? ¿Obvio para los músicos de la capilla?

Esta misma figuración melódica ya se halla en el villancico "Celebren, publiquen" de Manuel de Sumaya (C54). Es probable que Mathias de los Reyes la asimilara de Sumaya. ¿Es éste uno de los rasgos distintivos y peculiares de la polifonía virreinal mexicana? Ciertamente, la respuesta sólo podrá darse mediante un estudio comparativo con otras obras del mismo período y de los mismos autores y que por exhaustivo y abundante eche luces al asunto. Afirmar algo contundente ahora sería prematuro; a lo sumo sólo podríamos sugerir una hipótesis y más bien en forma de pregunta: ¿Existió un manejo de los elementos composicionales que le otorgara una personalidad propia a la música colonial latinoamericana?

El "Magnificat" está dividido en dos secciones: la primera comprende todos los versos hasta el "Sicut Locutus" y la 2a. es todo el "Gloria Patri". El autor dispone los diferentes versos del Magnificat de la siguiente manera:

Estructuralmente hablando, el motivo que caracteriza al "Et exultavit" reaparece modificado rítmicamente en el "Si-



cut erat..." del Gloria Patri, pero manteniendo la misma estructura armónica:

En el "Deposuit...", como en el "Suscepit Israel...", los coros mantienen un diálogo interesante por cuanto cada uno de ellos tiene su propio movimiento armónico, produciendo una cadena de cadencias de Dominante-Tónica. Por emplear una terminología más moderna, diríamos que alternadamente los coros recorren todas las "regiones" de la tonalidad, afirmando una tónica en cada grado de la escala, que es a su vez la dominante de otro grado.

"Misa de Sacris Solemnis" para doble coro a 6 con Violín solo y bajo (acompañamiento), de José Mariano Mora.

Esta misa, para doble coro a seis voces, sólo lleva un acom-

HIMNO DE SACRIS SOLEMNIS



I

Magnificat anima mea Dominum
anima mea Dominum.
Et exultavit Spiritus meus in Deo
salutari meo.

coro 1o.
coros 1o. y 2o.
coros 1o. y 2o.
coro 2o.
Tenor solo

Quia respexit humilitatem ancillae suae
ecce enim ex hoc beata me dicent
omnes generationes.

Quia fecit mihi magna
qui potens est et Sanctum nomen ejus.
Et misericordia ejus a progenie in progenies
timen tibus eum.

coro 2o.
coros 1o. y 2o.
coro 1o.
coro 2o.
Alto solo

Fecit potentiam in braquio suo
dispersit superbos mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles.

coro 2o.
coro 1o.
coro 2o.

Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes.

coros 1o. y 2o.

Suscepit Israel recordatus misericordiae suae.

coros 1o. y 2o.

Sicut locutus ad patres nostros

coro 1o.

Abraham, et semini ejus in saecula.

coros 1o. y 2o.

II

Gloria Patri, et Filio,

coros 1o. y 2o.

et Spiritui Sancto

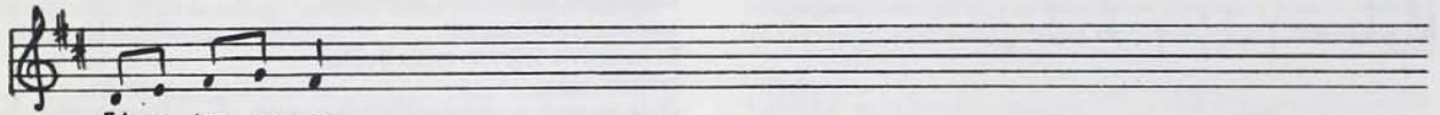
coro 1o.

Sicut erat in principio, et nunc, et semper

coros 1o. y 2o.

et in saecula, saeculorum. Amen.

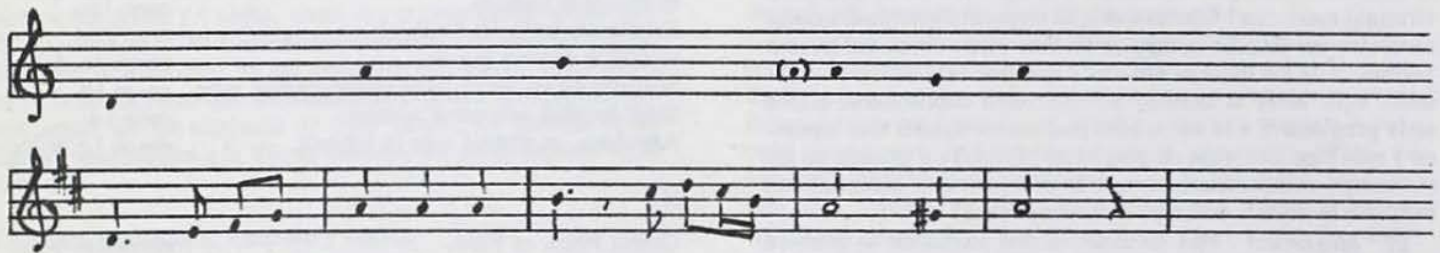
Estas mismas notas dan origen al motivo del "Gloria":



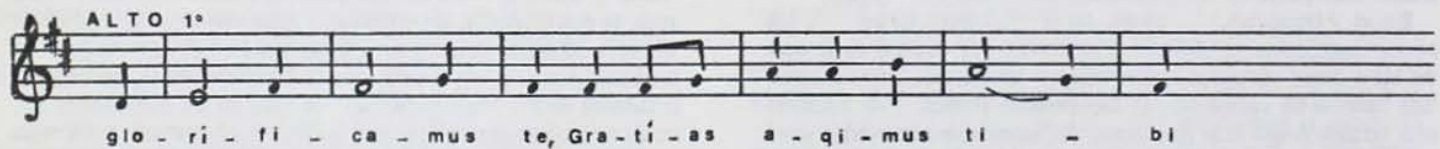
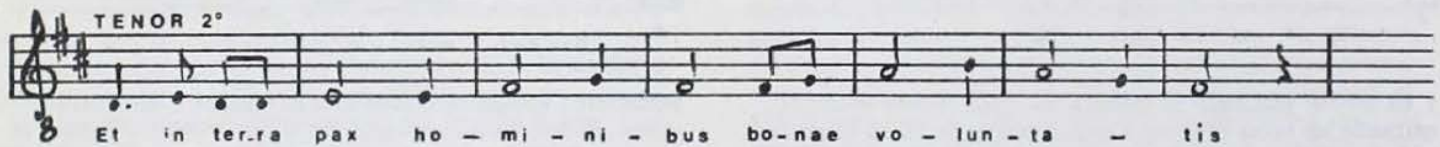
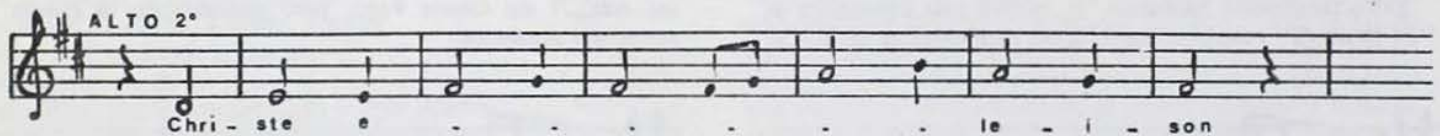
pero, en cambio, el Tenor canta una línea con las notas iniciales del Himno, a excepción del Re del comienzo:



En el "Credo" aparece un C.F. construido sobre las notas iniciales del himno:



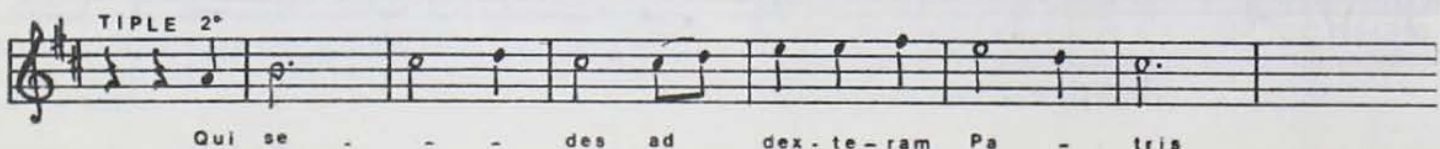
Observamos también que un C. F. está presente en toda la misa, empleándolo el autor con ligeras modificaciones en las diferentes partes de dicha misa:



y su trasposición a la 4a. inferior:



o a la 5a. superior:



De manera similar un 2o. C. F. se plantea con sus correspondientes variantes:

La línea melódica del Violín solo está construida fusionando fragmentos de las diferentes voces, de lo cual resulta una voz de refuerzo, pero que a pesar de ello se desenvuelve con absoluta independencia. La obra es eminentemente coral y sólo en el "Et in Spiritum Sanctum" del Credo y en el primer verso del Benedictus interviene un Tenor solista.

Su data debe ser de finales del siglo XVIII y, por los procedimientos de composición un tanto convencionales y académicos, representa ese espíritu decadentista que afectó a la sociedad de esos años. No es una obra de sonoridades brillantes. Los contrastes esenciales están dados por los cambios de "tempi" y por la elaboración de las texturas, en unos casos marcadamente homofónicas y en otros declaradamente contrapuntísticas, aunque en ambos casos predomina un concepto eminentemente vertical, armónico.

No existen muchos datos sobre este autor, pero debió ser un músico cuya actividad principal se desarrolló en los últimos

treinta o treinta y cinco años del siglo XVIII, si tenemos en cuenta que supuestamente fue maestro del organista Don José María Carrasco (1781-1845), a quien el historiador Francisco Sosa incluye en su libro de mexicanos ilustres. Si Carrasco tomó lecciones con él y a los 14 años ya era organista titular de Morelia, José Mariano Mora debió darle lecciones de música más o menos entre 1786 y 1795. ¿En Morelia? ¿En México? ¿En Puebla? No lo sabemos. Miguel Bernal Jiménez menciona en el Catálogo del Archivo de Morelia cuatro obras de un maestro Mora, todas sin fecha (34). Thomas Stanford y Lincoln Spiess citan a Mariano Mora en los Archivos de Puebla (35) y remiten su localización al Diccionario de la Música Labor de Higinio Anglés, que no es otra cosa que una referencia tomada del libro de Sosa antes anotado (36). Tal vez la confrontación de esta misa con las obras de Puebla y Morelia echen luces sobre este, hasta ahora, desconocido compositor.

IV. A LOS INTERPRETES.

COMO podrá apreciarse a primera vista, las tres obras que presentamos en este volumen están escritas para doble coro y conjunto instrumental. Empero, será preciso tener en cuenta que su ejecución fue hecha en el recinto de la catedral por los músicos que conformaban la capilla musical. Estos en ningún caso conformaban un coro o una orquesta como hoy lo concebimos, sino que eran un conjunto de no más de quince personas entre cantores e instrumentistas, a veces auxiliados por los seises, que seguramente cantaban las voces agudas. Será pues más fiel una interpretación que evite la "versión de concierto" con una gran orquesta o un coro numeroso. Inclusive, las partes de 1er. coro bien podrían ser cantadas por solistas y las partes de Alto 1o. en el villancico "Celebren, publicuen" de Manuel de Sumaya y en el "Magnificat" de Juan de los Reyes, confiadas a un Tenor. Como puede verse de acuerdo a los 'incipit', en nuestra transcripción hemos mantenido la tonalidad original, en razón de preservar el "timbre psicológico" dado por la tonalidad. No creemos tampoco necesario un transporte a un tono más alto, por las dificultades de tesitura grave que aparentemente puedan brindar estas dos obras, si adoptamos la sugerencia anotada líneas arriba.

El empleo de una ortografía a veces diferente de la nuestra era propio de la usanza de aquella época, especialmente en las obras en castellano. Así, podremos observar en el villancico de Sumaya palabras como: Ayres, Reyna, paçes, graçia, qual, gerarquías, Seraphines, choro.

En cuanto a las voces latinas, se nos presentan más bien formas de escritura que son propiamente anomalías, tal vez derivadas de la pronunciación usada por los músicos de aquella época. Así, aparecen voces como: exaltauit, prinsipio, ancille, vonis, impleuit, vnigenitum, vicivilium, etc.

Finalmente, cabe resaltar que estamos frente a tres obras que, de hecho, guardan implícita una concepción particular frente a la creación artística y que posiblemente en ellas hallaremos algunas de las raíces que hoy identifican nuestro arte contemporáneo. Sólo es de desear que obras como estas sean rescatadas del olvido al que los avatares de nuestra historia las han condenado, para a través de ellas, encontrar la línea de continuidad entre nuestro pasado y nuestro presente.

• • •

NOTAS

- (1) Behague, Gerard: "La Música en América Latina. (Una introducción)". p. 26. Corresponde al capítulo denominado "Música Sagrada en América Hispana", en el cual Behague hace un interesantísimo resumen de la música religiosa en el período colonial.
- (2) Stevenson, Robert: "Music in México". p. 137. Una referencia al mismo suceso aparece en el artículo "El más notable de los maestros indígenas". HETEROFONIA, Vol. XI, No. 61, p. 7, en el que se precisa además como antecesor de Matheo Vallados al indio Juan Mathias.
- (3) A.C. IV. fol. 1v.
- (4) A.C. IV fol. 145v.
- (5) Bernal Jiménez, Miguel: "Morelia Colonial. El Archivo Musical de Santa Rosa de Santa María de Valladolid". pp. 37, 39-43. Existe una mención correspondiente a 1768 que dice: "Por el Dr. Dn. Jph. Gavino Leal. Mtro. de Capilla de esta Sta. Iglesia". Las obras están fechadas entre 1732 y 1776; es probable que de Oaxaca pasara a Morelia.
- (6) A.C. IV fol. 151
- (7) Libro de Cuentas y Extracto... (1750-1755) fol. 3.
- (8) Stevenson, Robert: Op. cit. p. 150. Este dato se completa diciendo que el Dean Thomas Montaña fue designado obispo de Oaxaca en 1732, hecho que también el propio Dr. Stevenson ha rectificado.
- (9) Saldívar, Gabriel: "Historia de la música en México" p. 114. El Dr. Saldívar deduce que Sumaya se fue a Oaxaca en 1732 por ser ésta la última fecha que encontró en unos villancicos en el archivo de la catedral de México.
- (10) Stevenson, Robert: "Manuel de Zumaya en Oaxaca". HETEROFONIA, Vol. XII, No. 64, p. 3
- (11) Gay, José Antonio: "Historia de Oaxaca". p. 385: "Electo obispo Dn Thomas Montaña y Aarón el 23 de julio de 1737... se consagró obispo el 21 de diciembre de 1738..., el 17 de diciembre tomó posesión del obispado en su nombre el canónigo Noriega...".
- (12) Estrada, Jesús: "Música y músicos de la época virreinal" pp. 118-119. Estos datos corroboran que Sumaya no fue a Oaxaca antes de 1738.
- (13) Estrada, Jesús: Op. cit. p. 119.
- (14) Gay, Jose Antonio: Op. cit. p. 387: "Visitó parte de su diócesis y murió el 28 de octubre de 1742".
- (15) A.C. IV fol. 291v, 292.
- (16) Libro Mayor de Clavería. (1745).
- (17) Stevenson, Robert: "Manuel de Zumaya en Oaxaca". HETEROFONIA, Vol. XII, No. 64, p. 4
- (18) Libro Mayor de Clavería. (1745), fol. 75.
- (19) Libro Mayor de Clavería. (1775), vol. 43v.
- (20) Estrada, Jesús: Op. cit. p. 121.
- (21) Libro 11 de Difuntos del Sagrario de la Sta. Iglesia Cathedral de Antequera, Valle de Oaxaca: Comenzado en veinte y nueve de julio de mil setecientos cuarenta y siete, fol. 169. En el artículo "Primeros compositores nativos de México" ya anunciaba el Dr. Stevenson la fecha equivocada de la muerte de Sumaya. V. HETEROFONIA, Vol. X, no. 54, p.4.
- (22) Libro de Clavería (1726), fol. 78.
- (23) Libro de Caja de Clavería (1750), fol. 5.
- (24) El Dr. Robert Stevenson cita el acta del folio 235 del Libro V de A.C. en su citado artículo sobre Sumaya. HETEROFONIA, Vol. XII, no. 64, p. 9.
- (25) Stevenson, Robert: Art. cit.p. 6. No nos explicamos por qué se usa el apellido Guapamundi si en todos los documentos que hemos visto y en el acta que cita el Dr. Stevenson dice Mapamundi.
- (26) Libro de Clavería (1756), fol. 84v.
- (27) Libro de Clavería (1764), fol. 82v.
- (28) Libro de Clavería. Gastos de Fábrica (1770).
- (29) Libro 15 de Defuntos del Sagrario de esta Santa Iglesia Cathedral de Antequera, Valle de Oaxaca, comenzado en 24 de octubre de 1778 años. fol. 36.
- (30) A.C. VII, fol. 225.
- (31) A.C. VII, fol. 238 v.
- (32) A.C. VII, fol. 275.
- (33) Behague, Gerard: Op. cit. p. 40.
- (34) Bernal Jiménez, Miguel: Op. cit. Las obras son: 1o.) A Ntra. Sra. de los Dolores "De un Monte en lo encumbra-do". Dúo con acompañamiento. 2o.) Para la Loa "A ti sacro pastor". Aria. 3o.) A Sta. Rosa de Sta. María "Montes y Valles", Villancico a cuatro sin violín. 4o.) "Dos pastores de Coloquios". Quatro voces, dos flautas, dos violines y bajo.
- (35) Diccionario de la Música Labor. Tomo I, p. 458: "Carrasco, José María. Organista... Empezó los estudios musicales con el maestro Mariano Mora y luego con M. Soto Carrillo...".



Manuel de Sumaya
“Celebren, publiquen”
villancico a 7
con
Violines, Clarín y Bajo continuo

Tenor 2.º Cel. Clar. y Clarin. M. Sumaya

Cele- bien, publi- quen, en to- nen, y can- ten, en to- nen, y ca- nten Ce-
 les- tes Amphi- nes con mi- bi cor ay- res las di- chas las
 glorias, los go- zos, las pa- ces, conqui- à su Reyna La Cor- te flama- te
 Dal ele vâ r le, la Angèl ca mi li- cia à di chas à glorias
 à go zos, à pa ces cada qual, reve- rente la ce- pera de se- ò- sen su Cla- ro
 por Lu- ra, por Rey- na, por Vi- rgen, por Ma- ò- re, por Lu- ra, por
 Rey- na, por Vi- rgen, por Ma- ò- re, por Vi- rgen, por Ma- ò- re.

Partitura para el
 Tenor 2.º de la
 Opera de DON
 JUAN DE ESPADA.

FACSIMIL DE LA PARTE DE TENOR 2.º DEL VILLANCICO "CELEBREN, PUBLIQUEN", DE MANUEL DE SUMAYA.

Violin 1.º Lizo A.º M. Sumaya

Celebren Piano

f *forte*

p *piano* *f* *forte*

p *piano* *f* *forte*

f *forte*

Cop.

Saraceni alla Capriciosa

FACSIMIL DE LA PARTE DE VIOLIN 1.º DEL VILLANCICO "CELEBREN, PUBLIQUEN", DE MANUEL DE SUMAYA.

Estribillo a 7

Alto 1°
Ce - le - breu, pu - bli - quen, Ce - le - breu, pu - bli - quen, en - to - nen y can - ten

Tenor 1°
Ce le - breu, pu - bli - quen, Ce - le - breu, pu - bli - quen, en - to - nen y can - ten,

Bajo 1°
Celebren... Ce - le - breu, pu - bli - quen, en - to - nen y can - ten y can - ten.

Tiple 2°
Celebren... Ce le - breu, Ce - le - breu, po -

Alto 2°
Ce le - breu, Ce le - breu, Ce - le - breu, po -

Tenor 2°
Ce le - breu, Ce le - breu, Ce - le - breu, po -

Bajo 2°
Celebren... Ce le - breu, Ce - le - breu, po -

Clarín
Celebren: Ce - le - breu, po -

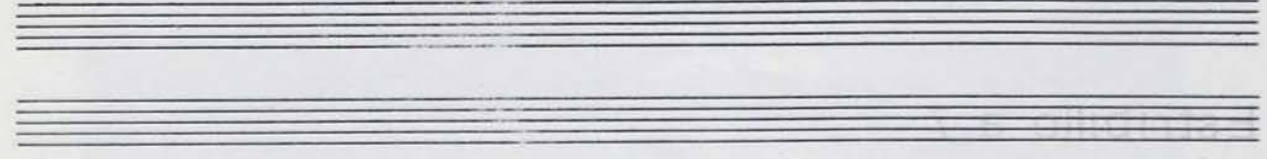
Violín 1°
Celebren... Ce - le - breu, po -

Violín 2°
Celebren Ce - le - breu, po -

Violín 3°
Celebren... Ce - le - breu, po -

Bajo
Celebren Celebren... Ce - le - breu, po -

Acompt°
4/4



en-to-nen y can-ten

en-to-nen y can-ten

en-to-nen y can-ten

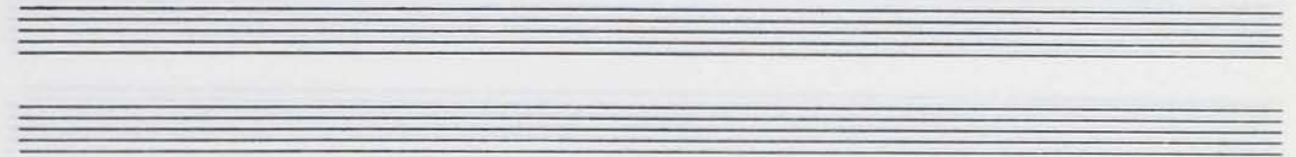
bi- quen, en-to-nen y can-ten, en-to-nen y can-ten,

bi- quen, en-to-nen y can-ten, en-to-nen y can-ten,

bi- quen, en-to-nen y can-ten, en-to-nen y can-ten,

bi- quen, en-to-nen y can-ten, en-to-nen y can-ten,

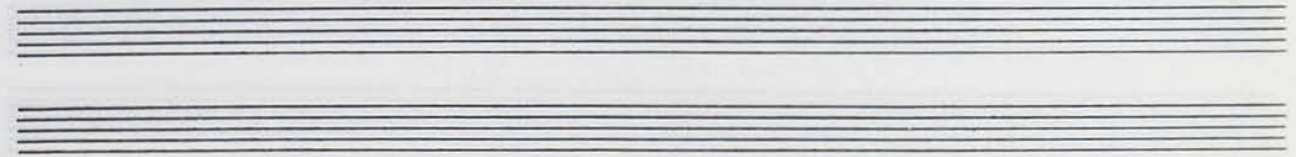




Handwritten musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: ce-les - tes Am- phio - ues con mé - tri- cos ay - res.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. The lyrics are: ce-les - tes Am- phio - ues con mé - tri- cos ay - res.

Handwritten musical score for the third system, primarily consisting of piano accompaniment for the lower instruments. The lyrics are: ce-les - tes Am- phio - ues con mé - tri- cos ay - res.



Handwritten musical score for a hymn, featuring vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are "las di-chas, las glo-rias, los go-zos, las pa-cas".

The score is written in 4/4 time and includes the following parts:

- Vocal Parts:**
 - Two vocal staves (Soprano and Alto) with lyrics: "las di-chas, las glo-rias, los go-zos, las pa-cas".
 - Two vocal staves (Tenor and Bass) with lyrics: "las di-chas, las glo-rias, los go-zos, las pa-cas".
- Piano Accompaniment:**
 - Two piano staves (Right and Left Hand) with lyrics: "las di-chas, las glo-rias, los go-zos, las pa-cas".

The score includes a repeat sign [2] and a measure number 15. The lyrics are repeated in each system.



g'hoy a su Reyna la cor- te fla- mante re- ci - be glo-rio - sa, ad- mi - te go- zo - sa ya

8 g'hoy a su Reyna la cor- te fla- mante re- ci - be glo-rio - sa, ad- mi - te go- zo - sa ya

g'hoy a su Reyna la cor- te fla- mante re- ci - be glo-rio - sa, ad- mi - te go- zo - sa ya

con g'hoy a su Reyna la cor- te fla- mante

con g'hoy a su Reyna la cor- te fla- mante

8 con g'hoy a su Reyna la cor- te fla- mante

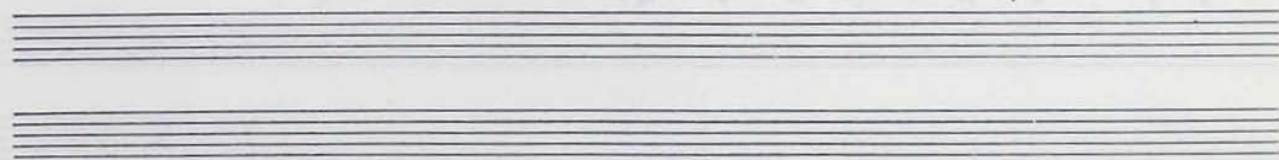
con g'hoy a su Reyna la cor- te fla- mante

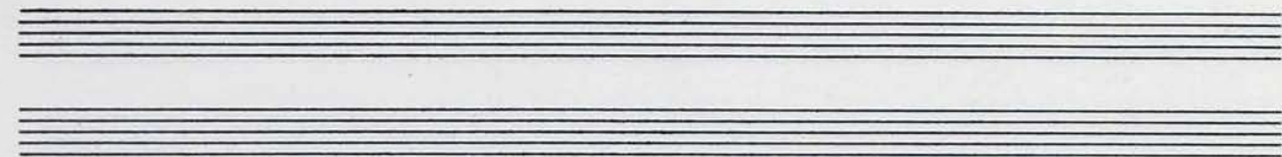
[f]

f

f

[f]





gè-li-ea mi-li - cia a di-chas, a glo-rias a go-zos, a pa-ces

gè-li-ea mi-li - cia a di-chas, a glo-rias a go-zos, a pa-ces

gè-li-ea mi-li - cia a di-chas, a glo-rias a go-zos, a pa-ces

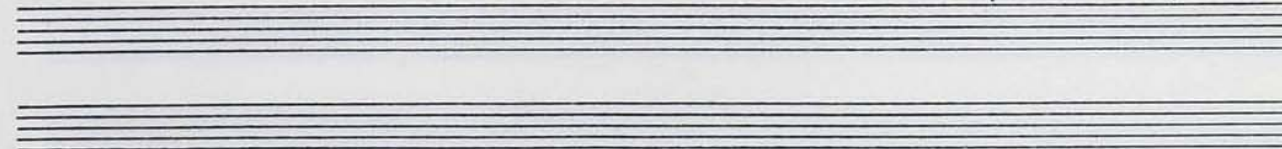
var - le laAn-gè-li-ea mi - li - cia a di - chas, a glo - rias a go - zos a

var - le laAn-gè-li-ea mi - li - cia a di - chas, a glo - rias a go - zos a

var - le laAn-gè-li-ea mi - li - cia a di - chas, a glo - rias a go - zos a

var - le laAn-gè-li-ea mi - li - cia a di - chas, a glo - rias a go - zos a

3# 7 6 7 3# 7 6# 3# 3# 7 6# 7 7 6



35

ca-da qual re-ve-ren-te lae-s-pe-ra de-seo-soem su cla-se por Pu-ra, por

ca-da qual re-ve-ren-te lae-s-pe-ra de-seo-soem su cla-se por Pu-

ca-da qual re-ve-ren-te lae-s-pe-ra de-seo-soem su cla-se por Pu-ra por

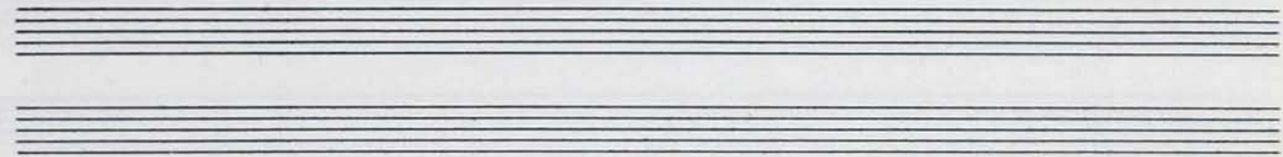
pa-cis ca-da qual re-ve-ren-te lae-s-pe-ra de-seo-soem su cla-se

pa-cis ca-da qual re-ve-ren-te lae-s-pe-ra de-seo-soem su cla-se

pa-cis ca-da qual re-ve-ren-te lae-s-pe-ra de-seo-soem su cla-se

pa-cis ca-da qual re-ve-ren-te lae-s-pe-ra de-seo-soem su cla-se

7 3#



40

Rey - ua, por Vir - gen, por Ma - dre.
ra, por Rey - ua, por Vir - gen por Ma - dre.
Rey - ua, por Vir - gen, por Ma - dre.

por Pa - ra, por
por Pa - ra, por
por Pa - ra, por

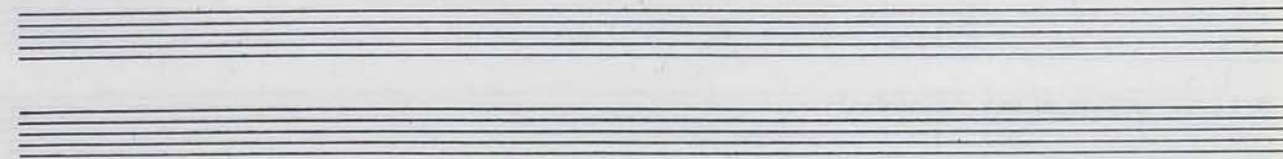
por Pa - ra, por Rey - ua, por Vir - gen, por Ma - dre.
por Pa - ra, por Rey - ua, por Vir - gen, por Ma - dre.
por Pa - ra, por Rey - ua, por Vir - gen, por Ma - dre.
por Pa - ra, por Rey - ua, por Vir - gen, por Ma - dre.

[f]

[f]

[f]

[f]



Coplas a Duo

Alto 1°

Las tres altas Gerarquías,
 Las tres al-tas Je-rar-qui-as en fiel con-tro-ver-sia a
 Los Se-ra-fí-mes a-le-gan-gu su co-ro-na de que-
 Cada que-rubín per-fi-a su ple-ni-tud ad-mi-
 Los Mer-cu-rios so-be-ra-nos del Cie-lo Nun-cios bri-

Tenor 1°

Las tres altas Gerarquías,
 Las tres al-tas Je-rar-qui-as en fiel con-tro-ver-sia a
 Los Se-ra-fí-mes a-le-gan-gu su co-ro-na de que-
 Cada que-rubín per-fi-a su ple-ni-tud ad-mi-
 Los Mer-cu-rios so-be-ra-nos del cie-lo Nun-cios bri-



Las tres altas Gerarquías.
 Las tres altas Gerarquías.
 Las tres altas Gerarquías.
 Las tres altas Gerarquías...
 Las tres altas Gerarquías.

Empty musical staves at the top of the page.

50

ma - ble
dar - se
ra - ble
han - tes

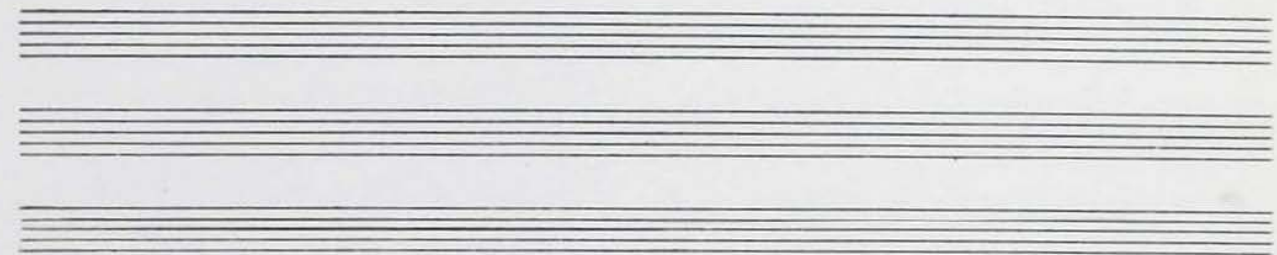
a - mo - ro - cos so - li - ci - tan a la que
pues sig - nes to - cael a - mar en a - mar
ques - ta - ve de gra - cia Ho - na
es - cla - man g'a ques - ta - ve de ro - ra - nuncio al

ma - ble
dar - se
ra - ble
han - tes

a - mo - ro - sos so - li - ci - tan a la que
pues sig - nes to - cael a - mar en a - mar
ques - ta - ve de gra - cia Ho - na
es - cla - man g'a ques - ta - ve de ro - ra - nuncio al

Musical accompaniment consisting of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff (treble and bass clefs).

Empty musical staves at the bottom of the page.



su - be triou - fan - te
es Mar de ma - res
mun - do las pa - ces

su - be triou - fan - te
es Mar de ma - res
mun - do las pa - ces



Juan de los Reyes
“Magnificat”
a 7
**con Violines, Bajones, Clarín y
clarines del Organo**

FACSIMIL DE LA PARTE DE TIPLE DE 20. CORO DEL "MAGNIFICAT" A 7 DE JUAN DE LOS REYES.

ni ma mea ni ma mea ni ma mea ni ma mea
mea ni ma mea Do mi num Et exul to in spi ri tu s
me is Sa lu ta ti me o. Qui a
se cum hi magna qui po tens es. Sa tu lum no men Es. Et san
cum no men Es. e Jus si men ti bus e
De po si to coe les de e ra
nitas in gle ut bo nis esuri entes in gle uia bonis &
di uites di mi si na nis Re cor da tus
Re cor da tus mi se ri cor di as
San ctus qui in cae lis

Magnifica. A 7. Con Violines Vaso
nes. Clarin, y Clarines Nel Organo.
Composta. Por D. Juan Los Reyes
y Mapamundis. Mio. I Capilla
De esta Santa Iglesia Cathedral
de Oaxaca.
Con 12 p.

FACSIMIL DE LA CARATULA DEL "MAGNIFICAT" A 7, DE JUAN DE LOS REYES.

Alto 1^o

Tenor 1^o M... aq... uig... fi... ca

M... aq uí fi ca

Ma - qui - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - ni

Ma - qui - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - ni

Ma - qui - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - ni

Tiple 2^o

A - - - - - uí ma me a

A - - - - - uí ma me a

A - - - - - uí ma me a

Clarín

Handwritten musical score on page 15, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is organized into systems. The first system includes vocal staves with lyrics: "Et exul-ta-vit spi-ri" and "Et exul-ta-vit". The piano accompaniment consists of multiple staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score concludes with a double bar line and a final chord. The page number "15" is written in the upper right corner.

20

Spi-ri - tus me-us, me-us, me-us in

Et ex-ul-ta-vit, et ex-ul-ta-vit Spi-ri-tus me-us in

Et ex-ul-ta-vit Spi-ri-tus me-us, me-us, me-us

Et ex-ul-ta-vit Spi-ri-tus me-us

31 32 33

* Se ha respetado el *dob* del original.

25 30

de - o

de - o

de - o

Solo

Qui - a res - pe - xit hu - mi - li - - ta - tem, hu -

sa - lu - ta - ri me - o.

sa - lu - ta - ri me - o.

sa - lu - ta - ri me - o.

sa - lu - ta - ri me - o.

35

mi - li - - ta - tem au - cil - lae su - ae, au - cil - lae su - ae au -

34 34 44 5 44 44

40

8 cil - - lae - - su - - ae:

3# 34 3# 7 6 3# 3# 74 74 3#

3# 34 3# 7 6 3# 3# 74 74 3#

45 50

ec - ce e - nim ex hoc bea - ta me di - e aut, ec - ce e - nim ex hoc bea - ta me

The musical score consists of two systems. The first system (measures 45-50) includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 51-56) continues the piano accompaniment with various rhythmic patterns and chordal textures. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The piano part includes figured bass notation and dynamic markings.

55

di - ceat o - mnes ge-ne-ra-tio - nes, o - mnes ge-ne-ra-tio - nes o - mnes ge-ne-ra-

This system contains the first line of music. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "di - ceat o - mnes ge-ne-ra-tio - nes, o - mnes ge-ne-ra-tio - nes o - mnes ge-ne-ra-". The page number 55 is located in the upper right corner of this system.

This system consists of five empty musical staves, likely representing a section of the score that is not present in this page or is a placeholder.

This system contains the piano accompaniment for the piece. It consists of six staves: two bass staves at the top, two treble staves in the middle, and two bass staves at the bottom. The music is written in a complex, multi-measure style. The page number 34 is located at the bottom center of this system.

60

dio - nes, o - mnes ge - ne - ra - tio nes.

Qui - a fe - cit mi - hi

Qui - a fe - cit mi - hi

Qui - a fe - cit mi - hi

Qui - a fe - cit mi - hi

3# 6 5 4# 3# 6 5 3#

3# 6 5 4# 3# 6 5 3#

qui po - tens est et San - ctum no - men e - jus, et San - ctum no - men
 qui po - tens est et San - ctum no - men e - jus, et San - ctum no - men
 qui po - tens est et San - ctum no - men e - jus, et San - ctum no - men

ma - qua qui po - tens est et San - ctum no - men e - jus, et San - ctum no - men
 ma - qua qui po - tens est et San - ctum no - men e - jus, et San - ctum no - men
 ma - qua qui po - tens est et San - ctum no - men e - jus, et San - ctum no - men
 ma - qua qui po - tens est et San - ctum no - men e - jus, et San - ctum no - men

ma - qua qui po - tens est et San - ctum no - men e - jus, et San - ctum no - men

Instrumental accompaniment section with piano and bass staves.

80

Et ui-se-ri-er-dia e - ius
Et ui-se-ri-er-dia

85 Solo

a pro-ge-nie in pro-ge-nies in pro-ge-ni-tes
 Te - cit po-

e - jus a pro-ge-nie in pro-ge-nies

ti - men ti - bus e - - - - um.

ti - men ti - bus e - - - - um.

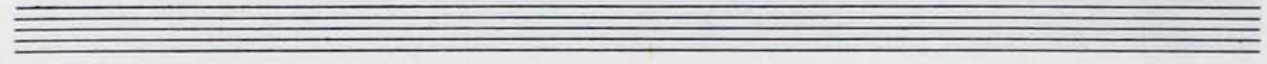
ti - men ti - bus e - - - - um.

ti - men ti - bus e - - - - um.

ti - men ti - bus e - - - - um.

64 6 34 34 34 34 7

tem-ti-am in bra-gio su- Te-rit po-tem-ti-am in bra-quo su- dis-

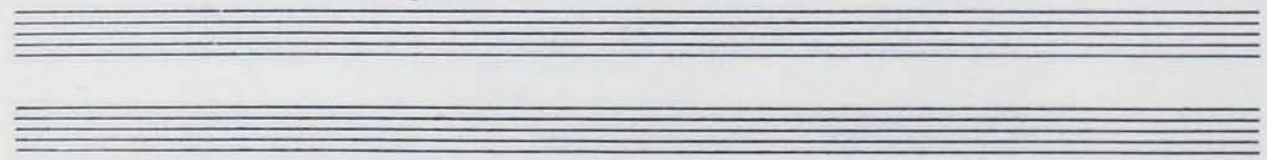


100

per - ait su - per - bos, dis - per - ait su - per - bos dis - per - ait su - per - bos men - te car - dis

34

34



105 110



et e - xal - ta - vil hu - mi - les.
 et e - xal - ta - vit hu - mi - les.
 et e - xal - ta - vit hu - mi - les.

po - su - il po - teu - tes de se - de
 po - su - il po - teu - tes de se - de
 po - su - il po - teu - tes de se - de
 po - su - il po - teu - tes de se - de

115

50

E - su - rien - tes im - ple - vit bo - nis, e - su - rien - tes im - ple - vit
E - su - rien - tes im - ple - vit bo - nis e - su - rien - tes im - ple - vit
E - su - rien - tes im - ple - vit bo - nis e - su - rien - tes im - ple - vit
E - su - rien - tes im - ple - vit bo - nis e - su - rien - tes im - ple - vit

125 130

et di-vites et di-vites di-mi-sit i-ua-nes.

et di-vites et di-vites di-mi-sit i-ua-nes.

et di-vites et di-vites di-mi-sit i-ua-nes.

bo-nis et di-vites di-mi-sit i-ua-nes.

bo-nis et di-vites di-mi-sit i-ua-nes.

bo-nis et di-vites di-mi-sit i-ua-nes.

bo-nis et di-vites di-mi-sit i-ua-nes.

6 34 34 34

6 34 34

34

* Se ha respetado el Do b del original.

135

Sus-ce-pit Is-ra-el pu-e-ram su-um re-cor-da-tus

Sus-ce-pit Is-ra-el pu-e-ram su-um re-cor-da-tus

Sus-ce-pit Is-ra-el pu-e-ram su-um re-cor-da-tus

re-cor-da-tus re-cor-

re-cor-da-tus re-cor-

re-cor-da-tus re-cor-

re-cor-da-tus re-cor-

re-cor-da-tus re-cor-

6 6 6

6 3 6

140 145

re-cor-da-tus mi-se-ri-cor-dia su - ae.

re-cor-da-tus mi-se-ri-cor-dia su - ae.

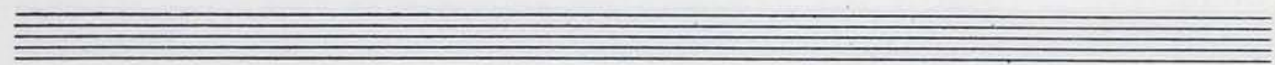
re-cor-da-tus mi-se-ri-cor-dia su - ae.

da-tus mi-se-ri-cor-dia su - ae.

da-tus mi-se-ri-cor-dia su - ae.

da-tus mi-se-ri-cor-dia su - ae.

da-tus mi-se-ri-cor-dia su - ae.

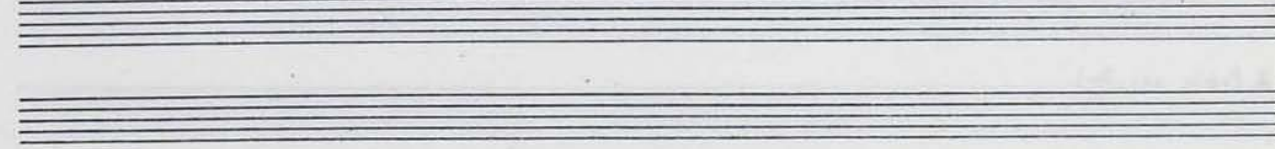


150

Si - cul lo - cu - tus est — ad pa - tres.

Si - cul lo - cu - tus est — ad pa - tres

Si - cul lo - cu - tus est ad pa - tres



165

et Spi-ri-tu-i san-cto, et Spi-ri-
 et Spi-ri-tu-i san-cto, et Spi-ri-
 et Spi-ri-tu-i san-cto, et Spi-ri-

Pa-tri et Fi-li-o,
 Pa-tri et Fi-li-o,
 Pa-tri et Fi-li-o,
 Pa-tri et Fi-li-o,

170 175

tu - i san - cto

tu - i san - cto

tu - i san - cto

185 190

sem - per, et nun - ce, et sem - per sae - cu - lo - rum. A - men.

ei - pi - o, et nun - ce, et sem - per sae - cu - lo - rum. A - men.

sem - per, et nun - ce, et sem - per sae - cu - lo - rum. A - men.

ei - pi - o et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

ei - pi - o et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

ei - pi - o et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

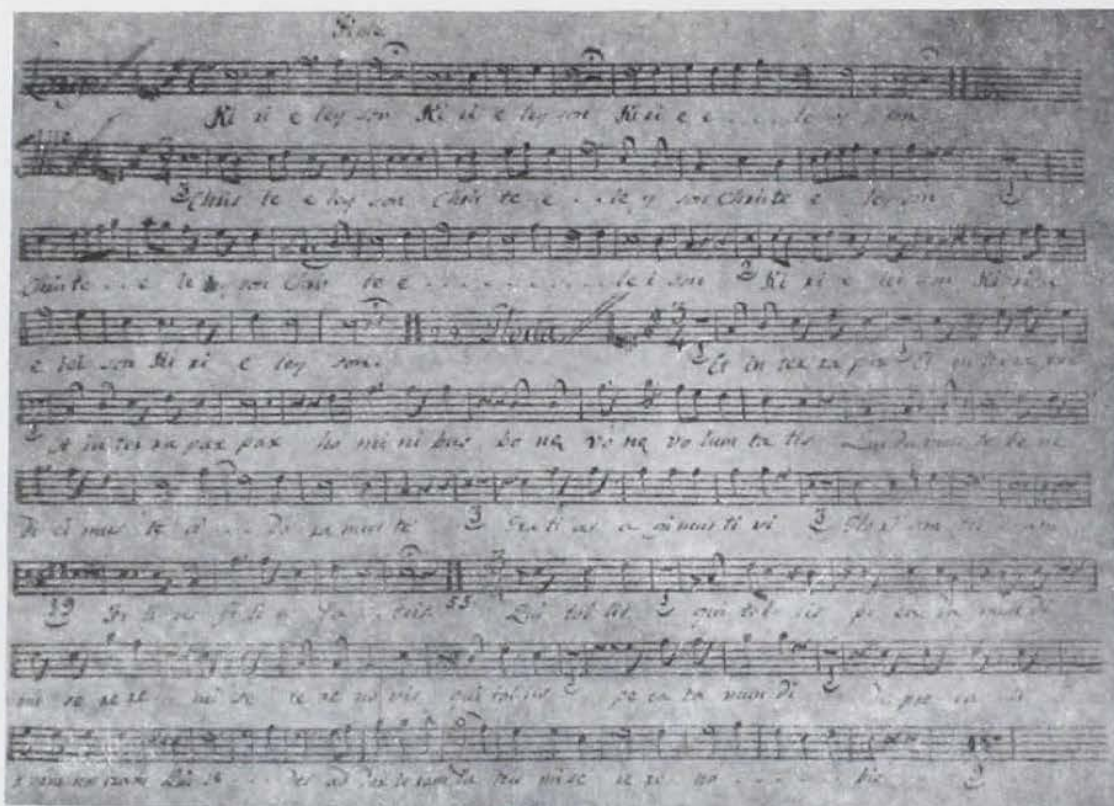
ei - pi - o et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

64 34 34

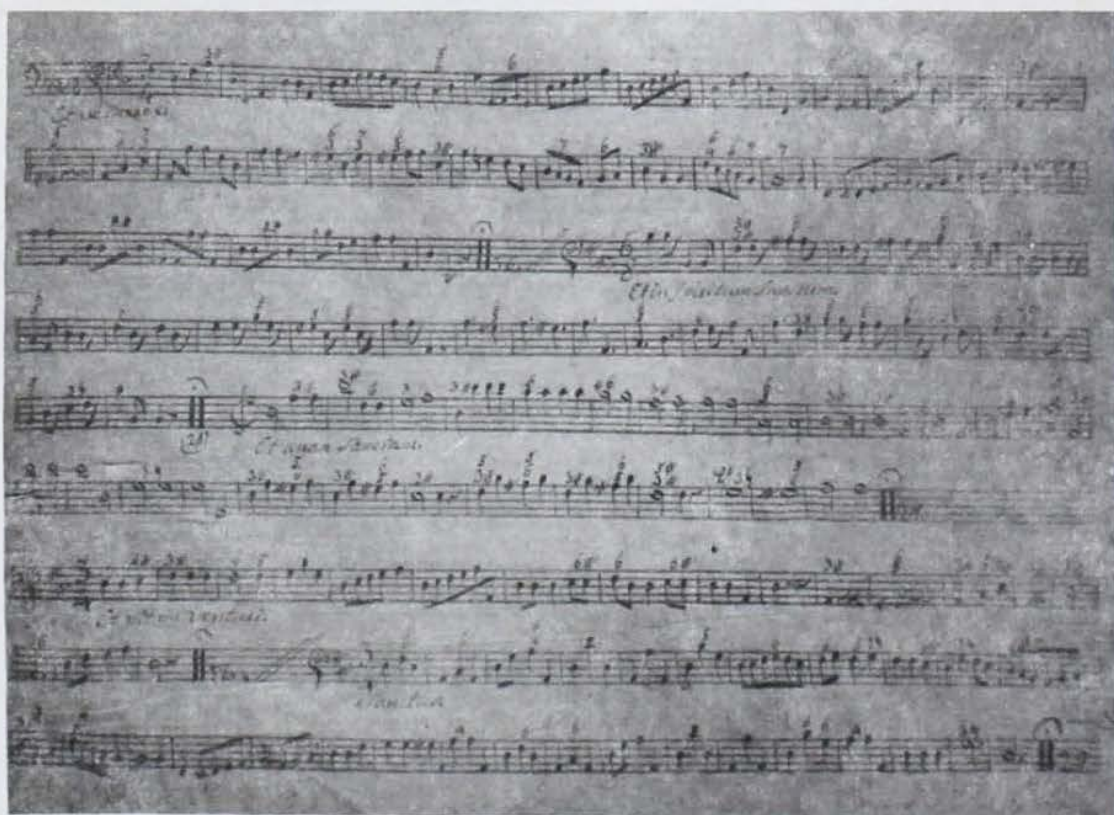
64 34 34

* Se ha respetado el *Dob* del original.

José Mariano Mora
“Misa de Sacris Solemnis”
a 6
con Violín solo y Bajo continuo



FACSIMIL DE LA PARTE DE TIPLE DE LA "MISA DE SACRIS SOLEMNIS" DE JOSE MARIANO MORA.



FACSIMIL DE LA PARTE DE ACOMPAÑAMIENTO DE LA "MISA DE SACRIS SOLEMNIS" DE JOSE MARIANO MORA.

Kyrie

Alto 1°

Largo

Ky - ri - e Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie

Tenor 2° Ky - ri - e le Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie

Bajo 2° Ky - ri - e le Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie

Violín solo *Kyrie* Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie

Bajo *Kyrie* Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son, Ky - rie

Acomp.°

10 *Allegro*

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,

30 35

Ky - ri - e e - - - le - i - son, Ky - rie e - le - i - son,

son. Ky - rie e - le - i - son, Ky - ri - e

son. Ky - rie e - - -

son. Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e -

son. Ky - rie e - le - i - son, Ky - ri - e

Ky-rie e - lei - son, Ky - rie e - le - i - son.

Ky-rie e - lei - son, Ky - rie e - le - i - son.

e - lei - son, Ky - rie e - lei - son.

le - i - son, Ky - rie e - le - i - son.

le - i - son, Ky - rie e - le - i - son.

e - lei - son, Ky - rie e - le - i - son.

55

le, be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus

le, be-ne-di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus

di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te.

Lau-da-mus te, ad-o-ra-mus te,

Lau-da-mus te, ad-o-ra-mus te,

Lau-da-mus te, ad-o-ra-mus te,

6 7 34 74

65

te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter ma-nam glo-ri-am tu-

te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi prop-ter ma-nam glo-ri-am

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi

Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi

7 34

Chri - ste, Do - mi - ne De - us, A - - quos De - i Fi - li - us,
 Do - mi - ne De - us, A - - quos De - i Fi - li - us,



Fi - li - us Pa - - - tris, Fi - li - us Pa - - - tris. 95 Allegro

Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - tris. Qui tol - lis
 Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - tris. Qui tol - lis
 Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - - tris. Qui tol - lis

Fi - li - us Fi - li - us Pa - - - tris. Qui tol - lis

Qui tol-lis
 pec-ca-ta mundi
 mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis
 pec-ca-ta mundi
 mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis
 pec-ca-ta mundi
 mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi mi-se-re-re no-bis

125 130

Sau-ctus.

Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus.

Tu so-lus Al-

Tu so-lus Al-

Tu so-lus Al-

Tu so-lus Al-

34 3 34 7/5 34 + 135

Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su

Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su

tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri -

tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri -

tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri -

tis - si - mus, Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri -

64 + 7/3 #

140 Despacio

145

Chri - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

Chri - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

- - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

- - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

- - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

- - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

- - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

- - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

- - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

- - ste. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i

Vivo

150

Pa - tris. Cum San-cto Spi - ri - tu Cum San-cto Spi - ri - tu

Pa - tris. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri -

Pa - tris. Cum San - cto Spi - ri -

Pa - tris. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri -

Pa - tris. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri -

Pa - tris. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri -

Pa - tris. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri -

Pa - tris. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri -

Pa - tris. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri -

Pa - tris. Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri -

6#

159

in glo-ri-a de-i Pa-tris. A-men. in glo-ri-a de-i Pa-tris. A-

in glo-ri-a de-i Pa-tris. A-men in glo-ri-a de-i Pa-tris. A-

a. de-i Pa-tris. A - - men. in glo-ri-a de-i Pa-tris. A-

tu, de-i Pa-tris. A - - men. in glo-ri-a de-i Pa-tris. A-

a. de-i Pa-tris. A - - men. in glo-ri-a de-i Pa-tris. A-

a. de-i Pa-tris. A - - men. in glo-ri-a de-i Pa-tris. A-

160

men, A - - - men, A - - - men, A - - - men, A - men, A - men.

men, A - - - men, A - - - men, A - - - men, A - men, A - men.

men, A - - - men, A - - - men, A - - - men, A - men, A - men.

men, A - - - men, A - - - men, A - - - men, A - men, A - men.

men, A - - - men, A - - - men, A - - - men, A - men, A - men.

men, A - - - men, A - - - men, A - - - men, A - men, A - men.

Credo

VIVO

Pa trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem.

170 175

tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fac-to-rem coe-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-m-ni-um, in-uisi-bi-li-um o-m-ni-um, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem, Pa-trem o-mni-po-ten-tem.

180

vi-si-bi-li-um o-mni-um et in-vi-si-bi-li-um, Et in u-ni-
 - um, et in- vi - si - bi - li - um,
 vi-si-bi-li-um o-mni-um et in- vi-si-bi-li-um,
 vi-si-bi-li-um o-mni-um et in- vi-si-bi-li-um,
 vi-si-bi-li-um o-mni-um et in- vi-si-bi-li-um,
 vi-si-bi-li-um o-mni-um et in- vi-si-bi-li-um.

185

Do-mi-num de-um Chri- *slow,*
 Fi-li-um de-i u-ni-ge-ni-tum.
 Et ex Pa-tre
 Et ex Pa-tre
 Et ex Pa-tre
 Et ex Pa-tre

190

195

De - um de de - o, lu - men de

De - um de de - o, lu - men de

ua - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

ua - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

ua - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

ua - tum an - te o - mni - a sae - cu - la.

200

lu - mi - ne

lu - mi - ne

Ge - ni -

Ge - ni -

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

205

210

tum non fa - ctum, eon - sub - stan - ti - a - lem Pa -

tum non fa - ctum, eon - sub - stan - ti - a - lem Pa -

Ge - ni - tum non fa - ctum eon - sub - stan - ti - a - lem Pa -

Ge - ni - tum non fa - ctum eon - sub - stan - ti - a - lem Pa -

Ge - ni - tum non fa - ctum eon - sub - stan - ti - a - lem Pa -

Ge - ni - tum non fa - ctum eon - sub - stan - ti - a - lem Pa -

6 3# 6 3#

215

tri: Qui prop - ter nos ho - mi - nes et

tri: Qui prop - ter nos ho - mi - nes et

tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt, Qui prop - ter nos ho - mi - nes

tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt, Qui prop - ter nos

tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

tri: per quem o - mni - a fa - cta sunt.

6 5 3# 3# 5 3

255

ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

ri - a Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est.

5 7 6# 6 5 6 6 6 5 4 3

Despacio

260

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

265

3# 4 7 4 3# 3# 4 7 4 3# 3# 4 7 4 4 0

270

pas - sus, et se - pul - tus est. Et re - sur -

pas - sus, et se - pul - tus est.

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

Et re - sur -

Et re - sur -

Et re - sur -

Et re - sur -

Et re - sur -

275 re - xit ter - ti - a di - e, ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit Et re - sur -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit Et re - sur - re - xit ter - ti - a

Et re - sur - re - xit, Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, Et re - sur - re - xit ter - ti - a di -

285

re-xit se - eun - dum scrip - tu - ras. Et as - cen - dit

di - e se - eun - dum scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in

e se - eun - dum scrip - tu - ras.

e se - eun - dum scrip - tu - ras.

e se - eun - dum scrip - tu - ras.

e se - eun - dum scrip - tu - ras.

290

in cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - ram ven -

cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et i - te - ram ven -

Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris.

295 300

rum ven-tu-rus est, eum glo-ri-a, iu-di-ca-re

tu - rus est eum glo-ri-a, iu-di-ca-re.

Et i-te-rum ven-tu-rus est eum glo-ri-a, iu-di-ca-re vi-vos et

Et i-te-rum ven-tu-rus est eum glo-ri-a, iu-di-ca-re vi-vos et

Et i-te-rum ven-tu-rus est eum glo-ri-a iu-di-ca-re vi-vos et

Et i-te-rum ven-tu-rus eum glo-ria vi-vos et

305

eu-ius re-qui non eu-ius re-qui non non non e-rit fi- - - nis.

eu-ius re-qui non eu-ius re-qui non non non e-rit fi- - - nis.

mor-tu-os: non non non eu-ius re-qui non non non e-rit fi- - - nis.

mor-tu-os: non non non eu-ius re-qui non non non e-rit fi- - - nis.

mor-tu-os: non non non eu-ius re-qui non non non e-rit fi- - - nis.

mor-tu-os: non non non eu-ius re-qui non non non e-rit fi- - - nis.

Solo

Et in Spi-ri-tum San-ctum, et in Spi-ri-tum San-ctum Do-mi-num, et vi-vi-fi-

310 311 312 313 314

can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o, Fi-li-o que pro-ce-dit.

315 316 317 318 319

Qui eum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur, et con-glo-ri-fi-ca-tur:

320 321 322 323 324

325

qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas, per Pro - phe - tas

3# 5/3 6/5 5/3 3# 6 5# 5/3 3#

[Despacio]

330

Et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam, et A - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam, et A - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. Con -

Et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam, et A - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam, et A - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam, et A - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

Et u - nam San - ctam Ca - tho - li - cam, et A - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.

3# 3# 6 3 3# 6 6# 3#

335 340

in re - mis - si - o-nem pec-ca - to - rum.

fi - te-or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si - o-nem pec-ca - to - rum.

345

Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o - rum.

Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o - rum.

Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o - rum.

Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o - rum.

Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o - rum.

Et ex - spe - cto, et ex - spe - cto re-sur-re-cti - o-nem mor-tu - o - rum.

34 34 5 34 5 34

Sanctus

Allegro 375

Sa ne tus 3 San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus, San - ctus

Sau c tus 8 San - ctus San - ctus

Sane tus 3 San - ctus, San - ctus, San - ctus

Sa ne tus 3 San - ctus San - ctus San - ctus

Sane...tus 3 San - ctus San - ctus San - ctus

Sanctus. 3 San - ctus, San - ctus, San - ctus

380

ctus, San - ctus Ple - ni sunt coe - li et

8 Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et

ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li

ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni

ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

385

ter - - - - - ra

390

Ho - san - na Ho - san - na

Ho - san - na

et ter - - - - - ra glo - ri - a tu - - a.

coe - - - - - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - a.

ple - - - - - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - a.

4 6 6

395

in ex - cel - sis in ex - cel - sis, in ex - cel -

in ex - cel - sis in ex - cel - sis, in ex - cel -

Ho - san - na Ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel -

Ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel -

Ho - san - na, Ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel -

Ho - san - na Ho - san - na in ex - cel - sis in ex - cel -

6 6 4 3

Benedictus

400 *Despacio* 405

sop. *sia.*

alt. *sia.*

ten. *sia.*

bas. *sia.*

Be - - ue - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni

Ho - san - na Ho - san - na

Be - ue - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne do - mi - ni Ho - san - na

3 6 5 6 3 3 4# 5 3# 3 6 5 6

415 420

in ex-cel - sis in ex-cel - sis, in ex-cel - sis.

Ho - san - na, Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex-cel - sis.

Ho - san - na in ex-cel - sis, in ex-cel - sis.

Ho - san - na, Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex-cel - sis.

Ho - san - na, Ho - san - na in ex - cel - sis, in ex-cel - sis.

Agnus Dei

425

Ag nus A - gnus De - i, A - gnus de - i qui

A - gnus de - i, A - gnus de - i A - gnus de -

A - gnus de - i qui tol - lis pec -

A - gnus de - i qui tol - lis pec -

A - gnus de - i qui tol - lis pec -

A - gnus de - i qui tol - lis pec -

430 435

tol- lis pec- ca- ta mun- di A - quus De - i,

A - quus De - i pec-

ca- ta mun- di: mi- se- re- re no- bis. A - quus De - i qui tol- lis

ca- ta mun- di: mi- se- re- re no- bis. A - quus De - i qui tol- lis

ca- ta mun- di: mi- se- re- re no- bis. A - quus De - i qui tol- lis

ca- ta mun- di: mi- se- re- re no- bis. A - quus De - i qui tol- lis

440

pec- ca- ta mun- di: mi- se- re- re no- bis

ca- ta mun- di: mi- se- re- re no- bis

pec- ca- ta mun- di pec- ca- ta mun- di mi-

pec- ca- ta mun- di pec- ca- ta mun- di mi-se-

pec- ca- ta mun- di, pec- ca- ta mun- di: mi-se-

pec- ca- ta mun- di: mi-se-

445

pec-ca-ta mun-

se-re-re no-bis. A-gnus De-i qui tol-lis

re-re no-bis. A-gnus De-i qui tol-lis

450

di: do-na no-bis pa-cem,

do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem,

do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem,

do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem,

do-na no-bis pa-cem, do-na no-bis pa-cem,

BIBLIOGRAFIA

BEHAGUE, Gerard: *La música en América Latina. (Una Introducción)*. Traducción de Miguel Castillo Didier. Caracas. Monte Avila Editores. 1983.

BELLINGHAUSEN, Karl: "Algunos datos desconocidos de la biografía de Sumaya" en CENIDIM, Boletín Informativo. Ago-Sep. 1979, pp. 3-4.

BERNAL JIMENEZ, Miguel: Morelia Colonial. *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. (siglo XVIII)*. Morelia. Sociedad Amigos de la Música. Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás. 1939.

BRADOMIN, José María: *Monografía del Estado de Oaxaca*. México. 2a. Ed. 1980.

DICCIONARIO DE LA MUSICA LABOR. Barcelona. Edit. Labor, S.A. 1954.

ESTRADA, Jesús: *Música y músicos de la época virreinal*. México. SEP-SETENTAS. 1973.

LIBER USUALLIS CUM CANTU GREGORIANO. Desclée & Socii, Paris, Roma. 1953.

QUEROL GAVALDA, Miguel: *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los S. XV y XVI*. Madrid. Comisaría Nacional de la Música. 1975.

RUBIO, Samuel: *La Polifonía Clásica*. Madrid. Biblioteca "La Ciudad de Dios". Real Monasterio de El Escorial. 1956.

SALDIVAR, Gabriel: *Historia de la Música en México*. México. SEP. Publicaciones del Depto. de Bellas Artes. 1934.

SPIESS, Lincoln y STANFORD, Thomas: *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*. Detroit Studies in Music Bibliography. Detroit. Information Coordinators, Inc. 1969.

STEVENSON, Robert: *Music in Mexico, a historical survey*. New York. Thomas y Crowell Co. 1952.

STEVENSON, Robert: "Primeros compositores nativos de México". HETEROFONIA, Vol. X, no. 54, pp. 4-5. Mayo-junio 1977.

STEVENSON, Robert: "El más notable de los maestros indígenas". HETEROFONIA, Vol. XI, no. 61, pp. 3-7. Julio-agosto de 1978.

STEVENSON, Robert: "Manuel de Zumaya en Oaxaca". HETEROFONIA, Vol. XII, no. 64, pp. 3-9. Enero-febrero 1979.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE OAXACA: Actas Capitulares Libros IV y VII.

ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE OAXACA: Libros de Clavería: (1700-1777).

□ □ □

AURELIO TELLO M. Nació en Cerro de Pasco, Perú en 1951. Estudió en la Escuela Nacional de Música en Lima, Perú con Enrique Iturriaga, Edgar Valcárcel y Celso Garrido-Lecca (composición), y con Guillermo Cárdenas (dirección coral). Ha asistido a los cursillos impartidos por los destacados directores Manuel Cuadros Barr y Marco Dusi. Es graduado como Profesor de Educación Musical y como director de coros en la Escuela Nacional de Música en Lima, Perú. Su experiencia docente es amplia y ha sido maestro en escuelas primarias, centros de educación especial y diversas universidades de Lima (San Marcos, UNIFE, Garcilaso de la Vega). En estas últimas fue profesor de las materias de educación musical y metodología de la educación musical para la educación inicial, el retardo mental y el lento aprendizaje. Ha sido director de diversos coros universitarios, de estudiantes y de trabajadores. Fue director fundador de la TUNA UNIVERSITARIA NUEVA AMISTAD, director del Coro de la Universidad Nacional Agraria y de la Agrupación Coral "CONTRAPUNTO", con la cual asistió en 1980 al VI Festival Internacional de Coros en Guayaquil, Ecuador. También ha sido director del Coro de la Escuela Nacional de Música de Lima, y allí mismo profesor de la especialidad de dirección coral y de los cursos de his-

toria, contrapunto y teoría y análisis. Como compositor su obra es variada. Sus obras principales son: *Toro Torollay*, variaciones para piano; *Movimiento ingenuo en forma de sonata*, para clarinete y piano; *Meditaciones I*, para dos pianos; *Meditaciones II*, para cuarteto de cuerdas; *Poema y oración de amor*, para mezzosoprano y percusión; *Ichuq Parwanta*, para flauta y dos sopranos; la cantata *Epitafio para un guerrillero*, para coro hablado y cuatro grupos de percusión; *Nekros*, para coro hablado a capella; *Acuarelas infantiles*, para orquesta y *Trifábula*, para coro mixto a capella. Con sus obras ha participado en los conciertos del Taller de Composición de la ENM de Lima y en eventos internacionales como el Foro de Música Nueva en México y el Concurso Internacional para obras polifónicas en Ibagué, Colombia. Como director de coros ha sido invitado a participar en las temporadas de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú y de la Camerata de Lima. Desde 1982 es Coordinador de Investigaciones Musicológicas en el Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM) "Carlos Chávez" del INBA-SEP de México, abocado a la labor de transcripción de obras del período colonial mexicano.

• • •

INDICE

Palabras preliminares	3
I La Transcripción. Observaciones generales	5
II La Música en la Catedral de Oaxaca en el siglo XVIII	5
III Las Obras. Caracteres de los Manuscritos	9
IV A los intérpretes	13
NOTAS	14
“ <i>Celebren, publiquen</i> ” de Manuel de Sumaya	15
“ <i>Magnificat</i> ” a 7 de Juan Mathías de los Reyes	31
“ <i>Misa de Sacris Solemnis</i> ” de José Mariano Mora	63
Bibliografía	98
Indice	99

□□□

INDICE



[Faint, illegible text and page numbers, likely representing the main index content.]

CENDIM
BIBLIOTECA
NBA

CENDIM
DIFUSION

CENDIM
DIFUSION

1980

1700

1000

1000