UCA
Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca digital
de la Universidad Catolica Argentina

Fernández Calvo, Diana

Dos curiosos manuscritos de notación vocal en el repositorio musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio notacional, transcripción y contexto

Trabajo de investigación publicado en
Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXIII, No. 23, 2009

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernández Calvo, Diana. Dos curiosos manuscritos de notación vocal en el repositorio musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio notacional, transcripción y contexto [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". 23.23 (2009). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/dos-curiosos-manuscritos-notacion-vocal.pdf [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

STEVENSON, Robert
1986 "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", en Julio Estrada (ed.), *La música de México,* I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810), México: UNAM.

TELLO, Aurelio
1983 *Tres obras del Archivo de la Catedral de Oaxaca*, Tesoro de la música polifónica en México, tomo III, México: INBA-Cenidim.

VIERA, Juan de
1952 *Compendiosa narración de la ciudad de México, 1777*, Prólogo y notas de Gonzalo Obregón, Colección Nezahualcóyotl, México-Buenos Aires: Editorial Guaranda.

* * *

Evguenia Roubina. Violonchelista e investigadora mexicana de origen bielorruso, *Philosophy Doctor in Sciences of Art* por el Conservatorio Estatal de San Petersburgo (Rusia). Es Profesora Titular de Carrera de la Escuela Nacional de Música (Universidad Nacional Autónoma de México), miembro del Sistema Nacional de Investigadores y miembro fundador de la Academia Mexicana de Ciencias, Arte, Tecnología y Humanidades. Su trabajo en el campo de la historia de la música en México ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington), mención en el I Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica (Buenos Aires, 2003), mención honorífica en la novena edición del Premio de Musicología Casa de las Américas (La Habana, 2003) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile).

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXIII, N° 23, Buenos Aires, 2009, pág. 51

DOS CURIOSOS MANUSCRITOS DE NOTACIÓN VOCAL EN EL REPOSITORIO MUSICAL DEL SEMINARIO DE SAN ANTONIO ABAD DE CUSCO. ESTUDIO NOTACIONAL, TRANSCRIPCIÓN Y CONTEXTO

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

Resumen
Los dos manuscritos *Para vencer al tirano* y *Quedito arroyo* -pertenecientes al Reservorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco- presentan una curiosa resolución gráfica en cuanto a utilización de numeración y disposición de las voces y del acompañamiento. Estas dos obras, si bien han sido catalogadas por Samuel Claro Valdés y José Quezada Macchiavello, nunca fueron transcriptas y sus características particulares no han sido estudiadas por ningún musicólogo hasta el presente. El rescate realizado por la autora de este trabajo ha permitido volcar en notación actual dos obras musicales hasta hoy desconocidas.

Abstract
Both manuscripts *Para vencer al tirano* and *Quedito arroyo* - belonging to the Files of the Seminario de San Antonio Abad de Cusco - present a curious graphic resolution as regards the usage of numeration and disposition of voices and accompaniment. These two pieces, although being catalogued by Samuel Claro Valdés and José Quezada Macchiavello, were never transcribed, and their particular characteristics have not yet been studied by any musicologist. The salvage made by the author of this work has made it possible for two musical pieces, unknown to present date, to be expressed into actual notation.

* * *

Acerca del repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Ubicación y catalogación del manuscrito

El repositorio musical del Seminario San Antonio Abad de Cusco es uno de los más ricos de la época virreinal.[1] Se encuentran en él más de cuatrocientas obras entre las cuales pueden identificarse los más importantes compositores del barroco cusqueño de los siglos XVII y XVIII y de algunos compositores españoles de la misma época.

[1] Cfr. QUEZADA MACCHIAVELLO, J, 2004: 12.

Las obras musicales fueron descubiertas en 1953 por el historiador Rubén Vargas Ugarte S. J. Por su parte, Samuel Claro, en 1966, realizó un catálogo de este archivo musical. A partir de 1970 se publicaron algunos trabajos de catalogación y transcripciones sueltas. Sin embargo, hasta la publicación del libro de Quezada Macchiavello, no existían estudios de profundización sobre el repertorio. No obstante, por la magnitud del emprendimiento, Quezada Macchiavello aborda la clasificación, pero no realiza un análisis detallado de todas las obras.

Pocos investigadores tuvieron acceso a estos manuscritos[2]. Entre ellos, la Dra. Carmen García Muñoz fotografió el total existente en la Biblioteca del Seminario. Cuando García Muñoz fallece, estos negativos ingresan al Archivo de Música Colonial latinoamericana del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, de la UCA, a cargo de Diana Fernández Calvo. El proceso de catalogación de los materiales le permitió a esta investigadora identificar rápidamente la casi totalidad de los géneros abordados y el tipo de notación utilizado, que va desde la notación renacentista blanca hasta la actual. El material musical se presenta en partes sueltas, vocales e instrumentales, en general en formato apaisado aunque suele haber folios verticales. Hay obras vocales con acompañamiento instrumental (solos, dúos, tríos, cuartetos y obras policorales) existiendo en nuestro Archivo sólo dos partituras instrumentales[3]. Las obras policorales suelen tener hasta 9 coros. Se trata de obras complejas, religiosas y profanas, entre las que se encuentran villancicos corales y policorales, pasiones, lamentaciones, *magnificat*, *laudas*, salmos, misas y tonadas escénicas. En general, las obras tienen acompañamiento de continuo y poseen textura contrapuntística y policoralidad imitativa.

No obstante, entre los manuscritos se destacan muy especialmente:

1- El inventariado como AST 26 (Clasificación Samuel Claro 68) llamado *Para vencer al tirano*, que en el Archivo de Música Colonial Americana del IIMCV recibió el número de catálogo 216.

2- El inventariado LCS 158 (Clasificación Samuel Claro 69) llamado *Quedito arroyo no corras, no*, que en el Archivo de Música Colonial Americana del IIMCV recibió el número de catálogo 163.

El primer manuscrito *Para vencer al tirano* había sido descripto por Samuel

[2] Rubén Vargas Ugarte, Robert Stevenson, Samuel Claro, Waldemar Axel Roldán, Carmen García Muñoz, Aurelio Tello, José Quezada Macchiavello.

[3] Quezada Macchiavello da cuenta en su trabajo de cuatro manuscritos instrumentales.

Claro como "[...] un curioso caso de partitura donde todas las voces están en una sola hoja doble con las notas numeradas cada tres tiempos". A su vez, Quezada Macchiavello lo clasifica como Villancico 'de Santos' y registra que no se conoce fecha de composición; asimismo, que consta de dos folios de conservación regular y que su orgánica es tiple - tiple - tiple - alto - tenor y bajo. En el detalle, Macchiavello menciona que en los dos folios conservados "[...] dos partes sueltas de bajo empiezan con la copla 'raro, raro, remedio'". El manuscrito consiste en dos folios de una partitura simplificada con una extraña notación de la cual (salvo en el otro caso que describiremos en el presente repositorio) no se encuentra otro antecedente.

Samuel Claro describe el segundo manuscrito de la siguiente manera: "[...] Aquí se presenta el mismo caso que en el N° 68 *Para venser al tirano* (sic) esta vez con 68 compases".[4] S. Claro informa que el orgánico es: Ti - Ti - A - Te y acompañamiento, y que la tonalidad es Si b mayor.

Descripción de los manuscritos y análisis de su notación.

El primer manuscrito consta de dos hojas pentagramadas apaisadas. En la primera se indican las voces, las claves, la armadura (Si bemol) y el compás ternario. Lo primero que llama la atención es la intención del copista de establecer una 'partitura' tal y como nosotros la conocemos hoy. Las voces no están escritas cada una en una parte (*particella*) como era costumbre en la época.[5] Las barras divisorias no están colocadas, lo cual complica la lectura vertical de las voces simultáneas. En su catalogación, Samuel Claro advertía "[...] las voces, que más o menos coinciden verticalmente llevan la numeración de 1 a 90 (sic)".[6] Asimismo, puede advertirse - en el primero y en el segundo folio- un trazo, agregado con posterioridad a la copia, con el que se intenta ordenar la lectura vertical de las voces en aquellos lugares en los que la numeración se presenta confusa. En la voz de la tiple solista, en el primer folio, existen números tachados.

[4] En realidad, el manuscrito presenta 88 compases.

[5] Resulta importante destacar que en este repositorio encontramos también un ejemplo de 'partitura' instrumental (Catálogo ASSAC 314), lo cual nos advierte sobre las prácticas musicales internas del Seminario.

[6] CLARO, S., 1969: 33.

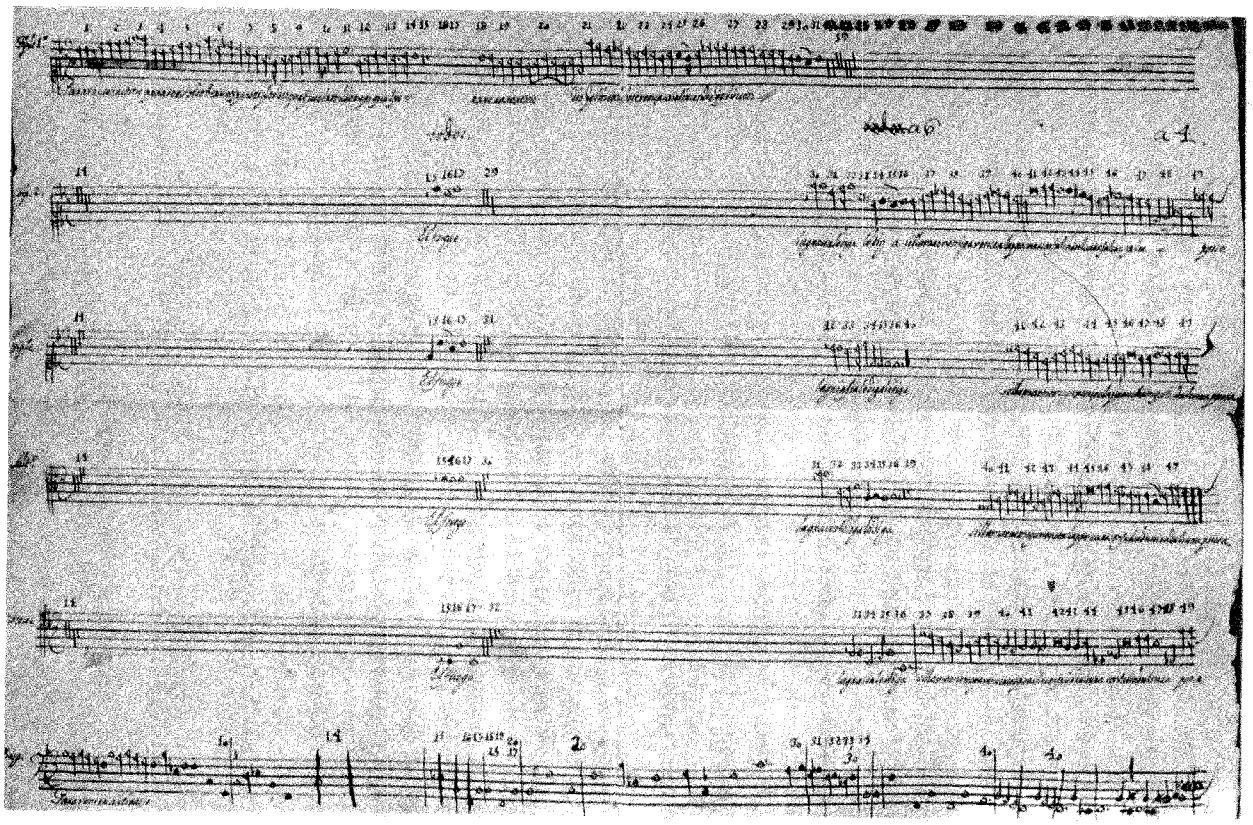


Imagen 1. Folio 1 del manuscrito *Para vencer al tirano*

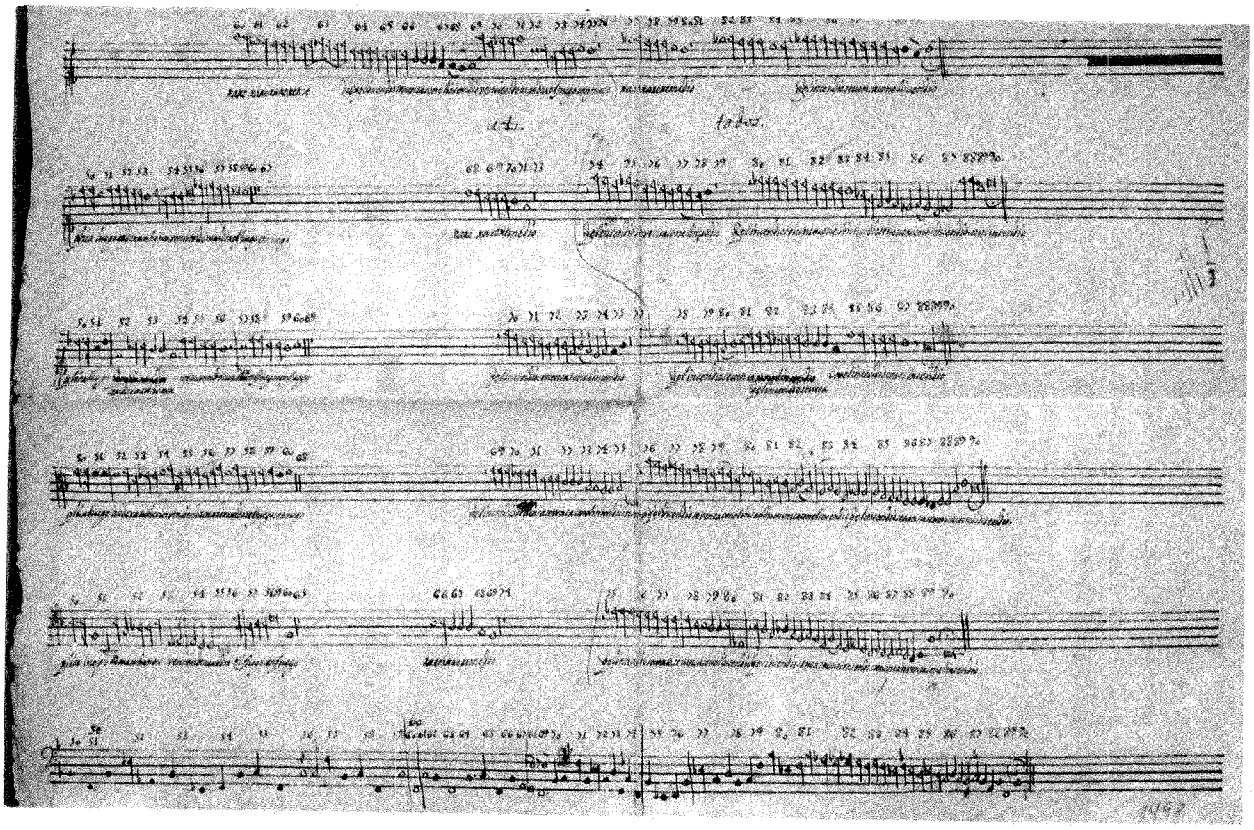


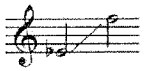
Imagen 2. Folio 2 del manuscrito *Para vencer al tirano*

Las claves utilizadas en este primer ejemplo son las correspondientes a las denominadas 'Claves Bajas', según el siguiente detalle: Tiples Do en primera, Alto Do en tercera, Tenor Do en cuarta y Bajo Fa en cuarta.

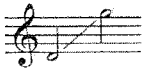
El bajo -si bien posee en el inicio el *incipit* del texto- no era cantado sino que la parte corresponde al continuo instrumental. Este villancico presenta Solo de tiple alternado por la respuesta del coro a 4.

Extensión de las voces:

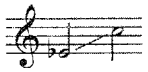
Tiple 1:



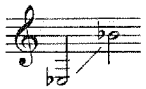
Tiple 2:



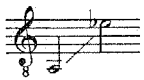
Tiple 3:



Alto:



Tenor:



Textura:

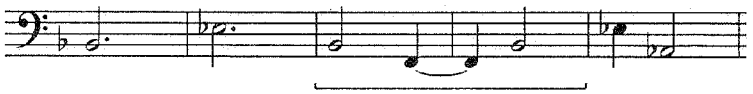
5 líneas vocales sobre un bajo continuo.

Se alternan secciones a 1 voz (sobre bajo continuo), con secciones en contrapunto imitativo a 4 y 5 voces.

El Tenor, la línea vocal más grave, no es totalmente independiente del bajo continuo: en general se comporta doblando a este último al unísono o a la octava.

Ritmo:

Compás de 3/4. *Hemiolas* frecuentes de 3/2 en el bajo continuo:



Cadencias:

Cadencia auténtica con anticipación en la voz superior: cc. 10-11, cc. 13-14.
Cadencia auténtica con retardo 4ta-3era: cc. 59-60, cc. 89-90.
Cadencia compuesta (IV-V-I): c.30.

El texto dice:

Para vencer al tirano
para ser sol soberano
y puro esplendor que fue
el que extendió mejor
que el fuego
raro, raro, remedio
que el mismo se reencarnó
en el incendio, el incendio
raro, raro, raro, remedio
que el incendio se incendia
con el incendio venciendo
su ardor el fuego con fuego
raro, raro, remedio
que el incendio se reunió
con el incendio.
El fuego la gracia lo diga
lo diga
así llamas enemiga
vencer logró cura
confiada dulzura
fallar, fallar, quizás
aplica luego ardor
a su honor venciendo
su ardor el fuego con fuego

Con respecto a posibles antecedentes españoles, la temática del texto remite a los poetas místicos. Existen ecos de San Juan de la Cruz (1542-1591), el jesuita refor-

mador de la Orden del Carmelo. La temática de este 'villancico' se expone en *Llama de amor viva* (en la poesía y en la prosa). A su vez, esa temática tiene antecedentes no españoles.

El segundo manuscrito está en Si bemol mayor y la numeración de las voces va desde el número 1 al 88[7]. El manuscrito se presenta en un único folio doble. Al respecto detalla Quezada Macchiavello: "[...] 1 folio doble, número de inventario AQD 02". La clasificación de este autor lo coloca dentro de 'Villancicos y similares con texto en español y otras lenguas romances: *Quedititos*'.

El primer folio del anverso determina el orgánico, el compás ternario y la armadura de clave.

Las claves utilizadas son: Tiples 1ª y 2ª: Do en primera, Alto: Do en tercera, Tenor: Do en cuarta y Bajo (acompañamiento): Fa en cuarta. Por lo tanto, nos encontramos, como en el manuscrito anterior, ante un ejemplo de utilización de las denominadas 'Claves Bajas'.

En la parte superior de este primer folio podemos constatar la indicación 'a cuatro'.

La numeración de esta carilla va desde el número 1 al 44 y el manuscrito presenta, como en el caso anterior, posteriores intentos de separación por barras divisorias (a veces contrariando la versión numérica abordada originalmente).

[7] Pese a que en la clasificación de Samuel Claro se hace mención de una numeración de 68 indicaciones.

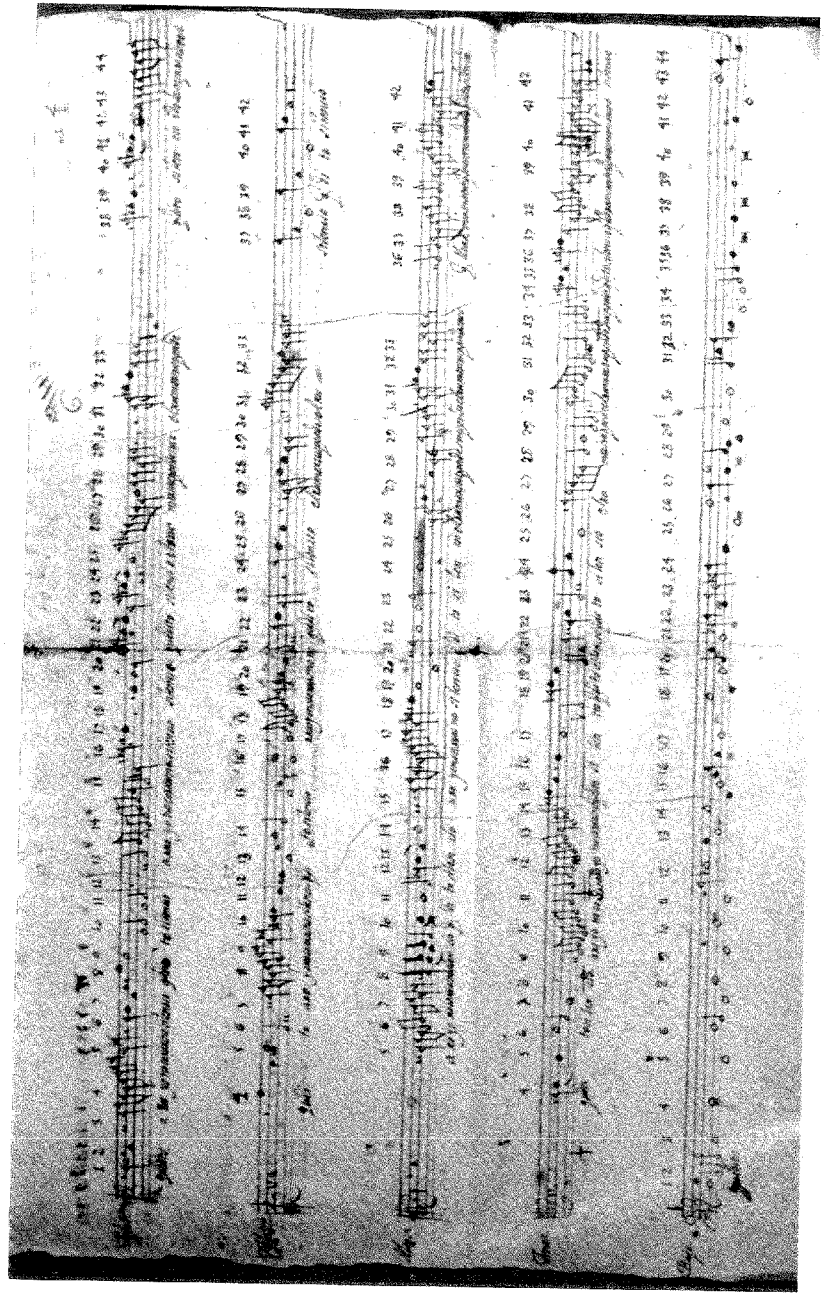


Imagen 3. Folio 1 del manuscrito *Quedito arroyo no corras, no*

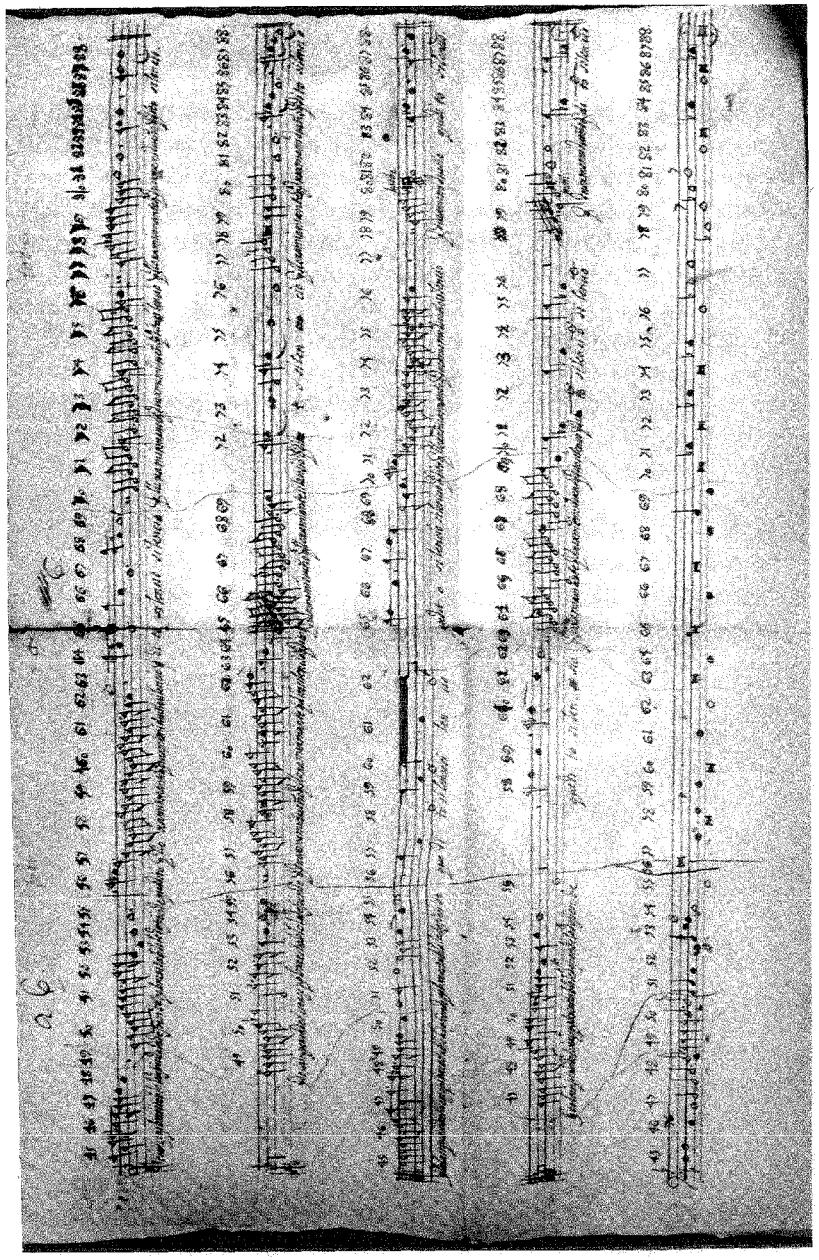


Imagen 4. Folio 2 del manuscrito *Quedito arroyo no corras, no*

El texto dice:

Quedito arroyo
no corras no
silencio, silencio
el rumor suspende
el rumor
quedito silencio
que llora mi amante
y duerme mi dueño
y de la impiedad del cierzo (sic)
pobre establo le defiende
quedito
que llora mi amante
que duerme mi dueño
silencio, silencio

Juan Hidalgo (1614-1685), uno de los más importantes compositores españoles teatrales de la época, utiliza en sus Villancicos expresiones como 'quedito', 'pasito'. Estos textos abundan en el repertorio teatral tanto como en el navideño. Como, por ejemplo, el siguiente texto del Villancico de Hidalgo *Monarcas generosos* correspondiente a un manuscrito de la Catedral de Bogotá:

Mas detened los pasos.
¡Despacio, quedito, pasito!
No me le despertéis,
que está medio dormido.

Las palabras 'quedito', 'pasito' sugieren el paso cauteloso para no despertar al que duerme o, quizás, está en estado de éxtasis o sublime contemplación. Quezada Macchiavello afirma que:

> "Esta pintoresca especie de carácter tranquilo, con sus sugerencias de suspensión, conecta con el 'rorro', pero a diferencia del 'rorro', el 'queditito' se presenta en diversas festividades con distintas connotaciones, no solamente como canción de cuna; tal es el caso de *Queditito, quedo* (a 4 voces con acompañamiento)[8] para

[8] Transcripto por Tello, 1989: 127-138.

los maitines de Santa Clara, magnífico ejemplo hallado en el SSAAAC, donde el efecto de suspensión posee otro sentido de acuerdo al texto: 'Quedo, queditito vientos, no sopléis porque Clara en suspensión dichosa se acredita amante'. Estos 'Queditos' se compusieron no sólo como música secular de inspiración y temática religiosa, sino también para el teatro, de donde seguro provienen".[9]

Durante el siglo XVII, el texto de Calderón de la Barca *Quedito, pasito* fue muy utilizado en villancicos españoles. Un notable caso es el coro *Quedito pasito* de la zarzuela *Ni amor se libra de amor* de Juan de Hidalgo, quien es sin duda uno de los primeros en contribuir a popularizar este estilo que pasó del teatro al templo.

El tipo de notación de las alturas y de las duraciones de estos manuscritos corresponde a la notación mensural blanca, en donde resultan claramente vigentes las ligaduras de la notación franconiana (enmarcadas dentro de las características especiales que este tipo de notación desarrolló en América). Era característica de este tipo de escritura la ausencia de barra divisoria del compás.[10] Las cabezas de las figuras presentan variedad de diseños aún dentro de la misma obra y del mismo folio. Pasan del rombo al triángulo, del diseño oval al uso actual y variantes intermedias.[11] Este tipo de notación europea, que nació a mediados del siglo XV y permaneció en uso hasta fines del siglo XVI, se presenta en América en algunos manuscritos en siglos posteriores y la encontramos en las obras más antiguas del repertorio.

Son sus características:

- La ausencia de barras de compás.
- Las figuras ennegrecidas que aparecen no obedeciendo siempre a leyes constantes.
- La permanencia de ciertas normas de mensuración establecidas por Franco de Colonia.[12]
- La escritura de las alteraciones que conforman la armadura de clave colocadas de manera no tradicional en las obras más antiguas.

[9] *Op cit* 1: 127.
[10] En muchos casos, las barras divisorias de compás fueron agregadas con posterioridad por los cantantes o por copistas sobre el manuscrito de cada parte individual.
[11] Esto puede obedecer a diversos factores: la habilidad del copista, la prisa, la costumbre o tal vez la poca importancia que revestía el hecho en ese período.
[12] FRANCO de COLONIA, 1988.

- La vigencia de las reglas franconianas y de solmización.
- El uso de figuras ennegrecidas dentro de la notación blanca siguiendo las reglas renacentistas.
- El uso de una única alteración (Si bemol) en la armadura de clave.
- La indicación (sólo en algunos casos) de las alteraciones debajo o encima de la nota afectada.

Esta notación proporcional está sujeta a una serie de reglas que implican la observación del contexto que supone el contemplar las notas simples, las ligaduras, los silencios y la división de los modos (ya que las pausas, además de señalar los silencios, suelen indicar un cambio de modo rítmico). Dentro de este tipo de notación, las notas individuales pueden tener diferentes valores de acuerdo al contexto en el que aparezcan. La mensuración ternaria está indicada con el signo:

Imagen 5. Signo de mensuración ternaria

Dentro de la notación renacentista blanca se llega hasta valores de semifusa. En los manuscritos estudiados la figura mínima es la fusa.

Decíamos antes que los dos ejemplos estudiados en este trabajo no están organizados en partes sueltas, sino que todas las voces se presentan juntas en una sola hoja. Los restantes manuscritos de este archivo (al margen de los ejemplos descriptos) aparecen organizados en pequeños grupos, por obra, con cada folio doblado por la mitad. La última hoja que cierra el paquete oficia de carátula en la mayoría de los casos. Los folios son hojas simples (uno por voz o instrumento) y casi siempre es doble el del acompañamiento que tiene al dorso la carátula.

Por lo tanto, la característica diferenciadora de estos manuscritos -que los hace únicos y destacables- es que el Maestro de Capilla ha tomado las partes sueltas organizándolas verticalmente y, en lugar de colocar las barras divisorias faltantes, ha sustituido este recurso con una numeración.

Enunciamos como hipótesis en este trabajo que esta resolución gráfica ha sido originada por el intento de implementar una lectura facilitada, en un momento en el

que el uso de las barras divisorias no era constante.[13] Por otra parte, a la notación original (probablemente extraída por el Maestro de Capilla de partes sueltas antiguas) no le correspondía una división mensural y, por lo tanto, no debía llevar originariamente barras divisorias. Si esta curiosa resolución gráfica pertenece a una época posterior a la de los manuscritos originales en los que se basó el Maestro (los manuscritos no llevan fecha y no poseen datos de carátula) está demostrando que la música en el Seminario aún se encontraba en una época de transición entre la notación sin barras y la notación ortocrónica. Por lo tanto, siguiendo esta hipótesis, el número correspondería al número de compás (siguiendo la primera aproximación descriptiva de Samuel Claro) y no a intentos de tablatura como deducen algunas catalogaciones. Ésta fue la consigna seguida por la autora en las transcripciones que se exponen en el punto 3 de este trabajo.

Se describirán también en este artículo los intentos históricos de facilitación de la lectura musical que estuvieron cercanos a la práctica de los Maestros de Capilla. A su vez, se ampliará la visión sobre el trabajo de adiestramiento musical que probablemente se llevaba a cabo en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco.

El análisis y la transcripción de los manuscritos ha implicado la digitalización del material para su estudio, la reparación por transparencia de los datos borrados o tachados (obtenidos a través de programas de diseño digital de imágenes que permiten analizar lo escrito debajo de la tinta) y el trabajo de reconstrucción de la partitura, según el lineamiento sostenido por la autora, que fue descripto en este punto.

En el presente trabajo se ha volcado en notación actual dos obras hasta hoy desconocidas, lo que supone un rescate de esta música. El haber logrado transcribir estas pequeñas obras abre, a su vez, una ventana de estudio a las prácticas musicales del seminario cusqueño. Asimismo, permitiría abordar el análisis de fuentes del texto, que quizás haya tenido una presencia en las representaciones dramáticas dentro de contextos de celebración religiosa.

Transcripciones[14]

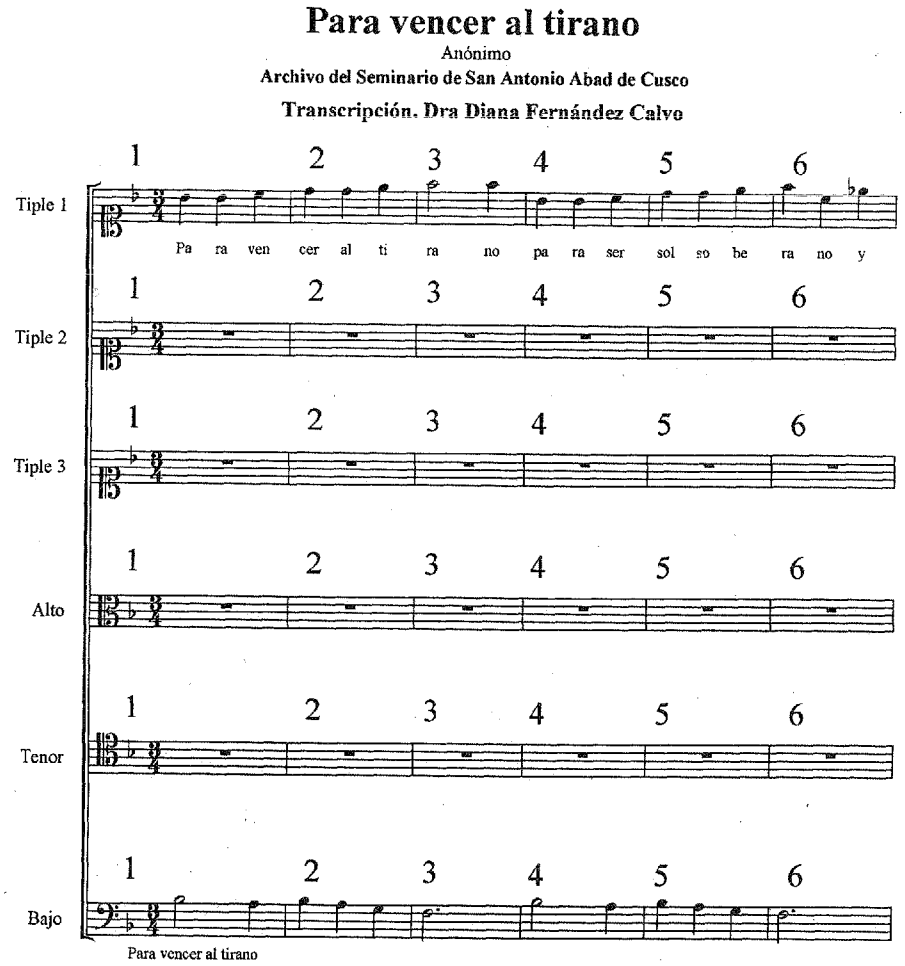
Para vencer al tirano

Se adjuntan a continuación las transcripciones de los manuscritos, realizadas por

[13] Confirma esta afirmación la presencia de dos casos dentro del mismo repositorio, circunstancia que permite intuir un uso didáctico sistemático en la utilización de este tipo de notación.

[14] Se agradece la colaboración de Julián Mosca, en el pasaje al software Finale de las transcripciones para la presente edición.

la autora, en nuestra notación actual. En la partitura se asientan las indicaciones correspondientes a los criterios establecidos. La autora de este trabajo ha dejado expofeso la numeración original del manuscrito (colocada sobre cada compás) para poder cotejar con claridad la resolución gráfica que guiaba el criterio utilizado por el Maestro de Capilla en estos ejemplos. También ha decidido conservar las claves originales para permitir una mejor aproximación con la notación original del manuscrito.



Para vencer al tirano 2-13

Ti 1: pu roes plen dor ___ que fueel queex ten dio me jor que ___ el

Ti 2

Ti 3

A

Te

B

Para vencer al tirano 3-13

Ti 1: fue ___ go ra ro

todos *

Ti 2: El fue go

Ti 3: El fue ___ go

A: El fue go

Te: El fue - - - go

B

*) Indicación en el manuscrito.

Para vencer al tirano 4-13

Ti 1: ra ro re me dio queel in cen dio se ven za con el in cen

Ti 2

Ti 3

A

Te

B

Para vencer al tirano 5-13

Ti 1: dio queel in cen dio se ven za con el in cen dio

Ti 2: la gra cia lo

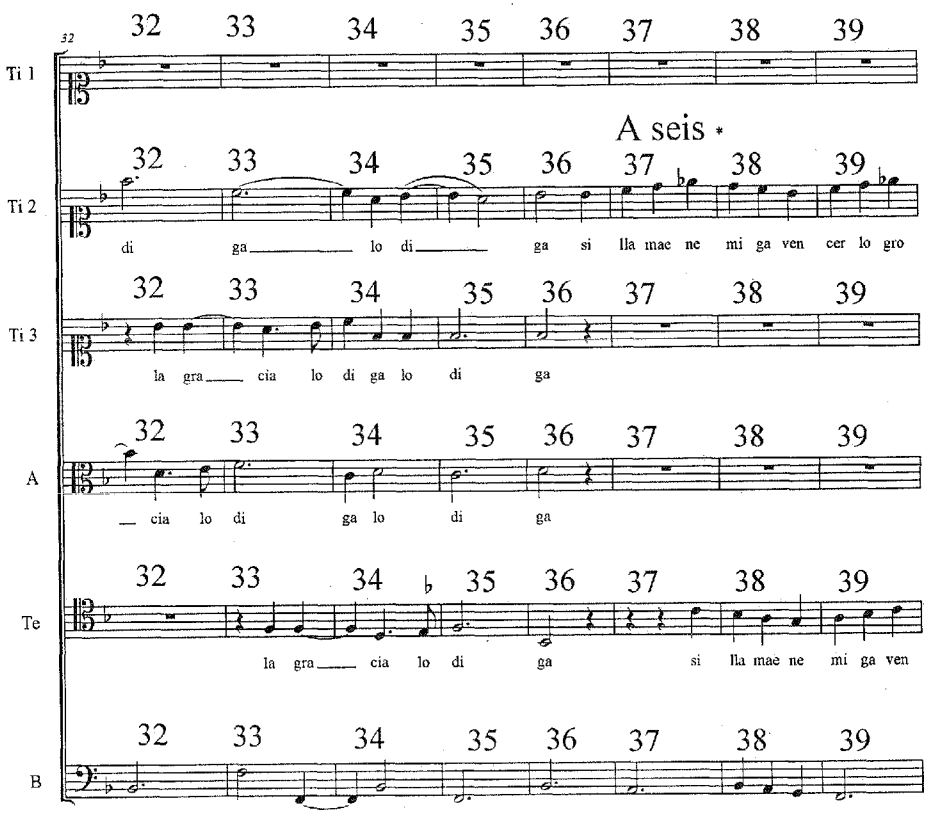
Ti 3

A: la gra

Te

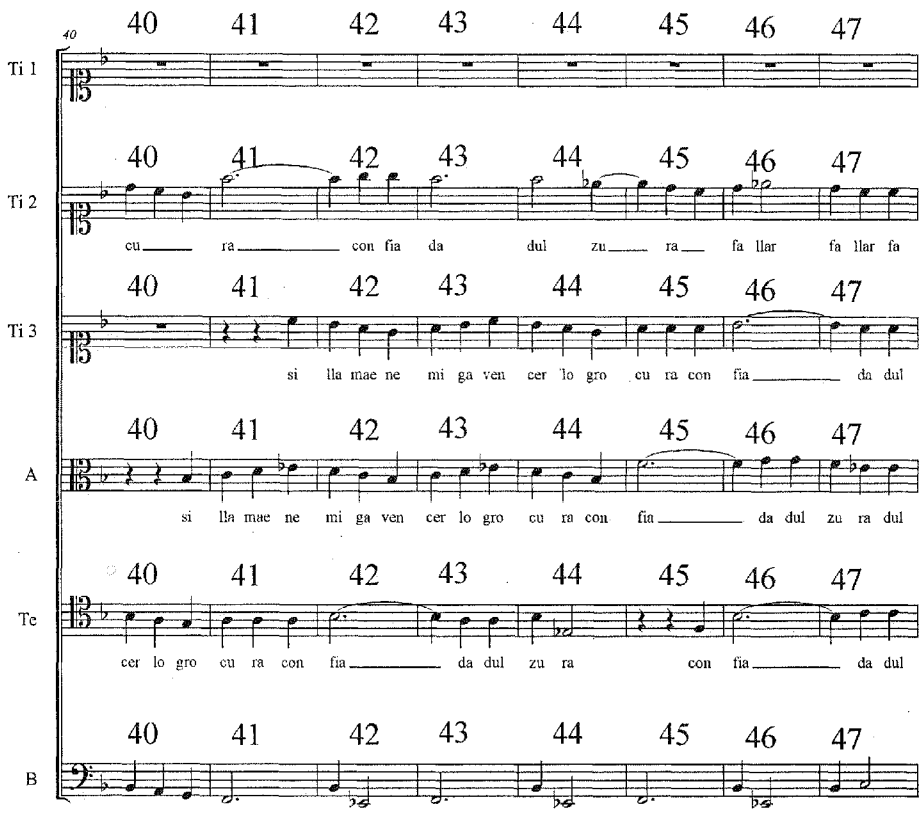
B

Para vencer al tirano 6-13

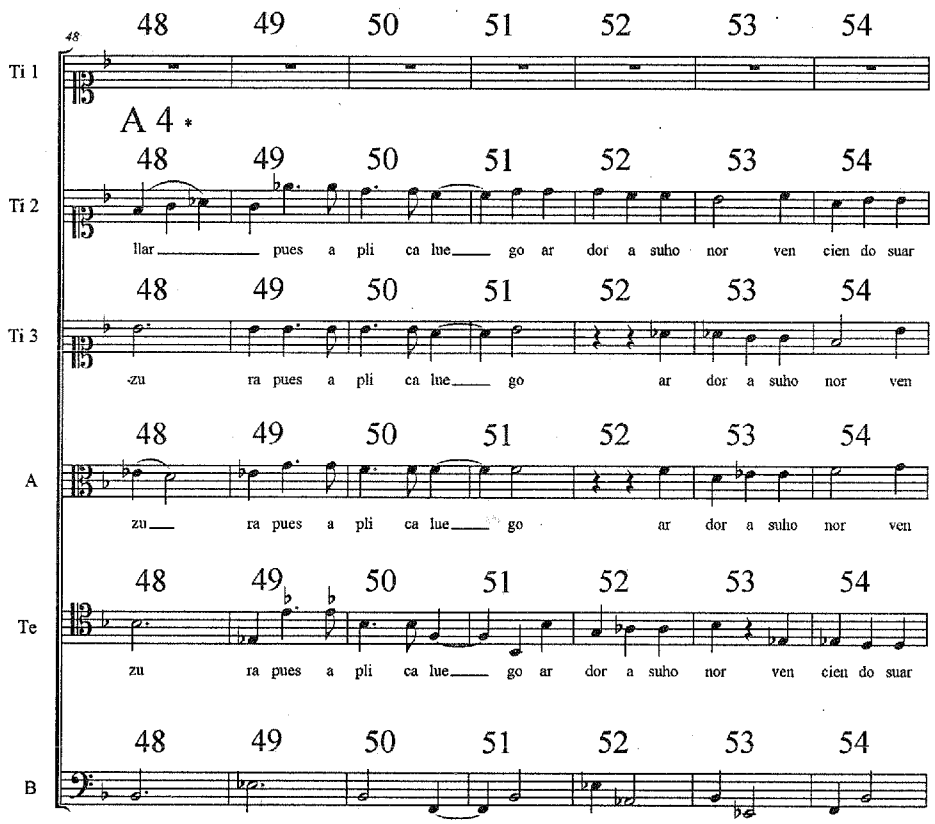


* Indicación del manuscrito

Para vencer al tirano 7-13

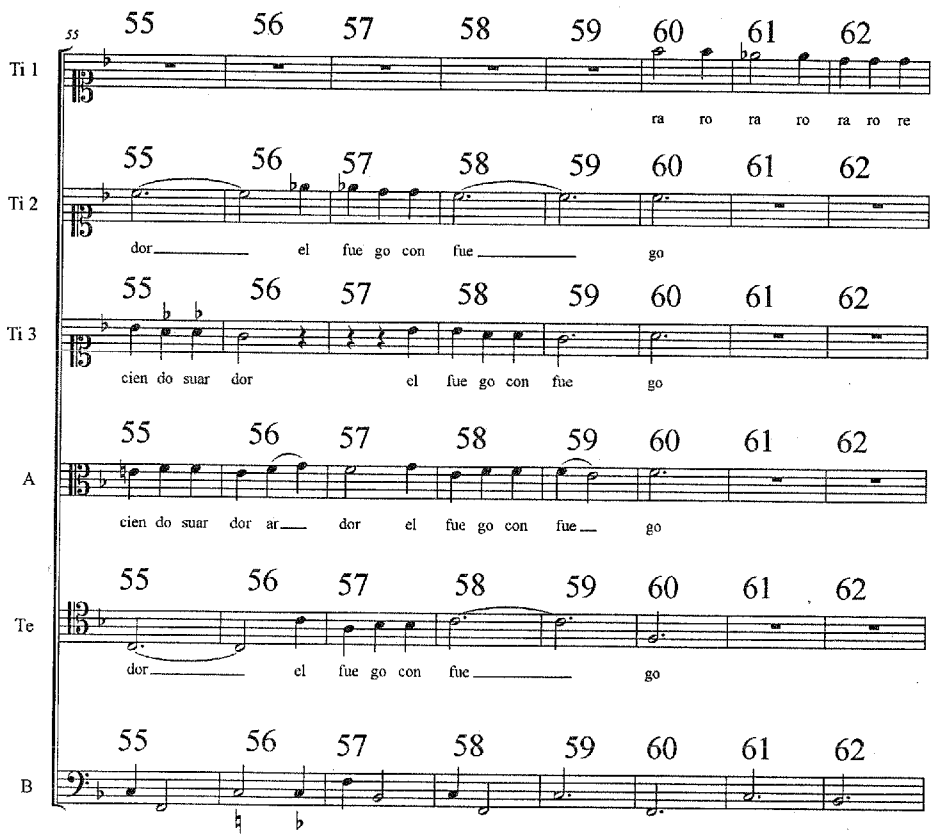


Para vencer al tirano 8-13

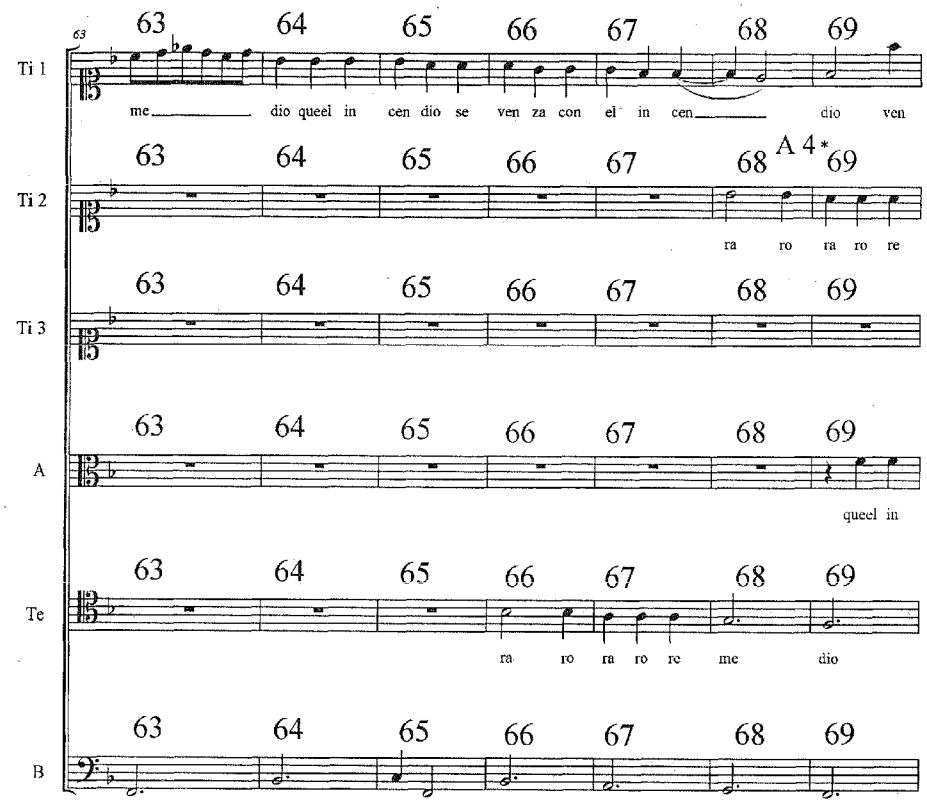


* Indicación del manuscrito

Para vencer al tirano 9-13

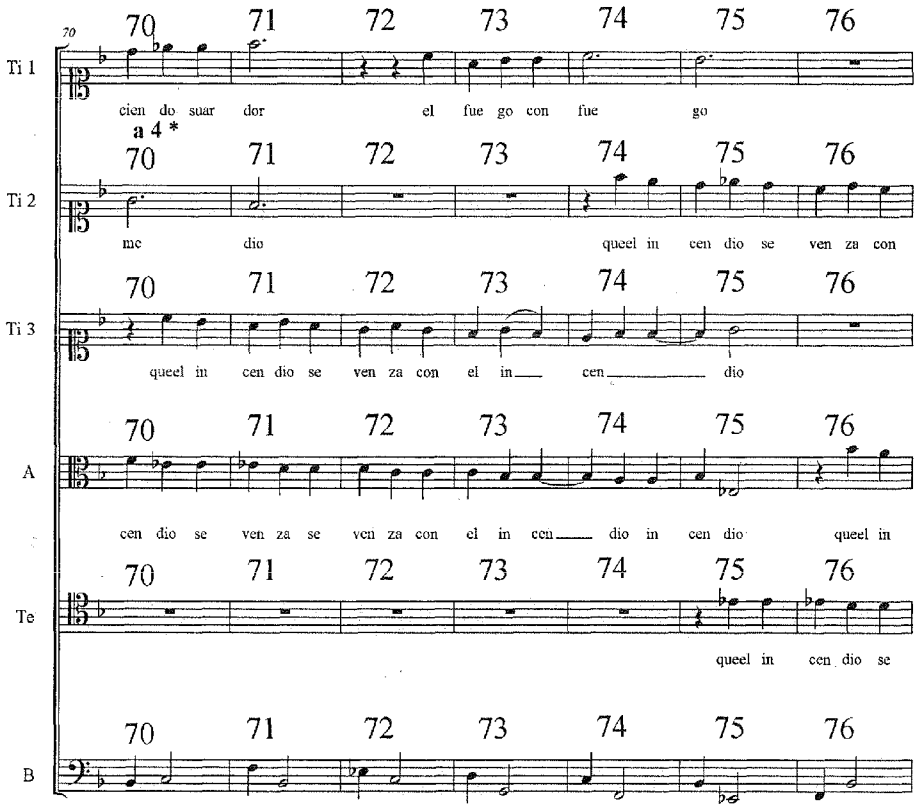


Para vencer al tirano 10-13



* Indicación del manuscrito

Para vencer al tirano 11-13



*) Indicación en el manuscrito.

Para vencer al tirano 12-13

Ti 1: ra ro ra ro re me dio ra ro ra ro re

Todos *

Ti 2: el in cen dio queel in cen dio se ven za con el in cen

Ti 3: queel in cen dio se ven za queel in cen dio se ven za con

A: cen dio se ven za con el in cen dio se ven za con el in cen dio

Te: ven za se ven za con el in cen dio queel in cen dio se ven za con

B

*) Indicación en el manuscrito.

Para vencer al tirano 13-13

Ti 1: me dio queel in cen dio se ven za con el in cen dio.

Ti 2: dio se ven za con el in cen dio con el in cen dio.

Ti 3: el in cen dio con el in cen dio.

A: que el in cen dio se ven za se ven za con el in cen dio.

Te: el in cen dio se ven za se ven za con el in cen dio.

B

3.2 *Quedito arroyo no corras, no*

Quedito arroyo no corras no

Anónimo
Archivo de San Antonio Abad de Cusco
Transcripción Dra Diana Fernández Calvo

1 2 3 4 5 6

Tiple 1: Que di to a rro yo no co rras no si len

Tiple 2: Que di to

Alto: A rro yo no

Tenor: Que di to si

Bajo: Quedito

a 4

7 8 9 10 11 12 13

T 1: cio que di to si len cio a

T 2: a rro no co rras no si len cio que di

A: co rras no si len cio que di to si len

T: len cio a rro yo no co rras a rro yo no corras que

B:

Quedito Arroyo 2-8

14 15 16 17 18

T 1: rro yo no co rras no si len cio

T 2: to si len cio a rro yo no

A: cio a rro yo no co rras no si

T: que di to si len cio que di

B:

todos *

19 20 21 MS roto 22 23 24 25

T 1: si len cio que di to si len cio el

T 2: co rras no no que di to si len cio

A: len cio que di to si len cio

T: to si len cio que di to si len cio

doble nota en el ms.

B:

Quedito Arroyo 3-8

26 27 28 29 30

T 1: ru mor sus pen de

T 2: el ru mor sus pen de

A: el ru mor sus pen de sus pen de el ru mor

T: 6* el ru mor sus pen de el ru mor sus

B:

31 32 33 34 35 36

T 1: el ru mor sus pen de

T 2: El ru mor sus pen de

A: sus pen de sus pen de que

T: pen de sus pen de que di to si len

B:

* Indicación en el manuscrito

Quedito Arroyo 4-8

37 38 39 40 41

T 1: que di to si len cio

T 2: si len cio que di to si len

A: llor ra mia man te y duer me mi due ño mi due ño si len

T: cio que llo ra mia man te y duer me mi due ño si len

B:

A 4 * 42 43 44 45 46 47

T 1: y de la im ie dad del cier zo po bre es ta blo le de fien

T 2: cio

A: cio y de la im pie dad del cier zo

T: cio y de la

B: 7 6

* Indicación en el manuscrito

Quedito Arroyo 5-8

A 6 *

48 49 50 51 52

T 1: — de le de— fien— de po bre— es ta blo

T 2: que la im pie dad— del— cier zo po— brees ta blo

A: po brees ta blo le de fien— de po brees ta blo

T: im pie— dad del cier zo— po bre es ta blo le— de

en el MS bemol

B:

53 54 55 56 57 58

T 1: le de fien de que di— to que llo— ra— mi—

T 2: le de fien de que duer me— mi— due ño que

A: le de fien— de que di to

T: fien— de que di—

B:

* Indicación en el manuscrito

Quedito Arroyo 6-8

59 60 61 62 63 64

T 1: a man te que— due— me— mi due— ño— que di

T 2: llor mi— a— man te que di to— si— len cio que di— to que

A: si len cio si len cio

T: — to si len— cio que llo ra— mia

B:

65 66 6 * 67 68 69

T 1: to si len cio si len cio

T 2: duer— me— mi— due ño que llo— ra— mia— man te que di to

A: que di— to si len— cio si len cio

T: man te que duer me mi— due ño que di to— si— len cio

B:

* Indicación en el manuscrito

Quedito Arroyo 7-8

70 71 72 73 74

T 1: que llo ra mi a man te que duer me mi due ño

T 2: que di to si len cio

A: que di to que llo ra mia man te que duer me mi

T: que di to si len cio

B

todos *

75 76 77 78 79 80 81

T 1: que di to si len cio que llo ra mia man te que duer me mi due

T 2: que llo ra mi a man te que duer me mi due

A: due ño si len cio que duer me mi due

T: si len cio que duer me mi due

B

7 7

* Indicación en el manuscrito

Quedito Arroyo 8-8

82 83 84 85 86 87 88

T 1: ño que di to si len cio

T 2: ño que di to si len cio

A: ño que di to si len cio

T: ño que di to si len cio

B

La facilitación en la enseñanza del canto en los monasterios. Grafías de alturas y duraciones.

En el primer tercio del siglo IX, se fijaron los principios básicos de la notación musical tal como se la conoció en el mundo occidental hasta nuestros días.

Este período se destacó por el interés despertado por las bibliotecas y por la consulta constante de los manuscritos. Esta exhaustiva lectura y escritura musical dio origen a una caligrafía particular denominada 'carolingia'. Es durante esta transición (entre oralidad y escritura) que la notación musical tuvo un nuevo inicio motivado por intenciones prácticas. Una de ellas refiere a la ayuda a la memoria del cantor que ya conocía el repertorio pero debía incrementarlo.

Es por eso que los primeros signos (acentos) eran indicados por pequeños trazos

o guías de punzón y fueron llamados por Dom Cardine[15] 'gestos escritos'.[16] Lo que en un principio era una intención gestual quedó de esta manera plasmado en acentos latinos agudos o graves que pasaron luego a designar movimientos melódicos y que fueron el origen de los neumas simples: la *virga* y el *punctum*.

Esta etapa de transición entre la transmisión oral y el registro escrito tenía en el caso de la notación un objetivo muy concreto: la complementación memorística para el cantor que ya había aprendido el repertorio a través de la tradición oral. El resultado de esta unificación escrita produjo una consecuencia inmediata al provocar como respuesta que todos cantaran lo mismo. Este proceso unificador sólo pudo tener lugar desde la escritura musical.

> "El invento de la notación se produjo en un contexto en que la cultura abandonaba lentamente las vías de la oralidad para volver al prestigio de la letra".[17]

Durante el siglo XI, pudieron verse en Europa occidental diferentes aproximaciones notacionales: las innovaciones introducidas por Guido D' Arezzo (la quironomía y las sílabas de solmización); en Europa Oriental, los antiguos neumas de los manuscritos bizantinos y eslavos[18]; y, en el Medio Oriente, el uso de las notas ekfonéticas en manuscritos georgianos y armenios.[19]

En *Prologus in Antiphonarium*[20] Guido deploraba el largo tiempo invertido por los jóvenes cantantes para aprender los cantos 'de memoria' y señalaba las ventajas que un sistema de líneas aporta al identificar la altura del sonido, permitiendo la lectura de los cantos desconocidos. Decía al respecto:

[15] "En el s. XIX serán muchos los musicólogos que denuncien el lamentable estado del canto monódico y será en el monasterio de Solesmes en donde se pondrá en marcha una restauración que todavía está en curso. Tras el impulso ideológico de su primer abad, Dom Guéranger, surgieron las primeras figuras de paleógrafos y musicólogos especializados que recuperarían el aspecto primitivo de las melodías: Dom Jausions, Dom Pothier, Dom Mocquereau, Dom Gajard, Dom Cardine, Dom Claire y Dom Saulnier, son solamente algunos de los eslabones de una cadena de ilustres gregorianistas que trabajaron y trabajan en el famoso Atelier de Paléographie del que han salido las principales ediciones de canto que actualmente están en uso". Cita extraída de http://www.cantogregoriano.es/indexcantogregoriano.htm Consulta realizada el 26 de noviembre de 2008.

[16] CARDINE, E., 1957 : 28.

[17] Cfr. CORTAZAR, C., 1982: 30-45.

[18] Cfr. HOPPIN, R. H., 1978: 221.

[19] Cfr. CHAILLEY, J., 1950 : 355.

[20] Guido redactó el borrador aparentemente con su amigo Michael, en Pomposa (porque en el *Epístola a Michael* habla del mismo como '*Antiphonarium* de remedio secreto', 'Nuestro antifonario').

> "[...] Con el propósito de poder detectar mejor los niveles de las alturas, las líneas son dibujadas cerca, y ciertas notas se dibujan en estas mismas líneas mientras que otras caen entre las líneas, en la distancia de medio o en el espacio entre las líneas".[21]

Más adelante proponía: "[...] sea como fuere, las líneas o espacios son precedidos por las letras representativas de las cuerdas del monocordio y también los colores son reconocibles sobre ellas". [22]

Las letras no desaparecieron y posteriormente continuaron asociadas a la notación occidental, siempre siguiendo el criterio desarrollado en *Musica Enchiriadis,* pero, esta vez, determinando la altura de los sonidos en la pauta bajo el nuevo nombre de *clave.*

Durante mucho tiempo existió el concepto de claves altas y claves bajas (mencionamos en el análisis del manuscrito que nos ocupa que las claves utilizadas eran 'claves bajas'). Este tipo de distinción está fundamentada en la técnica vocal de la época, dado que existían dos sistemas de 'llaves' (claves): las llamadas 'claves altas o transportadas' y las 'claves bajas o naturales', y su uso era común en las catedrales hispanoamericanas.

La escritura de la época era la siguiente:

Tiple:
Clave de Sol en segunda (clave alta)
Clave de Do en primera (clave baja)
Alto:
Clave de Do en segunda (clave alta)
Clave de Do en tercera (clave baja)
Tenor:
Clave de Do en tercera (clave alta)
Clave de Do en cuarta (clave baja)
Bajo:
Clave de Do en cuarta o Fa en tercera (clave alta)
Clave de Fa en cuarta (clave baja)

[21] LAVIGNAC, A. ; DE LA LAURENCIE, L., 1934 : 391.

[22] *Op cit* 20.

En el sistema de claves bajas o naturales no se necesita transposición, cuando se usan las claves altas o transportadas los coristas y el acompañante deben trasponer una cuarta descendente.

Estas reglas (de uso en la época del seminario de San Antonio Abad de Cusco) fueron desarrolladas en el libro *Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio y harpa* (sic), del teórico y compositor español Don Joseph de Torres Martínez Bravo (1665-1738) que fue el primer organista de la capilla Real de Madrid.

Paralelamente, en el siglo XVII, el padre Souhaitty desarrolló su *Nouvelle méthode* (1665) destinado a aplicarse en los monasterios. Este religioso y pedagogo propuso un sistema de lectura mixta (numérica para las alturas) facilitadora de la lectura del repertorio gregoriano. Las notas 'del Do al Si' eran designadas por los números del 1 al 7; para su correcta posición en la octava, se utilizaban puntos y apóstrofes. El ritmo estaba indicado por las letras cursivas. Este dato nos ratifica que los intentos de facilitación de las grafías para la enseñanza del canto en los seminarios y monasterios continuaba vigente en el siglo XVII.

Con respecto a las simplificaciones rítmicas, el tratamiento comienza en el siglo IX alrededor de la escuela de Saint Gall en donde se establece una 'semiografía' de 'signos rítmicos' que no son aún signos de duración sino sólo anotaciones de interpretación. La precisión gana terreno lentamente desde el siglo XIII en adelante y recién se establece con cierta seguridad en el siglo XVII.

El siglo XVI asistió a la modificación del sistema mensural proporcional mientras se mantenía, al mismo tiempo, la notación cuadrada no mensurable para el canto llano.

Alrededor del 1600, un cambio dramático tiene lugar en la notación rítmica occidental: un cambio de las prácticas mensurales que habían tenido lugar desde el siglo XIV que se orientaban a la notación moderna -notación ortocrónica- en la que la relación proporcional entre dos símbolos en el sistema notacional era constante. Muchas de estas características aparecieron antes del 1600. Por ejemplo, las barras divisorias que pueden encontrarse en partituras para teclado o en tablaturas de laúd del *Ars Nova*. No obstante, su práctica no fue instantánea. Las barras o líneas divisorias se hicieron comunes gradualmente durante los siglos XVI y XVII[23]. Su primera función no era la actual[24] sino que se trazaban como medida auxiliar de la lectura.[25]

[23] Uno de los primeros ejemplos es el libro de preludios de órgano (fechado en 1448) que se encuentra actualmente en el *Curtis Institute* de Filadelfia.

[24] En la notación occidental actual, las barras dividen la música en longitudes de igual duración marcadas por acentos regulares.

[25] Esa función se cumplía solamente en las 'partituras' de música coral u orquestal 'concertada'; no, en las partes individuales empleadas por el ejecutante o en los solos de música instrumental.

Mientras las barras divisorias eran una manera clara de delimitar acentos y organizaciones, la presencia de los descansos iniciales también demostraba un sentido de 'arsis' y 'tesis' en el que subyacía un metro verdadero. Los teóricos de los siglos XVII y XVIII temprano indicaban aquellos aspectos concernientes al metro y a su relación para los ritmos de la música y el texto. Teóricos como Diruta (c. 1593 - 1609), Printz (c. 1689) y Heinichen (c. 1728) nos hablan de la naturaleza subjetiva del metro bajo la frase *quantitas intrinsica.*

Recién en el siglo XVII aparecieron las barras de compás como un recurso instalado en la notación para la agrupación de los tiempos. Este hecho instaló una polémica entre 'agrupación' y 'división'. Esta discusión sobre 'prolaciones rítmicas' se resolvió progresivamente durante el siglo XVII y la barra de compás se instaló definitivamente como recurso visual en Europa. No obstante, en el 'Nuevo mundo' el proceso se retarda.

Desde otro punto de vista rítmico, el compás ternario era predominante en la música secular, así como la alternancia entre el 'trocaico' y el 'yámbico' o las '*hemiolas*'. Así se configuraban algunos de los elementos estilísticos más destacados en el lenguaje de algunos de los compositores más importantes del virreinato del Perú.[26]

> "[...] Se trata, como se puede constatar, de recursos y procedimientos rítmicos muy extendidos en todo el mundo hispanoamericano, que –hallándose diseminados en los villancicos- siguen presentes en las danzas criollas americanas de tradición popular, todavía dos siglos después de la independencia".[27]

Samuel Claro ha sugerido que:

> "[...] el 6/8 es una medida poético-matemática que sigue las relaciones armónicas de los movimientos planetarios basada en la aplicación del la tabla 8 al desarrollo de las sílabas de la poesía con los sonidos del canto [...] El número 8 es un número clave que ha sido descubierto por el hombre a partir de la observación del cosmos".[28]

El antiguo compás perfecto predomina y es la base central de las características rítmicas típicas de los villancicos. La escritura es en muchos casos una ayuda-memoria aproximada que el intérprete lee con libertad teniendo la posibilidad de incluir variaciones y adornos.

[26] Como Torrejón y Velasco, Durán de la Mota, Cavaría o Araujo.

[27] *Op. Cit.* 1: 87.

[28] CLARO, S. 1969: 29.

Contexto

La enseñanza musical en los seminarios

La práctica musical en el ámbito eclesiástico en Hispanoamérica fue transplantada de España y no se diferencia demasiado de la que se vivía en las grandes Catedrales de Toledo y de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI. En los monasterios, desde la Edad Media[29] y a través de la extendida práctica de la 'oblación', muchos niños fueron acogidos y educados en los monasterios. Allí recibían una formación humanística, religiosa y en algunos casos musical. También en las catedrales e iglesias hay constancia de la existencia de una formación similar, aunque más enfocada a la música. Estos antecedentes se pueden rastrear hasta el siglo XIII como la brindada a los "niños de coro"[30]. Por otro lado, ya a fines del siglo XVI -y a instancias del Concilio de Trento- se fomentó la fundación de Seminarios[31], para la educación de un determinado número de muchachos, con vistas a ser ordenados sacerdotes:

> "[...] aprenderán gramática, canto, cómputo eclesiástico, y otras facultades utiles y honestas; tomarán de memoria la sagrada Escritura, libros eclesiásticos, homilias de Santos, y las fórmulas de administrar los Sacramentos, en especial lo que conduce á oir las confesiones, y las de los demas ritos y ceremonias" (sic). [32]

Estos seminaristas recibían unas cuatro horas de lección de latín y gramática al día, y una hora de canto y adoctrinamiento en cuestiones religiosas y litúrgicas. Además, tenían la obligación de 'oficiar' o cantar diariamente la 'Misa del Alba' a las cuatro de la mañana (en invierno, a las cinco), que era la primera Misa que se decía en el Monasterio.

Hasta aquí, las actividades oficiales de los alumnos, pero además realizaban otras de carácter extraoficial, consistentes en danzas y obras de teatro, sobre todo, cuando algún personaje relevante se hallaba presentes en el Monasterio. De forma genérica alude Juan Alonso de Almela a la actividad teatral de los seminaristas: "[...] casi todos los años suelen hacer y representar comedias de latín en el teatro del

[29] Cfr. ORLANDIS, J., 1971: 51-68.
[30] Cfr. BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B., 1988: 239-293. A partir del s. XVI se les comenzó a llamar "seises", por ser seis el número habitual de estos niños.
[31] Cfr. SANCHEZ, G. 2007: 433-452.
[32] *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Sesión XXIII, Cap. XVIII, 1785: 288.

Colegio".[33] En el Archivo del Seminario de San Antonio Abad se han encontrado manuscritos de comedias, óperas serenatas[34], loas[35], tonadas escénicas. [36]

Cusco fue cuna de muchos monasterios. Los franciscanos y los monjes dominicos estuvieron entre los primeros españoles que entraron a Cusco y fundaron allí sus primeras casas a partir de 1534. El monasterio franciscano en Cusco no fue sólo el primero de la orden en Perú, sino también la institución cabecera de la provincia de San Antonio de Charcas. En el año siguiente a su fundación la orden de los Mercedarios estableció el monasterio más grande de la ciudad y fue seguida por los agustinos. Los jesuitas jugaron un papel un poco más tardío en la historia de la ciudad. Se concentraron en la educación; fundaron dos escuelas: 'San Borja' para los hijos de caciques (jefes naturales) y 'San Bernardo' para los españoles y la Universidad de San Ignacio de Loyola. [37]

Los monasterios de Cusco, de la misma manera que sus conventos, tuvieron una participación importante en la vida musical de la ciudad.

La práctica de la representación escénica fue común en Cusco durante el siglo XVIII. Para las celebraciones de la semana del 28 de noviembre de 1743 (en honor al nombramiento del ex Vicario General del Arzobispado de Charcas y Obispo Auxiliar de Lima, Pedro Morcillo Rubio de Auñon (1683-1747)[38] se organizó una de estas representaciones.

Dice al respecto Samuel Claro:

> "[...] La primera comedia representada en aquella oportunidad fue *Antíoco* y *Seleuco,* que se dió el Sábado 30 de Noviembre en el colegio del Seminario de San Antonio Abad. Mesonero Romanos incluye esta obra en su catálogo de "ingenios desconocidos" y la considera una *burlesca* escrita en colaboración por *tres ingenios".* (sic)[39]

Informa S. Claro que al día siguiente de esta representación continuaron los fes-

[33] Cfr. ALMELA, J. A. de, 1962: 71. El original fue escrito hacia 1594 y se conserva el manuscrito en la Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 1.724.
[34] *La Comedia de Antíoco y Seleuco*, la *Comedia de San Eustaquio* y *Venid Deidades* (Ponce de León). "La púrpura de la Rosa" (solos) (Torrejón y Velasco).
[35] *Ah del yermo, ah del cristal* (anónimo). *Bordad de perlas y aljófar* (Ponce de León). *Matome la hermosura* (anónimo).
[36] *Si contrito lloras* y *Tonada para el sainete del perrero* (anónimos).
[37] Cfr. BAKER, G. 2003: 3 a 7.
[38] Los datos biográficos del Obispo 'Morcillo Rubio de Marión' pueden encontrarse en: PALOMINO, J.F., 1932: 35.
[39] CLARO, S. 1969: 807. Cfr. Mons. GARCÍA QUINTANILLA, J, 1964: 230-239.

tejos en honor al Obispo Morcillo con la representación de otra comedia titulada *No hay reino como el de Dios,* siempre en el escenario del Colegio de San Antonio Abad.

No obstante, "[...] la profusión de música profana y de baile que se tocaba en los templos a principios del XVIII, como 'villancicos de negros', '*rorros*', '*xácaras*' y 'música de chanza', hizo que las autoridades eclesiásticas tomaran cartas en el asunto"[40] limitando su práctica. En el *Libro de Constitutiones y Zedulas Reales* del Seminario de San Antonio Abad existe una cédula de Carlos III -fechada el 7 de septiembre de 1770- en donde se le imparten instrucciones al Obispo del Cusco para la prohibición de las representaciones teatrales. Esta cédula fundamenta la medida en prevención de "[...] los graves daños que al mismo Colegio, y a la buena educación, y enseñanza de sus individuos resultan de hacerse en él comedias y otras funciones teatrales [...]".[41]

La formación musical en el seminario era intensa. A los niños cantores o seises se les proporcionaba dentro del seminario una esmerada educación musical que les era brindada por el Maestro de Capilla. En muchos casos, esta educación les servía para que una vez sucedido el cambio de voz, pudieran dedicarse a la ejecución de un instrumento, al canto o a la composición y llegaran a ocupar alguna plaza de músico o incluso de Maestro de Capilla en el propio Monasterio (en caso de tomar los hábitos) o en alguna iglesia o catedral.

> " [...] Cuenta Stevenson que en 1714 en La Plata (hoy Sucre) el maestro de Capilla Juan de Araujo de 68 años, en la víspera de su muerte, adiestraba en su casa a los niños del coro -actuales intérpretes y muchos de ellos futuros compositores- en la compleja técnica del contrapunto a 12 y 14 voces. Así se explica que todo este arte funcionara espontáneamente todos los días. Las partes musicales manuscritas están holladas por innumerables impresiones digitales lo que denota su constante uso [...]."[42]

Al igual que lo que sucedía en otras Iglesias, los niños eran los principales protagonistas en la mayoría de los villancicos de Corpus y, sobre todo, de Navidad y, si

[40] VARGAS UGARTE, R., 1953: 1- 10.
[41] CLARO, S. 1969: 27. El *Libro de Constitucio/nes; y Zedulas Reales de/esta Real Universidad de San/Antonio Abad Ma Ciudad del Cuz/co/Año de 1725*, contiene cédulas reales constituciones y otros documentos de los siglos XVII y XVIII, sin ordenación cronológica ni foliación correlativa general. El documento que menciona Claro se encuentra hacia el final del libro.
[42] Cfr. AYESTARÁN, L., 1965: 55-93.

observamos las partituras del archivo del Seminario, podemos comprobar el elevado nivel interpretativo que poseían los seminaristas, dando muestra en ocasiones de verdadero virtuosismo vocal. Samuel Claro[43] confirma esta afirmación con la siguiente cita:

> "[...] El 18 de Julio de 1747 se celebraban en la Catedral del Cuzco, con "lugubre magestuosa pompa... las reales exequias del Augusto, Y magnifico Señor Don Phelipe V."[44] Durante la ceremonia se apreció la excelencia del canto y "la harmonia canora conque el Real Seminario, Colegio de San Antonio Abad gorgeo sus puntos;" la música polifónica fue interpretada con tal perfección que los músicos "se havian excedido á sí mismos". (sic).[45]

El Seminario de San Antonio Abad[46], fundado por el Obispo Antonio de la Raya fue -según Stevenson- el "primer Seminario del Nuevo Mundo que contó con medios específicos para la enseñanza de música vocal e instrumental".[47]

Desde su fundación en 1598 el Seminario San Antonio Abad de Cusco se definió como un centro de alta especialización que proveía música y músicos a la catedral de Cusco, a los conventos locales y con bastante probabilidad a otros templos de la ciudad. La actividad en este seminario era peculiar y única en hispanoamérica y los resultados musicales obtenidos justifican la dimensión de las agrupaciones musicales de la Catedral.

> "[...] La música del archivo del seminario representa la expresión de una estética desarrollada por la Iglesia. En los villancicos los ritmos y giros de la tradición popular ingresan filtrados por la cautela de los Maestros de Capilla". [48]

El repertorio religioso que se encuentra en el Archivo del Seminario proviene de la época de la Catedral Institucionalizada (desde 1630 en adelante) y expresa sus necesidades y pautas culturales. Las obras compuestas en latín correspondían a distintos tipos y especies de música asociada a los rituales. Se trataba de piezas que se ejecutaban de manera alterna e interpolada con el canto llano o lo sustituían.[49]

[43] CLARO, S. 1969: 15.
[44] *La Lealtad Satisfecha*, fol. D4.
[45] CLARO, S. 1969: 15. *La Lealtad Satisfecha* fol. H v.
[46] 1598 -1604.
[47] STEVENSON, R., 1959: 71.
[48] *Op. cit.* 1: 80.
[49] *Op. cit.* 1: 57.

El villancico admitía mayores licencias y la relación entre música y texto era más imaginativa. Los villancicos de Cusco poseen un mayor tinte dramático, siendo frecuentes los 'juguetes' con diálogos o los 'sainetes' presentados sin el aparato escénico. [50] En la música sacra persiste el concepto contrapuntístico. El bajo continuo funciona como un contrapunto con la voz principal. Los recursos técnicos de la música están al servicio de la palabra. Los coros eclesiásticos estaban integrados por Tiples niños y por contraltos, tenores y bajos masculinos.

> "Durante este período la teoría del "Afecto" domina todo el arte. Athanasius Kircher en su Musurgia Universales (1650) relaciona los estados afectivos con representaciones musicales: Alegría, modo mayor, tempo rápido, intervalos consonantes y grandes (tercera mayor, cuarta justa, quinta justa, octava justa). Tesitura aguda y brillante y Tristeza: modo menor, tempo más lento, intervalos pequeños (semitonos, tonos y terceras menores), tesituras graves y oscuras, disonancias y falsas relaciones". (sic) [51]

Las estructuras de las composiciones de los manuscritos del Seminario de San Antonio Abad de Cusco se adecuan a la imagen sonora del barroco y a las concepciones interpretativas descriptas.

> "[...] más allá de las formas musicales aparece connotada la concepción jerarquizada del mundo propia del barroco: los coros de ángeles, en sus diversos estamentos observados en la pintura, justifican un orden necesario en todo el Universo que se traslada a la tierra y que obviamente se presenta en la música. En este sentido la presencia de diversos planos sonoros precisamente diferenciados, la alternancia de los mismos, la biolaridad y, más aún, la policoralidad trasuntan una imagen del mundo, el "*splendor ordinis*" agustiniano que sustenta la belleza" (sic).[52]

Este tipo de contexto musical, inserto en la teatralidad de la práctica barroca, está sostenido por las condiciones acústicas de los templos. La dimensión de los coros y los espacios destinados a la música generaron una estética propia y distintiva.

Robert Stevenson menciona una lista de las ocasiones en las que se interpretaban obras polifónicas, desde 1610 en adelante:

[50] *Op. cit.* 1: 92.
[51] *Op. cit.* 1: 93.
[52] *Op. cit.* 1: 96.

> "[...] en primeras y segundas Vísperas, Tercia, Misa y *Maitines* durante Navidad *y* Pascua; en todos los Domingos del año; en todas las fiestas de primera clase en cualquier día de la semana; en Corpus Christi y durante su octava. La Salve Regina se cantaba polifónicamente cada sábado. Procesiones de Semana Santa, rogativas y letanías de San Marcos, entierros y aniversarios de prelados y prebendados llevaban música similar".[53]

La calidad de los coros y de la música producida en el Seminario ha sido constatada por todos los autores mencionados.

Conclusiones

La enseñanza de la música en el Seminario tenía como uno de sus principales objetivos prácticos el formar intérpretes que pudieran ejercer sus funciones en la Catedral y en los conventos, y era común que los seminaristas integraran el coro de la Catedral para ocasiones especiales. Estos coros de seminaristas suplían a los cantores 'profesionales' de la Capilla de la Catedral.

En líneas generales, los ejemplos musicales analizados corresponden al denominado barroco medio hispano, que se desarrolló entre 1620 y 1700 durante el reinado de Felipe IV (1621-1655) y Carlos II (1665-1700). La música está pensada como 'funcional' y adecuada a las necesidades de formación propias de la vida religiosa del Cusco barroco. El continuo de estos manuscritos podría haber sido pensado para bajón, viola da gamba, bajo o violón y resulta destacable el hecho de que han sido contempladas las dificultades técnicas de los ejecutantes al proponer el copista dos alternativas de ejecución. Las mismas alternativas de facilitación se presentan en algunos casos para las voces.

Como vimos en el análisis de los manuscritos que nos ocupan, estamos ante una imprecisión de los signos de notación rítmica aún sujeta a la predominancia del ritmo ternario propio de la escuela de Notre Dame de Paris. Por otro lado, se ha observado que no existen barras divisorias y que este tipo de notación era característico del período temprano de la música religiosa latinoamericana. A su vez, la autora de este trabajo destaca que estos manuscritos han sido especialmente 'armados' para la facilitación de la lectura musical y destinados a los alumnos del seminario.

Desde el punto de vista musical, estos villancicos tienen características 'didácticas', en cuanto a la simple interrelación entre el solo y el coro, y en la sencillez de los movimientos contrapuntísticos. También implican un cambio en el diseño gráfi-

[53] STEVENSON, R., 1959: 71.

co delineado para la sincronización en la entrada de las voces simultáneas. Este formato está sostenido, sin duda, por las indicaciones gestuales del maestro de Capilla.

Resulta coherente pensar que estos ejemplos encontrados en el Archivo del Seminario no hayan sido los únicos en este repositorio, porque estuvieron destinados a la formación musical interna. Por lo tanto, presentan características gráficas acordes a la resolución de las dificultades que encontraba el Maestro de Capilla y representan una respuesta pragmática a las necesidades formativas del momento.

BIBLIOGRAFÍA

ALMELA, J. A. de
1962 [1594] "Descripción de la Octava Maravilla del Mundo", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. VI, ed. por Gregorio de Andrés, Imprenta del Real Monasterio, San Lorenzo del Escorial.

BAKER, Geoffrey
2003 "Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco", *Latin American Music Review* - Volume 24, Number 1, Spring/Summer, pp. 3 a 7.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé
1988 "Los niños del coro en las catedrales españolas", *Burgense*, 29.1, pp. 239-293.

BOWER, Calvin
2004 "Boethius [Anicius Manlius Severinus Boethius]." En: *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

CARDINE, Dom Eugène
1957 "Théoriciens et theoriciens", *Etudes grégoriennes II*, Solesmes z. j., p.28.

CHAILLEY, Jacques
1950 *Histoire musicale du Moyen Age*. París: Presses Universitaires de France, p. 355.

CLARO, Samuel
1969 "Música dramática en el Cusco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminario San Antonio Abad (Cusco, Perú)". En: *Yearbook of the Inter American Institute for Musical Research* , vol. V, New Orleans: Tulane University.

1974 Antología de la Música Colonial en América del Sur. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

CORTAZAR, Clara
1982 "La música medieval, iniciadora de la música moderna". *Revista Teología*, N° 7. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 30-45.

ERICKSON, Raymond (trans.)
1995 *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, ed. C.V. Palisca. New Haven CT.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana.
2002a "Una aproximación a la notación musical de los Archivos de Música Colonial Americana: Lima Cuzco y Sucre" Actas de la Primera Semana de la Música y la Musicología, Facultad de Artes y Ciencias musicales UCA.

2002b "Archivos documentales de Música Colonial Americana en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA). Digitalización, transcripciones y catálogos.", Biblioteca Nacional, http://www.bibnal.edu.ar/protopais/mat/MyDFC(1).htm

2005 "La música en las colonias americanas. Códices coloniales y reservorio catedralicio". En: Actas del Cierre plenario del Simposio Internacional Artes, Ciencias y Letras en la América Colonial.Organizado por el "Programa Nacional de Bibliografía colonial de la Biblioteca Nacional de la república Argentina" y el equipo de Investigación del Proyecto "Tradición clásica, cosmovisión eclesiástica e Ilustración" de la Agencia nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación, Biblioteca Nacional.

FERNÁNDEZ CALVO, Diana (cont.)
2007 *Constantes gráficas en la representación de la altura del sonido en el sistema rotacional de Occidente. Hacia un marco teórico integrador*. Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires (en prensa).

FONTAINE, J.
1983 *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*. Vol I – II, Paris: Turnhout -Brepols.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen; Waldemar Axel ROLDÁN
1972 *Un archivo musical americano*. Buenos Aires: EUDEBA.

GUSHEE, Lawrence
2004 "Musica enchiriadis, Scolica enchiriadis". *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

HOPPIN, Richard
1978 *La musique au Moyen Age*. Londres: Norton.

LAVIGNAC, Albert ; Lionel de LA LAURENCIE
1934 *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris: librería Delagrave. Deuxiéme Partie: "Technique, Esthétique, Pédagogie. Tendances de la Musique. Technique Générale. ", p. 391.

MOBERG, Carl Allan
1959 "Die Musik in Guido von Arezzos Solmisationshymne", *Archiv für Musikforschung*, XVI, pp 187–206.

ORLANDIS, Javier
1971 *Estudios sobre instituciones monásticas medievales*. Pamplona: Universidad de Navarra.

PALISCA, Claude
2004 "Theory". En: *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press.

QUEZADA MACCHIAVELLO, José
2004 *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de os manuscritos de música del Saminario San Antonio Abad de Cusco*. Perú: Fondo editorial del Congreso del Perú.

1984 "La música en el Virreinato", *Varios. La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Provenir.

SANCHEZ, Gustavo
2007 "Los niños de la desamortización: El caso del monasterio del Escorial." Actas del Simposium 6/9-IX-2007 / coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, pp. 433-452.

SCHMIDT, Carouls
1899 *Quaestiones de musicis scriptoribus romanis, imprimis de Cassiodore et Isodore*. Darmstadt: G. Ottonis ty anticae.

STEVENSON, Robert
1959 *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epocha* . Washington: Pan American Union.

TELLO, Aurelio
1998 *Música barroca del Perú (siglos XVII y XVIII)*. Lima: AFP Integra.

VARGAS UGARTE, Rubén
1953 "Un archivo de música colonial". En: *Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura*, p. 4.

1956 *Historia del Peru. Virreynato (Siglo XVIII)*. Lima: Lib. E Imp. Gil S.A.

* * *

Diana Fernández Calvo. Es Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, Magister en Gestión de Proyectos por la UCAECE, Posgraduada como Especialista en Educación Virtual Universitaria por la Universidad Nacional de Quilmes. Está próxima a la defensa de su Doctorado en Historia (UCA) con una tesis de investigación centrada en la música del Archivo del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Es Licenciada y Profesora Superior Universitaria en

Musicología y en Educación Musical por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA y Profesora Superior de Piano por el Conservatorio Nacional de Música Carlos Lopez Buchardo. Es directora del Instituto de investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA, profesora de grado y miembro del Consejo Académico del Doctorado de la FACM-UCA. Profesora invitada (UNAM de Mexico, Universidad Nacional de San Juan) es autora de artículos y libros en su especialidad y directora de equipos de investigación. Ha ganado premios nacionales e internacionales en investigación y en composición.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXIII, Nº 23, Buenos Aires, 2009, pág. 101

CARTA DE ESNAOLA: MÚSICA, DISCURSO Y REDES INTERPERSONALES EN EL BUENOS AIRES DE 1837

BERNARDO ILLARI

Resumen

Una desconocida carta del compositor Juan P. Esnaola al escritor Juan Thompson (1837), que acompañaba una canción de nueva composición, nos proporciona un raro vistazo sobre la estética del decano de los compositores clásicos argentinos. Este artículo provee una comprensión del documento tan completa como es posible. El texto identifica la canción, propone una posible destinataria, y examina la pieza a la luz de la carta. Asimismo, rastrea la genealogía de las ideas estéticas de Esnaola hasta los poetas de la *Pléiade* en la Francia del siglo XVI, con relación a la metáfora de la hermandad de música y poesía. Por fin, explica las prácticas musicales de la época, como se descubren a partir de la carta, como parte de redes interpersonales basadas sobre la reciprocidad y creadas a través de la sociabilidad burguesa en los salones de Buenos Aires.

Abstract

A hitherto unknown letter from composer Juan P. Esnaola to writer Juan Thompson (1837), intended to deliver a newly-composed song, provides a rare glimpse of the aesthetic of the dean of all Argentine Classical composers. This article provides as complete an understanding of the document as possible. The text identifies the song as *A una Rosa*, discusses a possible dedicatee, and examines the piece in light of the letter. Also, the genealogy of Esnaola's aesthetic ideas is traced back to the poets of the *Pléiade* in sixteenth-century France, in connection with the metaphor of the sisterhood of music and poetry. Musical practices of the period, as disclosed by the letter, are furthermore construed as part of social networks based upon reciprocity and created through the bourgeois sociability of the Buenos Aires salons.

* * *

Los caprichos de la historia nos han privado de numerosos documentos musicales, pero a cambio han preservado textos tan bizarros como interesantes. Hace poco,