

EL BARROCO MUSICAL HISPANO-AMERICANO:

LOS MANUSCRITOS DE LA IGLESIA DE SAN FELIPE NERI
(SUCRE, BOLIVIA)
EXISTENTES EN EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL DEL URUGUAY

*(Contribución al conocimiento del Barroco Musical
Hispanoamericano)**

Por Lauro Ayestarán

1. *Introducción.* No es aventurado decir que los estudios musicológicos sobre Hispanoamérica se hallan hoy en una coyuntura histórica. A partir del hallazgo en 1916 del código de Fray Gregorio Dezuola de fines del siglo XVII transcrito por Carlos Vega¹ en 1931, han ido apareciendo lentamente memorables ejemplos de la música histórica que produjo América desde el Descubrimiento hasta 1800. Sin embargo, corresponde llamar la atención sobre dos distorsiones que se han producido al comunicarse el hallazgo de esa música: una “distorsión de tiempo histórico” y una “distorsión de juicio de valor”. Efectivamente: (a) se ha llamado a veces “Barroco” a una música que por su escritura y por su instrumental corresponde al Clasicismo europeo de la segunda mitad del siglo XVIII; (b) no se ha afinado el juicio de valor y se han publicado algunas obras de este último período cronológico — de 1750 a 1800 — que no soportan una comparación con lo que se produce en Europa en esa época. Se ha confundido documento histórico con documento artístico. A la medida de un Mozart, de un Haydn, o de un Beethoven incipiente, los compositores indios de este último período hacían pobre música de sacristía.

*Este artículo es una ligera revisión de la comunicación leída por el autor en la Primera Conferencia Interamericana de Musicología, en la Biblioteca del Congreso, Washington, D. C., el 30 de abril de 1963, bajo el título, *El Barroco Musical en América*.

¹Carlos Vega: *La música de un código colonial del siglo XVII*. Buenos Aires, 1931. Nueva revisión: *Un código peruano colonial del siglo XVII. La música en el Perú colonial*, en *Revista Musical Chilena*, XVI, 81-82, julio-diciembre 1962. pp. 54-93.

Pero he aquí que en los últimos cinco años la musicología americana ha perforado épocas anteriores — siglos XVI, XVII y primera mitad del XVIII — y de este primer cateo ha vuelto con muestras de levantado valor que tonifica las más legítimas esperanzas. Y, lo que es más importante, debe saberse que el “corpus” de manuscritos musicales que yace en las cantorias de las iglesias del área del Pacífico es muy grande: tan sólo el inventario y la transcripción de él, daría ocupación y justificaría a toda una generación de investigadores. A título de cálculo primario — apoyado en las comunicaciones de nuestros colegas y por lo que hemos tenido ante nuestra vista en los últimos viajes realizados en 1963 — en este Barroco Hispanoamericano pueden fijarse más de veinte archivos de música religiosa con un total de 10.000 obras como mínimo, producidas en América del Sur entre 1600 y 1750. De un sólo compositor, Juan de Araújo (1646-1714), en el Archivo Capitular Eclesiástico de Sucre, Bolivia, se conservan 200 obras. Por algo, en el lejano año de 1555, Juan Bermudo en su tratado publicado en Osuna, España, *Declaración de instrumentos musicales*, decía:²

“Bien tengo entendido haber en España mucha y buena música de la cual se pueden los tañedores aprovechar, y así no habrá necesidad de la mía: pero he sido importunado por amigos, que imprimiese alguna hecha aposta [adrede] para tañer, mayormente que de indias [Hispanoamérica] me han rogado por ella. . .”

Sin embargo, corresponde una puntualización. En este período predomina todavía en América el carácter artesanal de la Edad Media. La masa circulante de obras más importantes no lleva el nombre de los autores. Algo parecido ocurre con los admirables retablos de altar y tallas en madera policromada de este período en la América del Sur. En cierto modo, el artista creador, al igual que en el medioevo, sólo tenía rango de artesano. Las lúcidas palabras de Maritain en *Arte y escolástica* esclarecen la función de este artista que no trabajaba sólo para las gentes de mundo o “superiores” ni para los mercaderes del arte, sino para el pueblo fiel.³

Otra característica — y esto se refiere a la enseñanza musical — de este período, era la ausencia de academismo letrado. Todo se resolvía naturalmente por medio de un “noviciado op-

²Juan Bermudo: *Declaración de instrumentnos musicales*, Osuna, 1555. Fol. 113 vta.

³Jacques Maritain: *Art et Scolastique*. Paris, 1927, p. 34.

erativo" que se ejercía bajo la mirada atenta de un maestro y en contacto directo con el sonido y su realidad estética. En el creador se desarrollaba el "habitus", la semilla que dentro de sí llevaba, y no el "método", impuesto desde el exterior, la fórmula para crear. Era un arte para todos los días y para todas las horas del día "que se llevaba como la epidermis, no como el traje". No funcionaba — como hoy — a manera de un órgano especial al cual se recurre a una hora determinada y a costa de dinero y sacrificios. No era un arte esporádico, de museo. Cuenta Stevenson que en 1714 en La Plata (hoy Sucre), el maestro de capilla Juan de Araújo a los 68 años, en la víspera de su muerte, adiestraba en su casa a los niños del coro — actuales intérpretes y algunos de ellos futuros compositores — en la compleja técnica del contrapunto a 12 ó 14 voces. Así se explica que todo este arte "funcionara" espontáneamente todos los días. Las páginas manuscritas de las partes están holladas por innumerables impresiones digitales que denotan su constante uso.

Pero veamos qué se conoce hasta el presente de este período. El primer siglo — el XVI — está representado por el bello códice del Convento del Carmen, México, transcrito por Jesús Bal y Gay,⁴ y las obras *a cappella* halladas por Robert Stevenson en la catedral de Bogotá.⁵ Los dos siglos posteriores — XVII y XVIII — fueron perforados por distintos puntos: Caracas (Juan Bautista Plaza),⁶ Morelia (Miguel Bernal Jiménez),⁷ Bogotá (José Ignacio Perdomo Escobar),⁸ Lima (Rubén Vargas Ugarte y

⁴*Tesoro de la Música Polifónica en México, I. El Códice del Convento del Carmen*. Transcripción y notas de Jesús Bal y Gay. Introducción de Carlos Chávez. México 1952.

⁵Robert Stevenson: *The Bogotá Music Archive*, en *Journal of the American Musicological Society*, XV, 3 (1962), pp. [292]-315. Idem: *Colonial Music in Colombia*, en *The Americas*, XIV, 2, October 1962, pp. 121-136. Idem: *La música colonial en Colombia*, en *Revista Musical Chilena*, XVI, 81-82, julio-diciembre 1962, pp. 153-200.

⁶*Archivo de Música Colonial Venezolana. Monumentos*. Doce cuadernos editados por el Ministerio de Educación Nacional de Venezuela en colaboración con el Instituto Interamericano de Musicología (Montevideo), 1943. Obras de Juan José Landaeta, José Angel Lamas, Cayetano Carreño, Juan Manuel Olivares, J. A. Caro de Boesi, Pedro Nolasco Colón y José Francisco Velazquez. Juan Bautista Plaza: *Música colonial venezolana*. Caracas, 1958.

⁷Miguel Bernal Jiménez: *El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII, Morelia Colonial*. México, 1939.

⁸José Ignacio Perdomo Escobar: *Esbozo histórico sobre la música colombiana*, en *Boletín Latino-Americano de Música*, año IV, tomo IV. Bogotá, diciembre 1938, pp. 387-570.

Andrés Sas),⁹ La Habana (Alejo Carpentier),¹⁰ Minas Gerais (Francisco Curt Lange),¹¹ Santiago de Chile (Eugenio Pereira Salas),¹² Montevideo, en fin, por el autor de esta comunicación.¹³

Sin embargo, pese a los precitados esfuerzos que se refieren por lo general a una música que acaece en la segunda mitad del siglo XVIII, lo que hemos dado en llamar el Barroco Hispanoamericano, fué revelado recién en estos últimos cinco años por un investigador viajero, Robert Stevenson de la Universidad de California, Los Angeles, cuyos trabajos han sido una especie de materia intercelular entre los estudios locales.¹⁴ Debido a este esfuerzo generoso, se ha comenzado a levantar el velo de este Barroco Hispanoamericano cuya línea imaginaria comienza en Bogotá, pasa por Quito, Trujillo, Lima, Cuzco, La Paz, Sucre, y muere en Potosí. Dos puntos quedan aún por unir: Panamá, donde se sabe tuvo vigorosa vida la música (allí actuó un tiempo Juan de Araújo), y Córdoba, donde estuvo radicado los ocho mejores años de su vida el espléndido compositor y organista italiano Domenico Zipoli (1688-1726).

Creo que estamos en condiciones de esclarecer el curso de la música histórica de occidente y aportar una fuente nueva que con los años vendrá a refrescar las raíces ya exhaustas por los investigadores de la música en la cultura europea, volcando sobre los auditores un río de música insospechada.

Por un curioso azar cuyos detalles expondremos de inmediato, Montevideo cuenta con un pequeño pero característico fondo de obras del Barroco Hispanoamericano a cuyo estudio nos hemos dedicado por la simple razón de su presencia en nuestro país, no porque sea originario de él. Debe recordarse que el Uruguay

⁹Ruben Vargas Ugarte: *Un Archivo de Música Colonial en la ciudad de Cuzco*, en *Mar del Sur*, V, marzo-abril 1953, pp. 1-10. Andrés Sas: *Tomás de Torrejón y Velasco*, en *Música*, Lima, setiembre-octubre 1957. Andrés Sas: *La vida musical en la catedral de Lima durante la colonia*, en *Revista Musical Chilena*, XV, 81-82, julio-diciembre 1962, pp. 8-53.

¹⁰Alejo Carpentier: *La música en Cuba*. México 1946.

¹¹Francisco Curt Lange: *La Música en Minas Gerais, Un informe preliminar*, en *Boletín Latino-Americano de Música*, año VI, tomo VI. Rio de Janeiro, abril de 1946, pp. 409-494.

¹²Eugenio Pereira Salas: *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile, 1941.

¹³Lauro Ayestarán: *La Misa para Día de Difuntos de Fray Manuel Ubeda (Montevideo, 1802). Comentario y reconstrucción*. Montevideo, 1952.

¹⁴Robert Stevenson: *The Music of Peru* (Washington, 1959). "Comienzos de la ópera en el Nuevo Mundo," en *Boletín Interamericano de Música*, número 80. Washington, julio 1962, pp. 3-19.

actual en la época de ese Barroco vivía en la “Edad del Cuero.” Era una inmensa estancia salvaje de jugosos pastos con tres o cuatro poblaciones — Montevideo recién fué fundada alrededor de 1725 — y en sus praderas sólo se reproducía el ganado cimarrón en cantidades fabulosas.

Este fondo uruguayo, que proviene de Sucre, es muy claro, promedial y típico, y su estudio nos ha permitido llegar a una serie de conclusiones con respecto a la trascripción en notación moderna de su peculiar grafía. El alcance de esta comunicación no pretende resolver todos los problemas. Es apenas la expresión de una experiencia de este campo paleográfico ya que su escritura no coincide con la actual ni con la del Renacimiento. Salvo el código de Dezuola de fines del siglo XVII y de la ópera de Tomás de Torrejón y Velasco con letra de Calderón de la Barca, *La Púrpura de la Rosa*, estrenada en Lima en 1701 y cuya copia se conserva en la Biblioteca Nacional de esa ciudad, hasta ahora esta notación no había sido vista.

2. *Origen de los manuscritos.* El 11 de octubre de 1955 el Director del Museo Histórico Nacional (Montevideo, Uruguay), el eminente historiador Juan E. Pivel Devoto, adquirió a la “Librería del Plata” (Lavalle 558, Buenos Aires, Argentina) una colección de manuscritos musicales que provenían — con excepción de uno — de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) según indicación expresa de sus vendedores, quienes, a principios de ese año los habían adquirido a su vez en dicha iglesia en un viaje de negocios de libros realizado a Bolivia en ese entonces. En mi calidad de asesor de la Sección de Musicología del Museo, donde se custodian actualmente, procedí de inmediato a su estudio.

Los manuscritos se hallaban en la biblioteca de la iglesia, que perteneció al obispo José Antonio de San Alberto (1727-1804), fundador de dicho repositorio que pasó luego a poder del arzobispo Moxo y Francoli. El ms. 8, en lengua “tacana”, fué regalado al P. Sampere y se hallaba en el Museo del Colegio de San Calixto, de La Paz, Bolivia. Era el único que no pertenecía a la biblioteca de Sucre.

La colección consistía en un mazo de papeles atados con una cinta rosada de seda que prácticamente se disolvió en nuestras manos cuando procedimos a su apertura.

El mazo constaba de 137 folios (274 páginas), de formato apaisado cuyas medidas, salvo diferencias en escasos milímetros, eran de 310 x 215 milímetros, en papel "florete" con marcas de agua o filigranas en casi todos los casos. En un 10% el papel había sido cortado por la mitad y por lo tanto su formato se reducía a 215 x 155 milímetros. La tinta, sin "palo Brasil" (campeche), con un tono amarillento por oxidación extrema, proclamaba su procedencia de fines del siglo XVII y siglo XVIII. El distinguido calígrafo argentino Juan Pérgamo ha hecho sobre el ms. 15 un informe pericial notable que publicaremos en su oportunidad. Sometidos los manuscritos a las pruebas físico-químicas de rigor y al estudio comparativo de las grafías, su conclusión final es la siguiente: "La fijación, como fecha cierta y tope de producción del documento, no antes de 1570, y con más posibilidades, atento a lo expresado en el ap. sexto, de mediados del siglo XVII (de 1600/1650, en adelante)."

El estado de conservación es excelente en general y por las correcciones constantes y las huellas digitales impresas, se puede presumir con certeza que estos manuscritos fueron interpretados en su tiempo. Por otro lado, esta hipótesis se robustece por el hecho de que a menudo en las "partes" figuran los nombres de sus ocasionales intérpretes e, incluso, en algunas de ellas más de un nombre de cantor.

Los 137 folios comprenden 24 obras y en todos los casos son "partes" vocales o instrumentales. No existe ninguna "partitura" como es de rigor en esa época. Esta colección puede descomponerse así:

a) obras completas	13
b) obras incompletas pero fácilmente reconstruibles.....	6
c) obras incompletas pero de difícil o imposible reconstrucción	5

Puesto que la iglesia de San Felipe Neri, donde se adquirió la colección, fué fundada, como es sabido, en 1796 por el obispo José Antonio de San Alberto, debe pensarse que se trata de un fondo documental que proviene de otra iglesia mucho más antigua de la ciudad de Sucre, llamada en ese entonces Chuquisaca y en sus primeros tiempos, La Plata.

3. *La vida musical en Sucre.* Alrededor de 1700 la actual Bolivia poseía tres grandes ciudades musicales: La Plata (hoy Sucre), La Paz, y Potosí. Sin lugar a dudas la primera de ellas

tuvo mayor importancia que las dos restantes. De espíritu andaluz y riente, se enfrentaba a Potosí donde la lucha por el metal precioso desunía las familias. Potosí era dura y austera, pero tenía sus excelencias, incluso un santo local, fray Juan de San José. Frente a ellas, La Paz hacia el noroeste, ostentaba una vida intelectual medianamente desarrollada. Sin embargo, quienes se enriquecían en Potosí, pasaban a gastar sus dineros y a terminar placenteramente sus días en La Plata.

Las tres ciudades se habían fundado en el siglo XVI y cuando el Barroco Hispanoamericano alcanza su apogeo alrededor del 1700, las tres contaban con más de 150 años de existencia. En cada una de ellas se mantenía a cinco cuerpos corales como mínimo, pertenecientes a las iglesias más importantes de la localidad. En La Plata, Juan de Araújo, maestro de capilla de la catedral, llega a tener un cuerpo de cincuenta ejecutantes entre instrumentistas y cantores. Recuérdese que, cuando años más tarde, Juan Sebastián Bach estrenó en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig *La Pasión según Mateo* en 1729, apenas alcanzó a reunir treinta y cuatro ejecutantes comprendidos en esta cifra los coros y los solistas.

La Plata había sido fundada en 1538. El marqués de Campo Redondo situó el área de población a 2.850 metros de altura en las faldas del Sica-Sica, junto al río Cochimayo. Le puso el nombre de La Plata porque el marqués sabía o presumía saber que en sus inmediaciones se hallaba la rica veta de este metal. La ciudad cobró gran importancia por tres instituciones que le dieron alcurnia: el obispado en 1552, la Real Audiencia de Charcas en 1559, y la universidad de San Francisco Javier erigida en 1624. Todo esto la convirtió en el centro gubernamental, religioso, e intelectual de una vastísima región. El arte musical se desarrolló, pues, vastamente.

Ya en 1568 en La Plata se produjo uno de los acontecimientos más importantes y curiosos de la vida sonora de la futura Bolivia: Juan de Peña Madrid entró en contacto con Hernán García para abrir una escuela de música y así se hizo el 12 de junio de ese año, dictándose clases de canto y danza, por parte del precitado Madrid, mientras Hernán García enseñaba a tañer la vihuela "por cifra."¹⁵

¹⁵Stevenson: *The Music of Peru*, p. 183.

El primer maestro de importancia que tuvo La Plata fué en 1577 Gutierre Fernández Hidalgo de quien más tarde se imprimieron en Francia y España sus obras musicales en cinco volúmenes. A su muerte, fueron sucesivamente maestros de capilla o "coreros," como se les llamaba entonces en hispanoamérica, Pedro Villalobos, Antonio Crespo Bruno, y Juan Flores, hasta que en 1680 ascendió a este cargo Juan de Araújo.

Tal era el estado de la música en la ciudad de donde provienen los manuscritos que actualmente se conservan en Montevideo.

Durante los años lectivos de 1962 y 1963 hemos entregado copias fotostáticas de estos documentos a nuestros alumnos de musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires" y a los del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Montevideo. Hasta la fecha se ha transcrito totalmente y se ha realizado el "bajo continuo" (en varias versiones) de las trece obras completas, y se han reconstruido las cinco incompletas pero factibles de restauración musical.

Del estudio sistemático de esta colección, me permito comunicar las siguientes conclusiones con el sólo objeto de aportar experiencias en el problema de las transcripciones de la música producida en la América del Sur entre los años 1600 y 1750.

4. *Los textos literarios.* Los textos literarios de los villancicos, motetes, arias, y canciones de esta colección, se hallan en los siguientes idiomas: 21 en español, uno en latín correspondiente al texto de la Salve (ms. 3), uno en lengua indígena "tacana" practicada al noroeste de Bolivia según gentil información del hombre de ciencia argentino Enrique Palavecino (ms. 8), y, por último, una parte suelta de bajo continuo (ms. 23) que no lleva indicación alguna del texto literario que debía sustentar. En todos los casos son textos de carácter religioso.

Los textos en idioma español se hallan, en la mayor parte, en versos irregulares de "arte menor." En ningún caso se establece el nombre del autor de la letra y hasta el momento no hemos hallado la paternidad de ninguna de ellas.

Lo que llama poderosamente la atención es la cuidada selección de estos textos, no solamente desde el punto de vista literario sino desde el punto de vista de su musicalidad. La lengua

española ha sido empleada en relación con sus posibilidades sonoras, y a este respecto corresponde una breve aclaración.

El español es, teóricamente, una de las lenguas europeas más ricas desde el punto de vista musical, con sus cinco vocales perfectamente diferenciadas y coloreadas que abundan en profusión en relación con un juego económico de consonantes. Sin embargo, la lengua ha sido poco “trabajada” en la creación musical culta en los últimos 250 años. Salvo en las expresiones populares como la Tonadilla Escénica del siglo XVIII o la Zarzuela del siglo XIX, la lengua no ha funcionado en relación con la ópera, con el oratorio, o con el “lied.” Ello se debe a que estos tres géneros no tuvieron difusión entre los compositores hispánicos. Sin embargo, la lengua española tenía una rancia tradición cantada culta en los siglos XV, XVI y XVII, donde abundaban los Villancicos amatorios o navideños, las canciones con acompañamiento de vihuela, y hasta la ópera incipiente surgida en España a mediados del siglo XVII cuya carrera quedó trunca después de 1700 cuando el “castrato” Farinelli se estableció en Madrid como favorito de los dos primeros reyes borbónicos. Este célebre cantante impuso la moda de cantar en italiano y obtuvo la prohibición de hacerlo en lengua española en los grandes teatros de Madrid. La polifonía religiosa, desarrollada vastamente en el Barroco en España, quedó interrumpida tradicionalmente, por otro lado.

América dió en los primeros tiempos, antes de la disputa de Farinelli, la primera ópera estrenada en el Nuevo Mundo — y escrita sin duda en él — *La Púrpura de la Rosa*, letra de Pedro Calderón de la Barca y música del maestro de capilla de la catedral de Lima, donde fué estrenada, Tomás de Torrejón y Velasco. Por otro lado, las canciones y villancicos polifónicos en lengua española siguieron prosperando en América como lo demuestra esta colección.

La búsqueda de un texto propicio en musicalidad, se observa a cada paso y en algunos ejemplos se une la más levantada poesía con la fantasía poético-musical, realmente deslumbrante, como en el Villancico policoral (ms. 15) donde se busca el juego de palabras esdrújulas en un afán digno de un escritor “modernista” de principios del siglo XX. El texto de este Villancico, de difícil — si no imposible — traducción a otro idioma, dice así:

CORO: Oigan, escuchen, atiendan,
aplaudan las nuevas,
la dicha, la obra,
la gloria y las gracias
que trae, que repite,
que da y que derrama,
un ciego en quintillas
al Santo de Paula.

Músicos pájaros,
métricas jácaras,
tomen las cítaras,
muden de alcándara,
que el Santo merece
por nueva tan grata,
dísticos, júbilos,
cánticos, lámparas.

SOLO: Oigan que canto en voz recia
de un Santo, que aunque se humilla,
de agradecido se precia,
y a quien le dió una capilla,
le ha retornado una iglesia.

El desarrollo del contrapunto exige a veces la reiteración de palabras y frases, pero con un poco de paciencia se puede desentrañar el límpido texto literario que sirvió de base a estas complejas composiciones. En todo caso es literatura rica y adulta de la Edad de Oro de las letras de España.

5. *Los autores de la música.* Tres autores han sido identificados en esta colección: Juan de Araújo, Antonio Leyseca, y José Nebra. El compositor del ms. 9 inscribe sus iniciales: "E.V.S." Ignoramos de quien se trata. Las restantes son obras de autores no identificados. Ellos o sus ocasionales copistas no tuvieron interés en dejar registrados sus nombres para la posteridad.

Juan de Araújo es, por ahora, el más importante de ellos. Según investigaciones de Robert Stevenson, había nacido en Villafranca, España, en 1646 y a temprana edad llegó a Lima con su padre, funcionario de la Casa del Conde de Lemos, virrey del Perú entre 1667 y 1672. Estudió en Lima en la Universidad de San Marcos y fué maestro de capilla de la catedral de la Ciudad de los Reyes hasta 1676 en que fué designado para este cargo Tomás de Torrejón y Velasco. De Lima pasó a Panamá y, presumiblemente, luego a Cuzco donde se conservan de él tres obras: un Salmo "Dixit Dominus meo" para triple coro, un Villancico

navideño "Recordar Jilguerillos," y un Tono al Santísimo Sacramento "Para qué es amor" a cuatro partes. Por fin, en 1680, fué nombrado maestro de capilla de la Catedral de La Plata (hoy Sucre), sucediendo en este cargo al maestro Andrés Flores. Disponía de un nutrido coro y se conservan de él más de 200 obras en el Archivo Eclesiástico Capítular de Sucre. La muerte lo alcanzó en esta ciudad en 1714.

La pieza de Araújo que figura en la colección de Montevideo (ms. 15) es una compleja y rica página policoral intitulada *Para San Francisco de Paula*, para tenor solista, cuádruple coro a 10 voces y bajo continuo de arpa. Escrita en tres movimientos — el primero es igual al último — el primero se divide a su vez en cuatro secciones. El segundo movimiento está confiado al tenor solista. Tres coros pequeños van entrando en rica cascada de contrapunto mientras el coro grande — el cuarto coro — sustenta todo el edificio sonoro con robustas marchas armónicas verticales. Es un modelo perfecto de la alcornia estética y técnica de este Barroco.

Antonio Leyseca, del cual se conservan en esta colección tres obras, fué violinista de la catedral de Sucre cerca de 1764 y pertenecía a una familia de distinguidos músicos de esa ciudad. Su obra más importante es el ms. 6, un Villancico para doble coro a 8 voces, oboe, dos trompas, "alto-viola" y bajo continuo. Es un Villancico con estribillo, copla, y "vuelta," fechado el 22 de febrero de 1781 y firmado así: "Dr. Leyseca," título doctoral que se repite en su otra obra (ms. 7). Sin las complejidades de Juan de Araújo, su estilo permite ver un Barroco Tardío que conserva aún las galanuras de la vieja escuela del contrapunto, pero que todavía no ha tomado contacto con el Clasicismo europeo que ya está desarrollándose vestamente en ese año en que Mozart y Haydn producen obras importantes. Antonio Leyseca debía ser niño del coro de la catedral después de 1717 porque en el ms. 1 su nombre figura como ejecutante ocasional de la parte de soprano en esta obra. Está fechada en ese año. La tercera obra (ms. 24) es una parte suelta de soprano.

José Nebra, organista y compositor español, había nacido alrededor de 1690 y murió en Madrid el 11 de julio de 1768. En esta colección está representado con el ms. 12 que es una *Aria y Rezado* para soprano, dos violines y bajo continuo que se inicia con las palabras "Qué es esta vengativa, ardiente saña . . ."

Trátase, a nuestro entender, de una copia hecha en España, con caligrafía más moderna, pulcra, y profesional. Responde a la forma del “Aria da capo” con un recitativo previo, y ostenta toda la tersura melódica del Barroco Tardío. Es interesante observar que Nebra — siempre radicado en España — resistió los embates del italianismo implantado por la Casa de los Borbones a principios del siglo XVIII y puso en música *La Vida es Sueño* de Calderón de la Barca. Se conservan numerosos manuscritos suyos en el archivo de la Capilla Real de Madrid, en Monserrat, en la Capilla Sixtina de Roma, y en la Biblioteca de Munich. Ahora su obra acaba de aparecer en los archivos sudamericanos.

Los veinte manuscritos restantes no llevan indicación alguna de sus autores. En algunos casos son obras de tanta categoría como las de paternidad identificada. En tal sentido, como sugerimos en la Introducción, en este Barroco no se hace exaltación personal — salvo contadas excepciones — y sus autores se preocupan más en obtener una excelencia en la obra que un triunfo individual. En el ms. 2, una mano anónima estampó estas palabras: “este se canta todos los años por bueno.” Fechado en 1718, es un hermoso Villancico de autor desconocido para triple coro a 10 voces y bajo continuo. Esta notación crítica y la obra, son en cierto modo, un símbolo de toda la colección.

6. *El pentagrama y las claves usadas.* Normalmente se utiliza un pentagrama, rayado expresamente por un copista, sobre papel “florete,” con una plumilla de cinco puntas paralelas y equidistantes entre sí. En algunos casos de partes aisladas — la parte del Alto solista del ms. 1 y la parte del bajo continuo del ms. 9 — el pentagrama ha sido trazado línea a línea, con mano insegura. En otros — parte del “bajo continuo” del ms. 5 — el pentagrama fué hecho con regla pero la equidistancia de las líneas no fué conservada.

Las claves usadas son las tres que aún perduran: de DO, de FA y de SOL, pero con grafías más arcaicas que las actuales, especialmente la primera de ellas que adopta cinco trazos (Fig. 1).

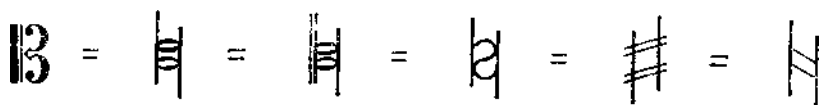


Fig. 1

La colocación de las claves en el pentagrama es muy variable y en el cuadro adjunto se puede observar las ubicaciones de ellas (Fig. 2).

7. *Las notaciones blancas.* Hasta el 1700 sobrevive en la escritura de este Barroco una reminiscencia de las leyes de la "perfección" esclarecidas por Franco de Colonia hacia el 1250. Ahora que estas leyes se aplican a medias y, desde luego, en la medida ternaria, lo cual hace engorrosa su traducción al sistema actual. La cabeza de las notas de esta escritura está arbitrariamente rellena o nó, y esto dificulta aún más su lectura. A esta grafía hemos dado en llamar "notaciones blancas." Veamos ordenadamente sus características:

(a) *Barras divisorias.* Originalmente estas notaciones no llevaban barras divisorias de compás, pero, ejecutantes ocasionales que dominaban al parecer los dos sistemas, pocos años más tarde escribieron esas barras sobre algunos de los viejos manuscritos. Ello, afortunadamente, ha servido para esclarecer totalmente el problema de su transcripción.

En la colección de Sucre que se conserva en Montevideo hay cuatro obras en "notaciones blancas": dos que no llevan barras de compás (mss. 1 y 15), una que tiene partes con barras y otras sin ella (ms. 3) y, por fin, otra a la cual se ha agregado posteriormente la barra (ms. 4).

Las notaciones blancas sin barra de compás abundan en todo el Barroco Musical Hispanoamericano en torno del 1700 y uno de los ejemplos más notables es el manuscrito de la ópera de Tomás de Torrejón y Velasco, *La Púrpura de la Rosa*. El eminente musicólogo español Miguel Querol nos comunica que en España abunda este tipo de escritura en esa época.

Una observación final con respecto a la barra divisoria: en la parte del bajo continuo del arpa del ms. 13 aparece una barra vertical cuando termina la idea melódica: es el viejo "finis punctorum" de la notación medieval, que no tiene nada que ver con el principio métrico o cuantitativo del compás actual. Desgraciadamente, el copista sólo lo registró en pocas frases iniciales. Fuera de este "finis punctorum," esta parte no ostenta ninguna barra de compás.

(b) *Signos de compás.* Las notaciones blancas reconocen dos suertes de compases cuyos signos se estampan expresamente:

VOCES

Soprano (Triple)		Mss.: 5, 6, 7, 9, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 24
"		Mss.: 2, 3, 4, 11,
Contralto (Alto)		Mss.: 1, 2, 3, 4,
"		Mss.: 6, 9, 10, 15, 16, 19,
Tenor (Tenor)		Mss.: 2, 3, 4,
"		Mss.: 6, 9, 15, 19,
Bajo (Baxal)		Mss.: 2, 3,
"		Mss.: 6, 5,
BAJO CONTINUO DE ORNAMENTO		Mss.: 6,
Oboe		Mss.: 6,
Trompa 1.*		Mss.: 6,
Trompa 2.*		Mss.: 6
"		Ms. 22
Violín		Mss.: 2, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 20,
Alto-Viola		Ms.: 6
BAJO CONTINUO DE FUNDAMENTO		Mss.: 1, 2, 4, 11,
Sin especificación instrumental		Mss.: 5, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 20, 21, 23, 24,
"		Mss.: 9,
Organo		Mss.: 9,
Clavicordio (Martinetel)		Mss.: 1
Arpa (Harpa)		Mss.: 1, 2, 3, 4,
"		Mss.: 9, 15,

Claves usadas en los manuscritos de Sucre

Fig. 2

el compás de cuatro cuartos o compasillo que se signa de la manera actual con una “C,” y el compás de tres cuartos que se signa con una curiosa grafía que luce así (Fig. 3).

$$\text{C} = \frac{3}{2} = \frac{3}{4} = \frac{3}{8}$$

Fig. 3

Debe advertirse que hemos adoptado el compás de tres cuartos en nuestras transcripciones, para unificar la figuración con el compás de cuatro cuartos.

El compás de cuatro cuartos no presenta dificultad de lectura y todo está en contar correctamente las cuatro negras — o sus equivalentes — que integran cada compás. En cambio, en el de tres cuartos, que es donde aparecen las “notaciones blancas,” se practican las antiguas leyes de la “perfección” pero en forma muy arbitraria.

Veamos primero el signo. Trátase de la “prolación menor perfecta” y es la conexión del signo de la “perfección” (igual a tres), exaltación teológica de la Santísima Trinidad, representado por un círculo al que se agrega una “T” mayúscula manuscrita, todo ello conectado caligráficamente, lo cual permite realizar el signo de un solo trazo sin levantar la pluma. En el Cancionero de Claudio de la Sablonara que se conserva en la Biblioteca Nacional de Munich aparece una C perfectamente separada del signo siguiente: la T mayúscula manuscrita. Debe recordarse que Claudio de la Sablonara era copista de la Casa Real de España entre los años 1599 y 1633, cuando se inicia el ciclo del Barroco (Fig. 4).



Fig. 4

Este ejemplo es el antecedente gráfico más ilustre del Barroco Musical Hispanoamericano. Lo que ocurre es que América quedó un tanto rezagada en la grafía musical con respecto a la española donde indudablemente está la simiente de la que acaba

ahora de aparecer en el Nuevo Mundo. Vamos a estudiar esta grafía con detención para el esclarecimiento de las futuras transcripciones de este Barroco Hispanoamericano. Aunque parezca extraño, abundan los excelentes tratados de notación musical de la polifonía o música instrumental del Renacimiento, pero no hemos hallado hasta la fecha ni un sólo manual para la transcripción de los manuscritos del siglo XVII.

Ya en 1931 el eminente musicólogo Carlos Vega se refirió a este problema en su libro *La Música de un Códice Colonial del siglo XVII* y al transcribir las notaciones de Fray Gregorio Dezuola dijo al respecto: "Los signos de media son dos; uno, como el de nuestro compasillo, para la binaria; y otro — semejante a una R manuscrita, grafía posible del 3 — para la ternaria. Ambos pueden verse alternando en el Credo . . ." ¹⁶ A nuestro entender, la R es simplemente una T mayúscula manuscrita. Sin embargo debe advertirse que en la parte de tenor primero del ms. 2 de la colección de Sucre, que es de la misma época pero lleva barra de compás, se puede ver sin lugar a dudas el círculo atravesado con una barra vertical (como nuestro actual binario), pero seguido de un quebrado con un tres en la parte superior y un dos en la inferior.

Al enunciarse este signo parecería todo resuelto. Pero no es así. Recién ahora comienzan las dificultades porque los copistas en forma arbitraria rellenan o no las cabezas de las notas, y entonces nos hallamos, ya ante un juego de "blancas," ya ante un juego de "negras." Por otro lado, la cabeza de la nota adopta varios trazos distintos en forma de elipse, triángulo, círculo, rombo, etc. En el compás ternario los valores de negra y de corchea tienen, pues, las siguientes equivalencias (Fig. 5):

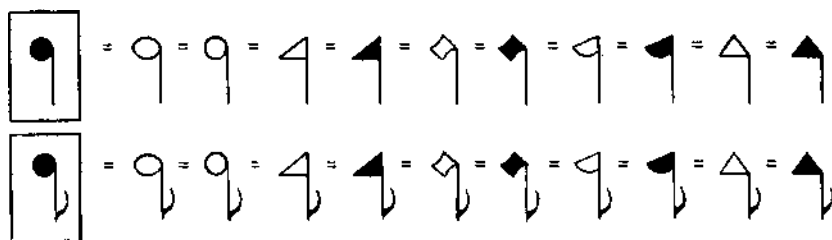


Fig. 5

¹⁶Carlos Vega: *La música de un código colonial del siglo XVIII*, p. 43.

Lo curioso de la “notación blanca” es su inconstancia, de tal manera que la negra o la corchea de una misma parte vocal o instrumental aparece ya vacía ya rellena. Si se metodiza el estudio, se verá que muchas veces el relleno de la cabeza de la negra o de la corchea, se produce en el centro del período o semiperíodo musical: éste comienza “blanco,” sigue ennegrecido y termina “blanco” otra vez. Pero no siempre se mantiene esta característica y la falta de mayor masa de documentos en nuestro poder, nos impide enunciar una norma de grafía musical constante.

(c) *Normas gráficas del patrón ternario.* Del estudio sistemático de las “notaciones blancas” de Sucre existentes en Montevideo y del manuscrito de la ópera *La Púrpura de la Rosa* de Tomás de Torrejón y Velasco cuya copia fotostática obra en nuestro poder por gentileza conjunta de Robert Stevenson, Guillermo Espinosa, y Andrés Sás, podemos enunciar las siguientes conclusiones a manera de *normas gráficas del compás de tres cuartos*:

1) En medio del período o semiperíodo, una serie de dos o más redondas sin rellenar son “perfectas” y por lo tanto cada una vale tres tiempos, excepto la última que para ser “perfecta” debe llevar puntillo (Fig. 6) :

$$\begin{aligned} \text{Fig. 6} \quad \text{♩} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{♩} &= \frac{3}{4} \quad \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \mid \\ \text{♩} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{○} \cdot \quad \text{♩} &= \frac{3}{4} \quad \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \quad \mid \text{♩} \text{ etc.} \end{aligned}$$

Fig. 6

2) Una redonda aislada es “perfecta” si lleva puntillo y vale por lo tanto tres tiempos. Si no lleva puntillo es “imperfecta” y vale dos tiempos (Fig 7) :

$$\begin{aligned} \text{Fig. 7} \quad \text{♩} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{○} \cdot \quad \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩} &= \frac{3}{4} \mid \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \quad \mid \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩} \mid \\ \text{♩} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{○} \quad \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩} &= \frac{3}{4} \mid \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩} \mid \text{♩} \quad \text{♩} \mid \text{♩} \quad \text{♩} \text{ etc.} \end{aligned}$$

Fig. 7

3) Al terminar el semiperíodo, período, o composición, la redonda última vale “una perfección” — tres tiempos — y no lleva puntillo (Fig. 8) :

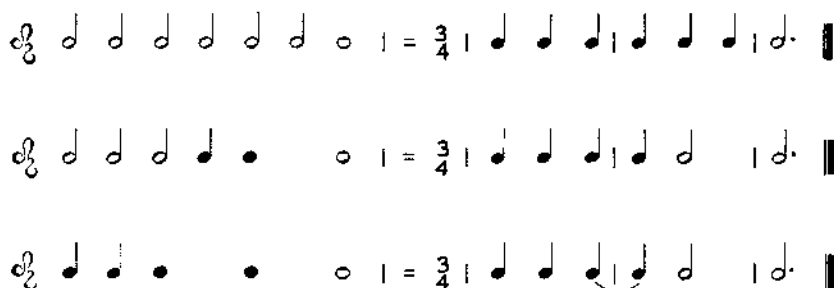


Fig. 8

4) Las notas rellenas nunca aparecen en forma aislada : siempre en series de dos o más.

(d) *Silencios o pausas.* El juego de silencios o pausas es bastante similar al actual. Sin embargo tiene algunas peculiaridades en su trazo tal como se puede observar en el ejemplo adjunto (Fig. 9) :

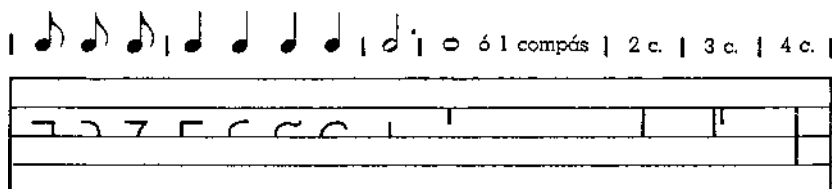


Fig. 9

(e) *Guión o custos.* Al fin de cada línea de pentagrama figura un signo que indica la altura de la primera nota del pentagrama siguiente. Es el guión o “custos” que aparece en sus orígenes en los manuscritos gregorianos del siglo XI, en la notación de Benevento (Montecasino), y que perdura bajo distintas formas hasta ya entrado el siglo XIX aunque parezca insólito. En la colección de Sucre que se conserva en Montevideo, el guión adopta estas cuatro grafías (Fig. 10).

8. *Modos y tonos.* A esta altura de la presente comunicación, una tabulación corrida y general de los modos y tonos de toda la colección, no traería mayores esclarecimientos si no antici-

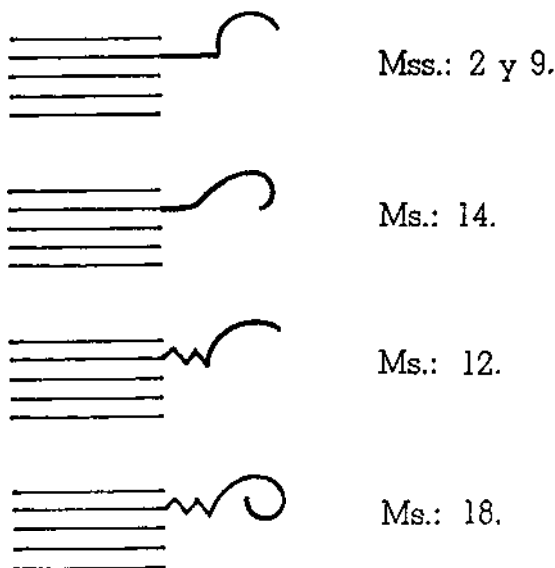


Fig. 10

páramos la hipótesis final que está contenida en el párrafo 11 dedicado a los estilos de Barroco Musical Hispanoamericano.

La colección presenta dos grupos de obras estilísticamente distintos: un Barroco Medio (siempre hay que reservar un estante para el hallazgo de un Barroco Temprano) que se inicia alrededor de 1680 y llega hasta el 1750, y un Barroco Tardío que se extiende desde esta última fecha hasta las postrimerías del siglo XVIII. Varias constantes de estructura y hasta de notación caligráfica, autorizan a formular esta división.

Pues bien, desde el punto de vista tonal, también todo conduce a ello. En primer término, toda la colección está sustentada sobre el principio del Modo Mayor con sus correspondientes menores. En ningún caso aparecen modalidades arcaicas del ciclo gregoriano. Sin embargo, sobre una misma tónica, es curioso observar la variedad de cadencias que ostentan los finales de los semiperíodos o secciones. Si bien no hay movimientos bruscos hacia tonalidades lejanas, las secciones internas y el final de la composición se resuelven sobre diferentes cadencias: "frigia," "auténtica," "plagal," etc.

Desde el punto de vista de la tonalidad fundamental, el grupo de obras de esta colección se ordena así:

Barroco Medio (1680-1750):

Do-mayor: mss. 4, 13, 19

Fa-mayor: mss. 1, 11, 15

sol-menor: mss. 2, 3, 5

Barroco Tardío (1750-1800)

Do-mayor: ms. 9

do-menor: ms. 17

Re-mayor: mss. 7, 10, 20

Sol-mayor: mss. 12, 14

sol-menor: ms. 16

la-menor: ms. 6

Partes sueltas incompletas:

Mss.: 8, 18, 21, 22, 23, 24

Casi toda la música polifónica desde sus inicios escritos hasta el 1700 gira en torno de la siguiente órbita: si está en Modo Mayor, sólo se escribe en los tonos de *Do* y de *Fa*; si está en modo menor, en los tonos de *la*, *re* y *sol*. Es poco común, por ejemplo, ver el tono de Sol-mayor. Totalmente insólito resultan los tonos con tres o más sostenidos o bemoles en clave. En su reciente revisión sobre la transcripción del código de Fray Gregorio Dezuola, Carlos Vega anticipa este hallazgo:

“Notable es el arcaísmo gráfico de las tonalidades. En el campo medieval profano nosotros descubrimos — creemos que por vez primera — la norma de escribir los mayores en *Do* y *Fa* y los menores en *re*, *sol* y *la*, clave importantísima para la lectura de los manuscritos profanos de los siglos XII al XIV.”¹⁷

El fondo arcaico de nuestra colección correspondiente a lo que hemos dado en llamar el Barroco Medio (1680-1750) sigue todavía estas normas pero con una curiosa variante gráfica (en *La Púrpura de la Rosa* de 1701 acaece lo mismo): si la obra o el fragmento está en Do-mayor o la-menor, como es de práctica, no lleva alteración en clave. Si está en Fa-mayor o su relativo re-menor, lleva el bemol de “Si” en la clave, comúnmente repetido dos veces, a la octava. En algunos notables ejemplos el bemol de “Si” no se inscribe en la clave ni a manera de alteración accidental, pero está sobreentendido si la tónica es Fa. Un curioso ejemplo de ello nos lo da la Misa de Domenico Zipoli hallada en Sucre y reestrenada en Montevideo en mayo de 1964 por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), que no lleva bemol en clave pero que se halla en Fa-mayor.

¹⁷Carlos Vega: *Un código peruano colonial del siglo XVII*, p. 66.

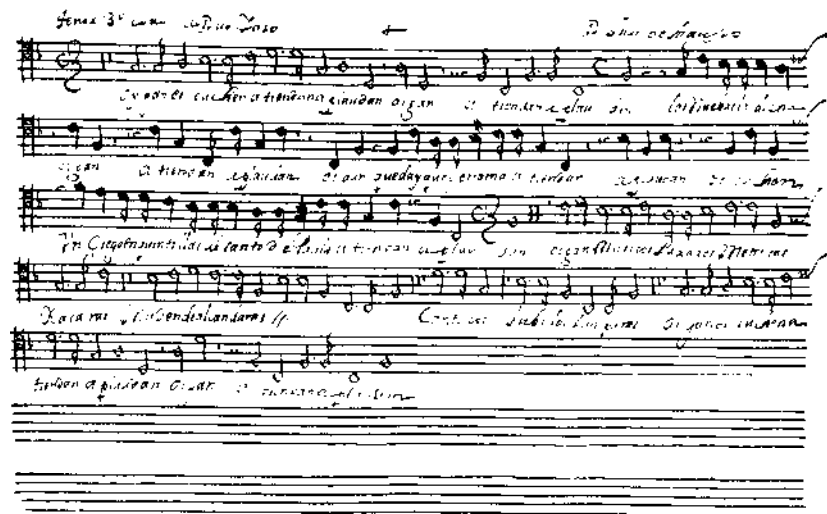
Cuando la partitura está en sol-menor, lleva solamente el bemol en la línea de "Si," el mi-bemol y, desde luego, el fa-sostenido, se signan accidentalmente. En nuestra colección *todas las obras que están en sol-menor (mss. 2, 3, 5, 16 y 21)* llevan un solo bemol en clave: el mi-bemol figura accidentalmente. En una palabra, los compositores y copistas, siguiendo una antigua práctica medieval, emplean, a lo sumo, el bemol de "Si" en la armadura.

El segundo problema, que atañe a los modos y a los tonos, es el de los procesos internos de modulación y de "tonulación" dentro de cada obra. Normalmente, la modulación se mueve hacia los cinco vecinos de la tonalidad fundamental: la dominante y la subdominante con sus correspondientes relativos menores y el relativo fundamental. Sin embargo, hay excepciones curiosas dignas de destacarse. En algunas obras del Barroco Medio se tiende a modular hacia el menor del segundo grado (ms. 15), es decir, de Fa-mayor a sol-menor.

En reciente carta fechada en Lima el 8 de marzo de 1963 nuestro eminente colega el maestro Andrés Sás, nos advirtió de que en la colección de la Catedral de Lima que ya ha transcrito, a veces, en la sección intermedia de las obras de José Orejón y Aparicio y Roque Ceruti, se procedía así, evitándose la clásica modulación hacia el tono de la dominante en la parte intermedia del Aria da capo, por ejemplo. Esto es aún más importante que una simple y pasajera modulación interna. Sin embargo, no lo hemos hallado en la colección de Sucre existente en Montevideo, salvo la pasajera transición que se produce en el ms. 15 ya anotada.

9. *El "bajo continuo."* El "bajo continuo," fórmula constante e inexorable del Barroco Europeo entre 1600 y 1750, se extiende en América del Sur hasta fines del siglo XVIII.

Con respecto a la realización del Barroco Hispanoamericano, el problema no es tanto armónico como instrumental. La cifra, puesta o no sobre el bajo, puede ser realizada con bastante aproximación a la luz de los tratadistas de la época. Incluso, creemos que en cualquier momento puede aparecer en América un tratado de "realización" del "continuo," escrito en esa época. El problema estriba en los instrumentos que debían interpretar ese bajo. Para ello el único camino severo que queda es el de la inducción: es decir, partir del estudio de los instrumentos que



Manuscrito de la parte de tenor del tercer coro del Villancico policoral de JUAN DE ARAUJO *Para San Francisco de Paula* (ms. 15). Véase su transcripción en notación moderna en la figura siguiente.

3^{er} Coro a dúo y a 10.

D. Juan de Araújo



Transcripción de Lauro Ayestarán de la parte de tenor del tercer coro del Villancico policoral de JUAN DE ARAUJO *Para San Francisco de Paula* (ms. 15) correspondiente a la figura precedente.

figuran en los "Libros de Fábrica" e inventarios de las iglesias sudamericanas de esa época y analizar cuidadosamente los pagos efectuados a los ocasionales intérpretes, donde normalmente se especifican los instrumentos que tañeron. Así, por ejemplo, se verá el auge de los "bajonistas," intérpretes del "bajón," padre del fagot actual que, al parecer, acompañaban en América el bajo en sustitución de la viola de gamba — luego el violoncelo — en Europa.

Veamos entre tanto qué características posee el "continuo" de la colección de Sucre, desde el punto de vista de su instrumental y de su realización.

(a) *Instrumental*. Todas las obras de esta colección están regidas por el principio del "bajo continuo." Este "continuo," sin realización, ostenta a veces cifras aclaratorias, pero muy amenudo no se especifica el instrumental en que debe interpretarse su realización y circula bajo el rótulo de "acompañamiento." Sin embargo, entre 24 obras, en seis de ellas ese acompañamiento está confiado al arpa. No existe desgraciadamente, como es de práctica, ninguna parte de arpa realizada.

La presencia del arpa en el "continuo" es una de las características especiales del Barroco Hispanoamericano y en este sentido proclama su filiación con el Barroco Español y con el Barroco Portugués que emplean este instrumento en generosa escala y con esta función. Todo está en determinar cuándo el arpa interviene en calidad de instrumento "de fundamento" y cuándo "de ornamento." Las palabras de Agazzari iluminan algo este problema: el arpa es de fundamento cuando los coros son livianos en número de coristas, y de ornamento cuando son nutridos.

El problema de la transcripción del arpa cuando las voces modulan ha sido resuelto satisfactoriamente por Santiago Macario Kastner. Ocurre que en toda la Península Ibérica, se disponía de arpas cromáticas desde comienzos del siglo XVI. En un invalorable ensayo, Kastner¹⁸ se refiere a las tres clases de arpas españolas y portuguesas de posible movimiento cromático, 300 años antes de las invenciones de los pedales de Coussineau y Erard: (a) el arpa "preparada," fórmula muy común en toda Europa — que subsiste todavía en América por la vía popular

¹⁸Macario Santiago Kastner: *Harfe und Harfner in der Iberischen Musik des 17. Jahrhunderts*, en *Natalicia Musicologica*, Knud Jeppesen. MCMLXII Collegis Oblata pp. 165-172.

— con cuerdas rojas que representaban las notas alteradas que necesitaba el intérprete en el movimiento modulatorio de una obra determinada. Esta “preparación” sólo servía para una sola obra; (b) el arpa cromática corrida, con cinco cuerdas más dentro de la octava, fácilmente reconocibles por sus distintos colores, que correspondían a las teclas negras del órgano o del clave, que describe y propulsa Fray Juan Bermudo en su precitado libro de 1555 *Declaración de instrumentos musicales*; y (c) el arpa con dos órdenes de cuerdas cruzadas que aparece en la segunda mitad del siglo XVI y que en cierto modo anticipa en cuatro siglos la invención del arpa cromática de Gustavo Lyon a fines del siglo XIX. Podría aún agregarse, dentro de la primera variante, el arpa con doble afinación, que se observa aún en la organología folklórica de Sudamérica: la mitad del encordado en un tono y la otra mitad en el de “la dominante” por ejemplo.

En amable carta fechada en Lisboa el 27 de octubre de 1962, Kastner me aconseja prudentemente:

“Sea como fuere, cualquier de esos sistemas de arpa de entonces nos autoriza a transcribir y trasladar esa música al arpa moderna de pedales, de suerte que podemos modular para cualquier tonalidad y aplicar toda clase de cromatismos. Desde luego, conviene apuntar la parte de arpa de la manera más cómoda para el arpista de la época actual, es decir usando la enharmonía todas las veces que fuera preferible, sustituyendo los bemoles por sostenidos y viceversa. En al arpa hay que pensar ante todo lo que resulta más cómodo, y menos en una textura absolutamente correcta según las leyes de la armonía.

Cuando este su servidor arregla las partes de bajo continuo para el arpa, prefiere poner acordes de 3 a 4 voces que sean un sólido fundamento armónico y rítmico. Sólo pongo diseños más vivos y figurativos cuando haya tiempo para ejecutarlos comodamente y cuando callen las demás voces o partes; desde luego no vale la pena sobrecargar el arpa mientras todas las voces están cantando y acompañen otros instrumentos. Y siempre prefiero atenerme a la realización del bajo continuo como solía hacerse en Italia y España, y no como se hizo en Alemania; es decir, prefiero una realización transparente, delgada y sencilla, y no esas texturas compactas de 4 o más como hoy se suele realizar en Alemania, creyendo que esto corresponde el estilo de J. S. Bach. Cualquier acompañamiento es una suerte de bandeja sobre el cual reposa la música o sean los solistas y las partes melódicas, pero nunca debe el bajo continuo evidenciarse excesivamente y predominar como si fuera la voz primordial.”

Con respecto al resto del conjunto instrumental, cabe advertir que en el ms. 1 de nuestra colección, además del “bajo

continuo" de arpa, hay una parte de acompañamiento para "martinete." Puede pensarse que se trata de un clavicordio y no de un clave, instrumento éste más a propósito para el salón que para la iglesia.

En el ms. 9 hay una parte de órgano que lleva la curiosa indicación de que debe tañerse con la mano izquierda solamente. No es aventurado pensar que la derecha debía marcar las entradas. Es decir, que el "corero" dirigía el coro desde la consola del órgano, mientras su mano izquierda dibujaba el bajo sobre el teclado.

Los restantes instrumentos que aparecen colaborando con el "continuo" tienen partes diferenciadas y en oposición al mismo, especialmente a partir del 1750, es decir, en lo que hemos dado en llamar el Barroco Tardío. Eran ellos el oboe, tres partes de violines, dos trompas y el "altoviola." Esta última aparece en el ms. 6, tenía forma de guitarra, y pertenecía al ciclo de la viola de arco.

(b) *Realización del "bajo continuo."* La realización del "continuo" está facilitada por las cifras que los copistas colocaban encima de los bajos. Sin embargo, normalmente, estas cifras están sobreentendidas. Se consideraba al "corero" o maestro de capilla que realizaba el bajo, como a un sólido músico al que no había que ofender o subestimar con redundancias y *sobreentendidos*. Es lástima que esto último ocurriera, porque así se nos privó de conocer los matices más secretos de la realización. El compositor sólo aspiraba a que su obra corriera por doquier y ofrecía un simple bajo como si le dijera a su ocasional intérprete: "Realícelo Ud. como le plazca y utilice los instrumentos de que disponga. Pero, por favor ¡ejecúteme esta obra! ¡vea que pocas exigencias contiene!".

Todo quedaba librado, pues, a la sabiduría y al buen gusto del realizador ocasional.

De todas maneras, de la revisión sistemática de la colección de Sucre, podemos extraer la siguiente tabla de cifras constantes:

- b : afecta la 3ª del fundamental cuando figura solo.
- # : afecta la 3ª del fundamental cuando figura solo.
- 3 : acorde perfecto en estado fundamental.
- # 3 ó 3 : acorde de dominante en Modo Mayor o menor.
- #

6, 6# ó # : primeras inversiones de acordes perfectos.

6

5 : acorde completo.

5 seguido de un 6 : primera inversión del acorde de séptima.

7 seguido de un 6 : acorde de séptima de dominante.

7 : acorde de séptima

5

6 : $\begin{pmatrix} I & V & I \\ 6, 5, 5 \\ 4 \end{pmatrix}$

Este cuadro de cifras puede no ser inscrito y ser igualmente válido. Cuando se emplea, en este caso tiene las equivalencias precedentemente anotadas.

10. *Formas empleadas.* Las estructuras formales de esta colección corresponden a tres tipos tradicionales que los compositores de este período no crearon pero que reordenaron en algunos casos atípicos con singular originalidad. En tal sentido, los compositores recibieron estas formas de Europa como herencia cultural. Todo está en estudiar qué hicieron por acrecentar esta herencia. Dice un viejo proverbio: “¡ay del discípulo que no *supere* al maestro!”. El pensador uruguayo Carlos Vaz Ferreira retocó con felicidad esta frase y quedó convertida así: “¡Ay del discípulo que no se diferencie del maestro!”

Estos tres tipos tradicionales de la colección de Sucre son: La Canción, el Villancico Polifónico, y la Danza de Suite.

(a) Dentro del *tipo Canción* se puede observar tres variantes: *Fórmula A*: Consta de una sola parte o sección sin “ritornello” o “vuelta” (mss. 8 y 17).

Fórmula AB: Consta de dos partes (ms. 16). Dentro de este principio se sella la fórmula AAB (pequeña variante de la anterior), que consta de dos partes distintas con repetición múltiple de la primera, con cambio o no de texto literario (mss. 9 y 13).

Fórmula AAB: La clásica “Aria da capo” cuya sección intermedia consiste, ya en una nueva idea melódica, ya en un motivo extraído de la primera parte pero con cambio de altitudes y figuraciones. Este tipo lleva casi siempre un Recitativo previo. An algunos, este Recitativo va precedido de una Introducción instrumental; en otros, se inicia con un Dúo. Veamos algunos planes:

Ms. 7: Introducción-Recitativo-Aria: ABA

Ms. 14: Introducción-Recitativo 1º-Recitativo 2º-Aria: ABA

Ms. 20: Dúo 1º-Recitativo 1º-Aria 1º-Recitativo 2º-Aria 2º-Dúo 2º.

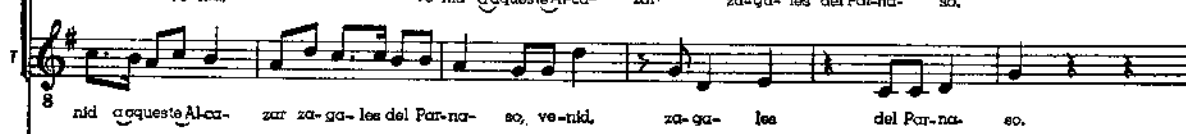
Tenar
Solista



Coro
N.º 1



Coro
N.º 2



Coro N.º 3

Soprano: Ve-nid, ve níd, ve-nid a queste Al-ca-zar za-

Alto: Ve-nid, ve-nid, ve-nid, ve-nid a queste Al-

Tenore: 8 Ve-nid, ve-nid a queste Al-ca-zar za-ga-les del Pa-ra-na-so, ve-nid

Bajo: Ve- níd, ve- níd, Ve-

Violín

Arpa
basso
continuo

La complejidad de la textura del Barroco Hispanoamericano puede observarse en este fragmento del Villancico para tenor solista y triple coro a 10, "Para San Javier", de AUTOR DESCONOCIDO, transcrito por la Sra. Raquel de Arias (ms. 4).

Esta última estructura casi en forma de espejo si las secciones fueran iguales, responde a un curioso plan de aria doble. La obra está escrita para dos tiples, dos violines y bajo continuo. Se inicia con un dúo de los tiples al que sigue un Recitativo y Aria del 1º; luego un Recitativo y Aria del 2º, y por fin, los dos tiples se encuentran en un dúo final. Todas las secciones son distintas y las Arias constan de dos partes que se repiten así: AABB.

(b) *Tipo Villancico Polifónico*. Consta el Villancico de un Estribillo, una Copla y una "Vuelta". En esta última se reitera la idea melódica del estribillo con pequeñas variantes y una frase conclusiva. A veces, la "Vuelta" es exactamente igual al Estribillo, pero con cambio de texto literario. Estas tres secciones pueden presentarse así:

ABA (mss. 4, 23 y 24)

ABABABAB . . . A (ms. 6, 10, 11 y 18)

Como el Villancico se presta a las más ricas combinaciones, de ahí surgen innumerables variantes atípicas. Véanse los ingeniosos planes de composición que son, a nuestro entender, los que dan lustre al Barroco Hispanoamericano. Debemos advertir que se necesitarían ejemplos más numerosos para extraer conclusiones generales, pero de todas maneras presentamos estos ricos planes de Villancico que figuran en la colección de Montevideo:

ABA' — AA' — C — ABA' — AA' (ms. 2)

ABCA — D — ABCA (ms. 15)

ABCD (ms. 19)

En todo caso y a los efectos de su relación con el Villancico español, consúltese el excelente estudio de Isabel Pope en la transcripción del *Cancionero de Upsala* de 1556 realizado por Jesús Bal y Gay.¹⁹

(c) *Tipo Suite*. En la presente colección hay una canción en aire de minué, con la especificación expresa del nombre de esta danza en su encabezamiento (ms. 5). Consta de dos partes que se repiten en este orden: AABB. Cada parte, en este caso, se repite cinco veces con cambio de texto literario. Debe observarse que, desde el punto de vista tonal, cada parte comienza y termina en el tono fundamental, evitándose así el clásico proceso moduladorio de las danzas de la Suite que evolucionaban del I al V grado en la primera sección y del V al I en la segunda.

¹⁹*Cancionero de Upsala*, Introducción, notas y comentario de Rafael Mitjana. Transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay. Con un estudio sobre "El Villancico Polifónico" de Isabel Pope. México, 1944, pp. 15-43.

11. *Los estilos del Barroco Hispanoamericano.* Este párrafo final es apenas una “hipótesis de trabajo” y como tal un pre-juicio ya que nos faltan dosis masivas de piezas transcritas para formular una hipótesis final o, lo que sería más ambicioso, una ley histórica. En realidad, los criterios de “forma” y de “cantidad” con que opera la etnología cultural, no se pueden establecer para este corpus documental.

Pero como toda investigación parte de un pre-juicio, en todo caso es legítima esta hipótesis de trabajo. Todo está en saber abandonar esta hipótesis cuando los datos nos marcan una ruta. Estamos dispuestos a hacerlo cuando nuevos datos — nuevas obras descubiertas y analizadas — nos abran otros horizontes.

Tres problemas previos suscitan estos documentos bolivianos existentes en Montevideo. Nos parece prudente dilucidarlos antes de proceder a la fijación de los estilos:

(a) El primer punto a resolver es el del establecimiento de la fecha en que fueron realizados estos manuscritos. Ocho de ellos llevan indicación exacta y oscilan entre 1717 y 1802 (mss. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8).

Además, merece citarse dos casos especiales: el del ms. 18 escrito a la vuelta de un papel sellado de doce reales que dice: “SELLO SEGUNDO, DOCE REA-/LES, AÑOS DE MIL OCHO-/ CIENTOS, Y MIL OCHOCIE-/ TOS Y UNO.” El manuscrito musical corresponde a una parte suelta de soprano en tímida “notación blanca” — apenas ocho notas sin rellenar — pero con barras de compás y signo arcaico: “C 3.” En todo caso debe haber sido escrita ya caducado el valor del sellado, esto es, de 1802 en adelante, lo cual explica la curiosa supervivencia de las antiguas normas gráficas precedentemente analizadas.

El segundo caso especial es más curioso: el ms. 23 es una parte suelta de “bajo continuo” y está escrita a la vuelta de un inventario de los bienes de fomento y producción de una presumible reducción de la Provincia Religiosa de los Moxos, fechado el 31 de diciembre de 1830. En este caso la duda es más compleja: ¿la música fué escrita antes del asiento comercial o viceversa?

(b) El segundo problema que suscita esta colección se resume en esta pregunta: ¿fué pauta en la época de su creación o es copia posterior? Sólo un riguroso peritaje caligráfico, como

hemos hecho con el ms. 15, puede aclarar este problema. A *prima facie* y salvo dos excepciones (mss. 18 y 23) creemos que no son copias de la época en que vivían sus autores. Las fechas y los nombres de los autores coinciden con la presencia de estos en las cantorias de Sucre.

(c) El tercer problema es éste: ¿son originales o copias? Dos de ellos son originales sin lugar a dudas: el ms. 6 correspondiente a Antonio Leyseca y el ms. 9 firmado por "E.V.S.", ya que ambos llevan la rúbrica correspondiente. Los restantes — a nuestro entender — no son originales sino copias de la época de su composición.

Todo ello, unido a las características de morfología, elección de tonalidades y fórmulas contrapuntísticas y armónicas, permite fijar dos estilos bien diferenciados dentro de una misma y ancha superestructura.

Ahora que, en cierto modo, este Barroco Hispanoamericano marcha con algún retraso con relación al europeo, pero con variantes locales muy curiosas como el empleo de temas folklóricos o popularescos de nuestro hemisferio, tal como ocurre en el Villancico "Los Negritos" de Juan de Araújo, transcrito por Stevenson.

Creemos, pues, de acuerdo con los textos exhibidos por este investigador y por los de la presente colección, que este Barroco se descompone en dos ciclos que podemos llamar el *Barroco* o *Barroco Medio* y el *Barroco Tardío*. Reservamos, por las razones que apuntamos más abajo, la posibilidad de abrir un nuevo ciclo: el del *Barroco Temprano*.

1º *Barroco* (o Barroco Medio). Abarcaría desde 1680 hasta 1750 y se caracteriza por el despliegue del contrapunto vocal sobre un "bajo continuo" del cual se conserva la parte del arpa sin realizar o el simple "bajo" sin especificación instrumental. Este período tiene cierto parentesco con el Barroco Temprano europeo de Giovanni Gabrieli, el joven, y sus complejas texturas policorales. Ahora que en la América del Sur los coros no son iguales en número. La distribución de ellos es la siguiente: dos o tres coros a 2 ó 3 voces agudas cada uno (dos sopranos y alto, o a lo sumo soprano, alto y tenor); un cuarto coro grande y completo de soprano-alto-tenor-bajo se mueve en marchas paralelas sustentando los livianos e inquietos contrapuntos de los coros de voces agudas. A todo ello corresponde todavía agregar algún

solo vocal por lo general a cargo del tenor. Debajo de ellos, el “bajo continuo” realiza fórmulas cadenciales y se agilita en figuraciones breves cuando la trama de las voces se adelgaza. Es el gran período del Villancico Policoral y su escritura se realiza casi siempre sin barras de compás y en “notaciones blancas.” El único ejemplo que conocemos de música profana de este período es la ópera de Tomás de Torrejón y Velasco *La Púrpura de la Rosa*; el resto es música religiosa.

2) *Barroco Tardío*. Pasado el 1750 y hasta fines del siglo XVIII, las grandes texturas policorales van desapareciendo y no se va más allá del doble coro a 8. Por otro lado, junto al “bajo continuo,” comienza a escribirse las partes de dos o tres violines, a veces dos trompas o algún instrumento arcaico todavía vigente como el “alto-viola.” El arpa tiende a desaparecer. Se conquistan nuevas tonalidades y aparecen los sostenidos en la clave. El contrapunto es suplantado por la armonía vertical. El Villancico deja paso a la Cantata para solista con “continuo” y dos líneas de violines.

Observación importante: Este Barroco Tardío deja paso — primero paralelamente y luego en forma concluyente — a un *corpus* sin mayor caracterización en torno al 1800, mal remedo, a veces, de la escritura tersa de Haydn. Ya no es la vigorosa y rica música religiosa del Barroco Hispanoamericano. Hecha a menudo por aficionados a la composición, es música neutra y sin asomos de grandeza. La desaparición del Barroco se ha consumado. De acuerdo con las obras conocidas, el dorado clasicismo europeo de la segunda mitad del siglo XVIII no repercute originalmente en América. La música histórica religiosa del sur de este hemisferio se hunde alrededor del 1800 en una decadencia que refleja los peores modelos franceses, italianos, y alemanes. Pueden salvarse algunos nombres — Angel Lamas en Venezuela o José Mauricio Nunes García en el Brasil — pero son la excepción.

En cambio, este Barroco que revelamos hoy es de otra categoría más excelsa. Dentro de poco se oirá hablar de él como ocurre con el Barroco Italiano o el Barroco Alemán. Como estos, tiene también sus miserias y sus grandezas. Hasta se llegará a decir de él ese lugar común que se aplica al europeo: su tendencia “a lo decorativo.” A primera instancia, también este Barroco Musical Hispanoamericano se nos aparece como fuertemente

decorativo. Pero no hay tal. Como lo “aparentemente” decorativo no es aquí superfluo y está ceñidamente ligado a la expresión en cierto modo “romántica” — si empleáramos deliberadamente un anacronismo — no es algo postizo o ajeno a la entraña misma de la obra. No, no es decorativo, que equivaldría a decir ocioso. Es una suerte de embebecimiento, el compositor se entrega a la rigurosa matemática del contrapunto, y, paralelamente, a los arabescos y volutas inacabables en las curvas de sus melodías, como a un saludable y necesario ejercicio que le brota espontáneamente, de una manera implacable.

En toda clasificación es prudente reservar un lugar para los precursores. Evidentemente, la música del Renacimiento en América corresponde a la europea con sus cuatro voces *a capella*, tal como en el código del Convento del Carmen en México. No obstante, entre el 1600 y el 1680 en que aparecen — hasta ahora — los primeros ejemplos del Barroco Hispanoamericano, debe haber una música diferenciada ya que sabemos que este Barroco no puede estallar de golpe en floración tan compleja. Lo único que hemos visto es la canzoneta “Huanacpachap cusi-cuinin” publicada en Lima en 1631 que pertenece al *Ritual Formulario* de Pérez Bocanegra, considerada como la primera composición polifónica impresa en el Nuevo Mundo. Escrita a cuatro voces, puesto que no lleva “bajo continuo,” es prudente homolargarla con el polifonismo renacentista del siglo anterior. No tiene puntos de contacto técnicos ni estéticos con lo que hemos dado en llamar el Barroco Hispanoamericano. Sin embargo, desde esa fecha hasta el 1680 en que aparecen los grandes ejemplos policorales, debe latir un Barroco Temprano que a poco se profundice la investigación va a resplandecer.

APÉNDICE

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE MANUSCRITOS MUSICALES PROVENIENTES DE LA IGLESIA DE SAN FELIPE NERI, SUCRE, BOLIVIA, ACTUALMENTE EN LA SECCIÓN DE MUSICOLOGÍA DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL, MONTEVIDEO, URUGUAY

Observaciones: se adoptan criterios universales de catalogación. Las medidas de los manuscritos han sido tomadas en milímetros, alto x ancho, sobre el total de la hoja, no sobre la "caja" del pentagrama.

[Manuscrito 1]

[Autor desconocido]

Solo Ayroso / Rayo es Sierto—
alos años de N. Rey D.n Phelipe V.
Tonada / Francesa hecha el año de
1717 a 19 de Dizbe / [Firma y
rúbrica ilegibles] / A S. Antonio y
a S.n Fern.do

[4] folios 311 x 215 mm.

En español.

Incipit: "Rayo es cierto. . ."

Partes de A. y "bajo continuo"
de arpa y "martinete".

Forma: "Aria da capo" (La sección B presenta cuatro textos literarios distintos).

En fa-mayor.

En "notaciones blancas" y sin
barras de compás.

Estimación de estilo: Barroco
Medio (1680-1750).

Ms. completo.

[Manuscrito 2]

[Autor desconocido]

Salve / Villansico a 10—1.º t.º
—P.a / La nativ.d de n.ra S.a /
Alegria Rissa / [Rúbrica] / R /
1718

[14] folios 310 x 216 mm.

En español.

Incipit: "Alegría, alegría. . ."

Partes para triple coro a 10:
AST, [S]AT, SATB, violin y "bajo
continuo" para arpa.

Hacia la mitad de la portada ha-
cia la derecha se lee con otra letra:
"1723- / Sec.1725 / 1732 S.C. / 734
S.C." Trátase de las fechas en que
fue cantada esta obra.

Forma: Villancico: primera sección ABA'; segunda sección: AA'; tercera sección: solos y coro en forma responsorial.

En sol-menor.

Estimación de estilo: Barroco
Medio (1680-1750).

Ms. incompleto pero facilmente
reconstruible.

[Manuscrito 3]

[Autor desconocido]

Salve / 1.º T.º / a 8. v.s / Salve
Presiosa Maria / A / Salve / 1730
/ P.r / [Rúbrica] /

[12] folios 311 x 216 mm.

En español.

Incipit: "Salve preciosa Maria..."

Partes para doble coro a 8:
SAAT, [S] ATB y "bajo continuo"
de arpa (falta la parte de Soprano
del segundo coro).

Hacia la mitad de la portada ha-
cia la derecha se leen las fechas en
que fue cantada: "732 S.C. 734"

En sol-menor.

Sin barras de compás en las par-
tes de Tenor y Arpa. En las otras
partes las barras fueron escritas
posteriormente.

Estimación de estilo: Barroco
Medio (1680-1750).

Ms. incompleto pero facilmente
reconstruible.

[Manuscrito 4]

[Autor desconocido]

Para S.a Xavier año de 1750.

[15] folios 310 x 215 mm.

En español

Incipit: "Venid a aqueste alca-
zar . . ."

Partes para T solista, triple coro a 10: SAT, SAT, SATB, violín y "bajo continuo" de arpa.

Forma: Villancico: ABA

En Do-mayor.

Escrito en "notación blanca," con barras de compás aplicadas posteriormente.

Estimación de estilo: Barroco Medio (1680-1750).

Ms. completo.

[Manuscrito 5]

[Autor desconocido]

Canción 2.º T.º / a Duo / Señor Sacramt.do / 1740 / Marqs de soli [¿el autor? / Rúbrica]

[5] folios 309 x 215 mm.

En español.

Incipit: "Señor Sacramentado..."

Partes para dos S solistas y "bajo continuo."

En una de las partes se lee: "Minuet."

Forma: Danza de Suite AABB (cinco veces cada parte con cambio de letra).

En sol-menor.

Estimación de estilo: Barroco Medio (1680-1750).

Ms. completo.

[Manuscrito 6]

Leyseca, Antonio [ca. 1764]

Villancico a 8 para el SS.º con violines / trompas, oboe oblig.º y Alto viola las cop. el / Alto. / Hicieron consulta am.r / Dr. Leyseca año de 1781. Feº 22 / [Rúbrica]

[12] folios 311 x 215 mm. + [3] folios 215 x 155 mm.

En español.

Incipit: "Hicieron consulta amor y poder..."

Partes para doble coro a 8: SSAT, SATB, oboe, dos trompas, alto-violá y "bajo continuo."

Forma: Villancico: ABABABA.

En la-menor.

Estimación de estilo: Barroco Tardío (1750-1800).

Ms. completo.

[Manuscrito 7]

Leyseca, Antonio [ca. 1764]

Cantada alo humano, yalo div.º / con Viols de 1785 / Del D.r Leyseca

[4] folios 310 x 214 mm.

En español.

Incipit: "Es posible q.e todo un D.s am.te. . ."

Partes para S solista, dos violines y "bajo continuo."

Forma: Introducción, Recitativo y "Aria da capo": ABA.

En Re-mayor.

Estimación de estilo: Barroco Tardío (1750-1800).

Ms. completo.

[Manuscrito 8]

[Sin título]

[1] folio 214 x 155 mm.

En lengua indígena "tacana", de Bolivia.

Incipit: "Pira ya vima . . ."

Parte suelta para A.

Forma: Canción A.

En re-menor

Estimación de estilo: ?

Ms. incompleto y de difícil reconstrucción.

[Manuscrito 9]

E V S

Duo y Aguatro con violines / Para el S.mo Vencedor Dios de / los Cielos / [Firma con iniciales y rúbrica].

[8] folios 310 x 216 mm. + [5] folios 215 x 155 mm.

En español.

Incipit: "Vencedor Dios de los cielos . . ."

Partes para dúo: SA y coro a 4: SAT [B], dos violines, órgano y "bajo continuo" de arpa. (Falta la parte del Bajo de coro).

Forma: Canción: AB (la parte A se repite cuatro veces).

En Do mayor.

Estimación de estilo: Barroco Tardío (1750-1800).

Ms. incompleto pero fácilmente reconstruible.

[Manuscrito 10]

[Autor desconocido]

Juguete solo con 3 viol.s / a S. J.n de Dios / a comer combida Juan.

[1] folio 310 x 215 mm. + [4] folio 215 x 155 mm.

En español.

Incipit: "A comer combida

Juan . . ."

Partes para A solista, tres violines y "bajo continuo."

Forma: Villancico: Introducción; ABABAB . . . A.

En Re-mayor

Estimación de estilo: Barroco Tardío (1750-1800)

Ms. completo.

[Manuscrito 11]

[Autor desconocido]

Duo a S.n N. y S. Rapheal. / O que alagueño ruido.

[2] folios 311 x 215 mm. + [1] folio 215 x 155 mm.

En español.

Incipit: "O que alagueño ruido . . ."

Para dos S solistas y "bajo continuo."

Forma: Villancico: ABABABAB . . . A

En Fa-mayor.

Estimación de estilo: Barroco Medio (1680-1750).

Ms. completo.

[Manuscrito 12]

Nebra, José [ca.1690-1768]

Aria y Rezdo con Viols / Ques esto vengativa ardiente / Saña / D.n Jph Nebra.

[4] folios 311 x 215 mm.

En español.

Incipit: "Que es esto vengativa ardiente saña . . ."

Partes para S solista, dos violines y "bajo continuo".

Forma: Recitativo y "Aria da capo": ABA

En Sol-mayor.

Estimación de estilo: Barroco Tardío (1750-1800)

Ms. completo.

[Manuscrito 13]

[Autor desconocido]

Salve sola con un violín

[2] folios 310 x 215 mm. + [1] folio 215 x 155 mm.

En latín.

Incipit: "Salve Regina . . ."

Partes para S, violín y "bajo continuo".

Forma: Canción: Introducción; AAB.

En Do-mayor.

Estimación de estilo: Barroco

Medio (1680-1750).

Ms. completo.

[Manuscrito 14]

[Autor desconocido]

Cantata a Duo con viol.s al Nac.to / Que lejanos acentos.

[5] folios 319 x 214 mm.

En español.

Incipit: "Que lejanos acentos . . ."

Partes para dos S solistas, dos violines y "bajo continuo."

Forma: Introducción, dos Recitativos y "Aria de capo"; ABA.

En Sol-mayor (La Introducción en mi-menor y los Recitativos en si-menor).

Estimación de estilo: Barroco Tardío (1750-1800).

Ms. completo.

[Manuscrito 15]

Araújo, Juan de [1646-1714] p.a S.n Franco de Paula.

[13] folios 310 x 216 mm.

En español.

Incipit: "Oigan, escuchen, atiendan . . ."

Partes para T solista y cuádruple coro a 10: ST, SS, AT, SATB y "bajo continuo" de arpa.

Forma: Villancico: ABCA; D; ABCA.

En Fa-mayor.

En "notaciones blancas", sin barras de compás.

Observación: en una de las partes se lee: "Al P.e S. Ygnacio [Rúbrica]".

Estimación de estilo: Barroco Medio (1680-1750).

Ms. completo.

[Manuscrito 16]

[Autor desconocido]

Solo a N. S.

[1] folio 310 x 215 mm. + [2] folios 215 x 155 mm.

En español.

Incipit: "Para ser embidia de Abries y primaveras. . ."

Partes para dos S.

Forma: Introducción; Canción: AB

En sol-menor.

Estimación de estilo: Barroco Tardío (1750-1800).

Ms. completo.

[Manuscrito 17]

[Autor desconocido]

[Sin título]

[2] folios 310 x 215 mm.

En español.

Incipit: "Para ser embidia de
Abriles y primaveras. . ."

Partes para dos S.

Forma: Introducción [falta] y
Canción: A.

En do-menor.

Estimación de estilo: Barroco
Tardío (1750-1800).

Ms. incompleto pero facilmente
reconstruible.

[Manuscrito 18]

[Autor desconocido]

[Sin título]

[1] folio 311 x 216 mm.

En español.

Incipit: "En la fiesta del día. . ."

Parte suelta para S.

Forma: Villancico: ABABA . . .
B.

En re-menor.

Escrito a la vuelta de un papel
sellado donde se lee:

"Doce reales / SELLO SEGUN-
DO DOCE, REA- / LES, AÑOS
DE MIL OCHO- / CIENTOS, Y
MIL OCHOCICIEN- / TOS Y
UNO."

Estimación de estilo: ?

[Manuscrito 19]

[Autor desconocido]

[Sin título]

[4] folios 310 x 215 mm.

En español.

Incipit: "En la fiesta del día. . ."

Partes para coro a 4: SSAT.
(Faltan las partes del "continuo"
que corresponden a los silencios de
los cantores)

Forma: Introducción, [falta];
ABCD.

En Do-mayor.

Estimación de estilo: Barroco
Tardío (1750-1800).

Ms. incompleto pero facilmente
reconstruible.

[Manuscrito 20]

[Autor desconocido]

[Sin título]

[5] folios 311 x 216 mm.

En español.

Incipit: "Dos naves que al cielo
giran. . ."

Partes para dos S solistas, dos
violines y "bajo continuo."

Forma: Aria doble: Dúo; Recita-
tivo de la soprano la.; Aria de la
soprano la.: AABB; Recitativo de
la soprano 2a.; Aria de la soprano
2a.: AABB; Dúo.

En Re-mayor

Estimación de estilo: Barroco
Tardío (1750-1800).

Ms. completo.

[Manuscrito 21]

[Autor desconocido]

[Sin título]

[1] folio 215 x 155 mm.

En español.

Incipit: "Canoras. . ."

Parte suelta para "bajo con-
tinuo."

Forma: "Aria da capo": ABA.

En sol-menor.

Estimación de estilo: ?

Ms. incompleto e irreconstruible.

[Manuscrito 22]

[Autor desconocido]

[Sin título]

[2] folios 216 x 156 mm.

En español.

Incipit: "Con la dulce voz. . ."

Partes de trompa 2a. y de "bajo
continuo."

En Fa-mayor

Estimación de estilo: ?

Ms. incompleto e irreconstruible

[Manuscrito 23]

[Autor desconocido]

[Sin título]

[1] folio 311 x 216 mm.

Parte suelta para "bajo con-
tinuo".

Forma: Villancico: ABA

En Sol-mayor.

Observación: se halla escrita a la
vuelta de un asiento en el que
se lee: "Prov. de los Moxos /
Dize 21 de 1830."

Estimación de estilo: ?

Ms. incompleto e irreconstruible.

[Manuscrito 24]

Leyseca, Antonio

[ca. 1764]

Juguete con violines al Naci— /
n.to de nra. Señora.

[2] folios 310 x 215 mm.

En español.

Incipit: "Valgate Dios . . ."

Parte suelta para S.

Forma: Villancico: Introducción;
ABA.

En re-menor.

Observación: en el encabezamiento de la parte se lee:

"Tiple solo con Violines—Juguete
á N.S.ra de Guadalupe Ant.^o
Leyseca".

Estimación de estilo: ?

Ms. incompleto e irreconstruible.