

Instituto de Investigaciones Musicales  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional de Córdoba  
Instituto de Estudios Musicales  
Departamento de Música

MEMORIA  
FUNDACION D.A.C.  
ARCHIVO

revista de

# ESTUDIOS MUSICALES

diciembre 1954

alic III

numero

7

MENDOZA  
ARGENTINA

## INDICE

### TEMAS ARGENTINOS Y AMERICANOS

	pag.
LANGE, FRANCISCO CURT - MENDOZA	
<i>La música eclesiástica argentina en el período de la dominación hispánica. (Una investigación) .....</i>	15
GREÑÓN, P. PEDRO - CÓRDOBA	
<i>Nuestra primera música instrumental - Segunda edición, aumentada y provista de un prólogo de Francisco Curt Lange - (Segunda Parte) .....</i>	173
MENDOZA, VICENTE T. - MÉXICO, D. F.	
<i>La música Otomí - Una investigación en el Valle del Mezquital, 1936 (Segunda Parte) .....</i>	221

### TEMAS EUROPEOS

(Traducciones de Francisco Curt Lange)

ULRICH, HOMER - AUSTIN, TEXAS	
<i>La nacionalidad de las Partitas para violín solo de Juan Sebastián Bach .....</i>	249
JOHNSON, ALVIN - NEW HAVEN, CONNECTICUT	
<i>Un autógrafo de Juan Sebastián Bach en la Universidad Yale .....</i>	259
KINKELDEY, OTTO - NEW YORK, N. Y.	
<i>Bach embellecido por sí mismo .....</i>	271
WINSANKER, MICHAEL - FORT WORTH, TEXAS	
<i>¿Una nueva "Cantata" de Juan Sebastián Bach? .....</i>	281

# UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

VICE-RECTOR

a cargo del Rectorado

PROF. TORIBIO M. LUCERO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"Dr. I. FERNANDO CRUZ"

DECANO: PROF. TORIBIO M. LUCERO

VICE-DECANO: PROF. DR. MANLIO E. LUGARESÍ

FACULTAD DE CIENCIAS AGRARIAS

DECANO: PROF. DR. RUBÉN DARÍO BALMACEDA

VICE-DECANO: ING. AGR. ROBERTO V. CARRETERO

FACULTAD DE CIENCIAS ECONOMICAS

DECANO: PROF. DAVID DOMÍNGUEZ JORBA

VICE-DECANO: PROF. DR. ERNESTO DEL CARMEN CORVALÁN

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION

DECANO: PROF. HUMBERTO MARIO LUCERO

VICE-DECANO: PROF. DR. GABINO PUELLES

FACULTAD DE INGENIERIA Y CIENCIAS EXACTAS,  
FISICAS Y NATURALES

DECANO: PROF. ING. JOSÉ AUGUSTO LÓPEZ

VICE-DECANO: PROF. HÉCTOR ARIAS

FACULTAD DE CIENCIAS MEDICAS "Dr. TOMAS PERON"

DELEGADO INTERVENTOR: PROF. DR. RICARDO ROUST

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES PLASTICAS

DIRECTOR: PROF. JOSÉ DE ESPAÑA

ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA

DIRECTOR: PROF. LUIS LA VÍA

ORQUESTA SINFONICA

DIRECTOR: MAESTRO ALEJANDRO DEREVITZKY

SECRETARIO GENERAL

PROF. MIGUEL MARZO

PROSECRETARIO GENERAL

PROF. ROBERTO ANDRÉS VILLALBA

DIRECTOR GENERAL DE ADMINISTRACION

CONT. NAC. D. EMILIO VÁZQUEZ VIERA

Copyright, 1954, by Universidad Nacional de Cuyo,  
Mendoza (Argentina).

Todos los derechos de edición, ejecución, difusión,  
adaptación, traducción y reproducción están reservados.

**Facultad de Filosofía y Letras**  
**"Dr. I. Fernando Cruz"**

DECANO

PROF. TORIBIO M. LUCERO

VICE-DECANO

PROF. DR. MANLIO E. LUGARESI

CONSEJEROS TITULARES

PROF. ATILIO ANÁSTASI

PROF. VICENTE V. CICHITTI

PROF. MAURICIO A. LÓPEZ

PROF. DR. CARLOS MASSINI CORREIAS

PROF. PEDRO F. RODRÍGUEZ VARAS

PROF. ADOLFO E. ATENCIO

SECRETARIO TECNICO

PROF. NELLY BAÑI DE QUIROGA

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

SR. ROBERTO L. TESTONI

PROSECRETARIO ADMINISTRATIVO

SRTA. AMELIA BIANCHI ALVAREZ

INSTITUTO DE ESTUDIOS MUSICALES

DIRECTOR: PROF. JULIO M. PERCEVAL

INSTITUTO DE FILOSOFIA Y DISCIPLINAS AUXILIARES

ENCARGADO DE LA DIRECCIÓN: PROF. MAURICIO A. LÓPEZ

INSTITUTO DE HISTORIA Y DISCIPLINAS AUXILIARES

ENCARGADO DE LA DIRECCIÓN: PROF. JUAN DRAGHI LUCERO

INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS CLASICAS

DIRECTOR: PROF. VICENTE V. CICHITTI

INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS

DIRECTOR: PROF. DR. MANLIO E. LUGARESI

INSTITUTO DE LINGUISTICA

DIRECTOR: PROF. DR. FEDERICO KRÜGER

## INSTITUTO DE ESTUDIOS MUSICALES

DIRECTOR: PROFESOR JULIO PERCEVAL

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

JEFES: DR. FRANCISCO CURT LANGE

REVISTA DE ESTUDIOS MUSICALES

DIRECTOR: DR. FRANCISCO CURT LANGE

La Dirección de la *Revista de Estudios Musicales* no es responsable por los conceptos que emiten los colaboradores del presente número en sus respectivos artículos.

LA inesperada desaparición del Dr. I. Fernando Cruz, Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, sentida hondamente dentro y fuera de las fronteras de la patria, dejó paralizado por instantes el aliento de los que estuvieron cerca de él y conocieron sus pestalados de hombre occidental, sus convicciones de humanista, su condición de americano integral, su patriotismo de argentino y su regionalismo enclavado al pie de los Andes. Mucho debe Cuyo a sus incansables iniciativas y dentro de éstas — que en pocos años formaron legión y transformaron a nuestra Universidad en un organismo vastísimo y de rango — la música ha ocupado un lugar de preferencia.

De amplísima visión, el Dr. Cruz recogía sugerencias y las transformaba en realidad, encaminándolas hacia un destino. Así surgió el *Departamento de Musicología*, con su triple acción de investigación regional, nacional y americana y con sus intensas vinculaciones a los cinco continentes. Y de la misma forma se sumaron a la *Escuela Superior de Música*, a sus valiosos conciertos de cámara de profesores y alumnos, las actividades de la *Orquesta Sinfónica*, la *Escuela de Organería*, el *Taller de Lutería*, el *Coro de Madrigalistas* y la *Escuela de Ballet*.

Lo que ha significado para la juventud cuyana la presencia de la Universidad y lo que representa en la evolución de la cultura argentina, por un lado, su acción doble de descentralización y fortalecimiento de los valores regionales, y por otro, su alerta incorporación a la marcha de la Nación, esto lo dirá la Historia más adelante. La Universidad Nacional de Cuyo se encuentra encaminada y su desenvolvimiento hacia un alma mater de significativa gravitación en la cultura americana es indiscutible.

Y esta personalidad vertical del Rector físicamente desaparecido, que tantas veces hemos visto tomar decisiones para el engrandecimien-

to de la institución, actuará como la buena sombra, cobijando a las generaciones que nos han de seguir y, señalando el rumbo "para que el hombre inmanente se transforme en hombre trascendido".

Nosotros le estamos particularmente reconocidos por la amplitud de miras con que acogió y acompañó los postulados del *Americanismo Musical*, enunciados en Montevideo en 1933 y puestos en práctica en el continente entero. Ha sido su deseo que en Mendoza, este movimiento "fuese intensificado para beneficio creciente del futuro artístico de América" y tenemos el propósito de que este deseo se torne realidad, considerando que esta realidad —que no es otra cosa que la labor bien cumplida— sea un constante homenaje en su memoria.

F. C. L.

## **TEMAS ARGENTINOS y AMERICANOS**

FRANCISCO CURT LANGE

La Música Eclesiástica Argentina

en el

PERÍODO DE LA DOMINACIÓN HISPÁNICA  
(Una investigación)

PRIMERA PARTE

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
MENDOZA  
1954



## PROLOGO

El trabajo de investigación que se inserta en las páginas siguientes, no podrá, de manera alguna, satisfacer a aquellos lectores que esperaban, como nosotros, el hallazgo de documentación musical de cierta importancia, correspondiente al período de la dominación hispánica. Si bien no ha podido realizarse una búsqueda completa en todos los ámbitos del país —y para complemento, en países vecinos como Bolivia y Paraguay— los resultados y también las experiencias obtenidas hasta ahora nos obligan a mirar con escepticismo hacia la etapa restante, contra la cual es necesario arremeter de una vez, antes de que sea tarde. Lejos de ofrecer la descripción y el análisis de grandes obras de los antiguos archivos de música eclesiástica, que hubiéramos querido descubrir, nos tendremos que conformar con una especie de inventario comentado de una serie de datos sobre actividades musicales, que en una labor paciente y muchas veces penosa nos quedó como única posibilidad, a manera de último campo de ensayo, antes de abandonar por completo toda búsqueda. Esta fue ejecutada con la excelente voluntad de numerosos religiosos, pero simultáneamente, a pesar de su incredulidad y contra la negativa muchas veces categórica de que pudiera existir algún dato sobre actividades musicales en viejos libros de iglesia o conventuales. Se hace necesario decir aquí que este rasgo de desconocimiento existió también en los historiadores que se ocuparon durante años de la lectura de los mismos documentos que hemos examinado nosotros más tarde y que no vieron o no repararon en menciones sobre el ejercicio de la música o la adquisición de instrumentos.

Antes de entregarnos a algunos comentarios, conviene dejar asentado que para la obtención de un cuadro completo deberán practicarse aún prolongadas búsquedas en todos los archivos de Obispos y Arzobispos, en iglesias, catedrales y conventos de Salta, Santiago del Estero, Tucumán y Córdoba y particularmente en Buenos Aires y Eva Perón. Inconvenientes varios impidieron realizar hasta ahora esta tarea. La Biblioteca del Convento de San Francisco de Tucumán se hallaba cerrada por reformas edilicias y a la del Convento congénere en

Salta, no se pudo obtener acceso por hallarse ausente el Padre bibliotecario. En Santa Fe y Córdoba, el material existente demandará un considerable número de años de lectura, por lo menos en la segunda de estas capitales. En general, ha sido difícil poder sincronizar la magnitud de la tarea con el tiempo y los recursos materiales disponibles, especialmente con estos últimos. A ello debe agregarse que nuestras obligaciones en Mendoza impidieron hasta ahora una exhaustiva búsqueda en Buenos Aires.

Evidentemente, fueron innumerables las dificultades que se opusieron al desarrollo normal y sistemático de la tarea propuesta. De ellas deben citarse algunas: el estado incompleto de los archivos, causado por la acción del tiempo —en sitios húmedos, por ejemplo, donde la polilla tiene fácil acceso— pero principalmente por la falta de responsabilidad del hombre frente a la historia, por su desdén hacia los valores confiados a su custodia, por la ausencia de limpieza y el acceso de personas carentes de escrúpulos que no siempre fueron civiles, sino también representantes del clero. No ha faltado quien, por temor de que otra emprendiese la misma búsqueda histórica, marchara con buena parte de un archivo a su casa, evitando así que alguien compartiera el mérito de una investigación o estableciera puntos de vista diferentes. Otra dificultad, y por cierto muy grande, consistió hasta el día de hoy en la rotación constante del clero conventual, que no ha permitido que se familiarice con la historia de cada casa, que equivale al nacimiento de un sentido de responsabilidad para la custodia de los valores aun existentes. Por otra parte, la población estable de un convento ha disminuido bastante en los últimos tiempos y en vista de que muchos problemas a resolverse se hallan fuera del edificio y exigen una ausencia más prolongada, los asuntos internos se postergan por falta de quien los atienda. Creo además que los jóvenes sacerdotes deberían ser intensamente formados en la historia de su Orden, hasta tal punto que nazcan vocaciones suficientes para que en cada convento se cuente con un historiador, encargado al mismo tiempo de la biblioteca y del archivo. Si no se procede con este criterio, la documentación aun existente, se perderá irremediablemente.

Como ya se dijo, no hemos hallado hasta el presente música correspondiente a los siglos XVII y XVIII, durante los cuales la actividad musical alcanzó un apogeo notorio. Nos referimos tanto a manuscritos traídos de Europa —copias de obras, efectuadas allí— como a manuscritos de música creada aquí. Ya hemos dejado constancia en otras oportunidades, del proceso de abandono de los archivos musi-

cales en el Río de la Plata<sup>13</sup>. Con el fin de recordarlos al lector, podemos enumerar sucintamente algunos aspectos.

Los papeles de música de los jesuitas fueron dejados en el sitio habitual. Durante los dramáticos instantes de la expulsión, no hubo tiempo de remover documento alguno y menos los pesados montones de partes vocales e instrumentales. Siguió usándose mientras hubo alguna vida colectiva en las Reducciones, pero con la progresiva dispersión de los indios, deben haberse perdido por la humedad, la polilla y los roedores. Creer que pudieron haber sido llevados a Buenos Aires nos parece cada vez más difícil. No es aventurado sostener que la música existente en las iglesias urbanas de la Compañía de Jesús, haya sido destinada por la Junta de Temporalidades a las Catedrales y a los Conventos de los Padres Franciscanos. Sin embargo, si en la Catedral de Córdoba, por ejemplo, figuran libros del Coro en considerable cantidad, en un inventario que señala claramente su procedencia de la Iglesia de la Compañía de Jesús, jamás hemos encontrado documento alguno que compruebe un traslado de papeles de música, que tendrían que haber formado un montón mucho más considerable. ¿Sería porque no se daba importancia a obras manuscritas, acumuladas en un archivo? ¿Contarían las demás iglesias y conventos con archivos musicales suficientes para no interesarles el que dejaron los Padres de la Compañía de Jesús? Cabe agregar que la Junta de Temporalidades registraba hasta los valores mínimos, como un violín quebrado, un órgano viejo fuera de uso, una guitarra de seis órdenes, inservible. ¿Por qué nunca se mencionan los famosos "papeles de música"

13 Véase mi prólogo a la segunda edición del trabajo del Padre Pedro Grané, "De nuestra primera música instrumental" y recórranse los datos recopilados por este historiador, en *Revista de Estudios Musicales*, Año II, Nos. 2-4, Mendoza, diciembre 1948-abril 1951, págs. 18-94, y en Año III, N.º 7, diciembre 1954, págs. 178 y siguientes.

Es por demás interesante el hallazgo del documento relativo al indio guaraní Cristóbal Periobý, que se trasladó de las Misiones a Buenos Aires, donde actuó de maestro de música, con el nombre de José Antonio Ortiz. Queda nuevamente demostrada la calidad de la enseñanza musical otorgada por los jesuitas, al igual que la habilidad de construir instrumentos musicales. Ello no comprueba, con todo, la existencia de compositores. Los propios padres que enseñaban profusamente música y hasta la componían, no pasaban de artesanos en este oficio, mientras que Zúñiga fue un profesional de excepcional talento, y como tal, un solitario en el continente americano. Véase Monzón, Antenor: "Un profesor indígena de música en el Buenos Aires del siglo XVIII", *Revista de Estudios*, Tomo 13, No. 422, págs. 143-45, Buenos Aires, septiembre de 1945, con dos láminas fuera de texto.

ca", cuando el inventario de las bibliotecas acusa una minuciosa relación de todos los libros? Entre la fecha de expulsión y la de traslación de bienes a otros templos, pasaron varios años, y no es extraño que al cabo del tiempo transcurrido no existiese interés por la música allí acumulada y quizás ya camino de la destrucción.

También debe tenerse presente que el ejercicio de la música se ajustaba en cada convento a un ritual de la Orden, luego a una cierta tradición establecida para fiestas mayores y por último, al criterio del encargado de la música y a los recursos vocales e instrumentales que poseía. También debemos preguntarnos si fuera de Las Misiones, las iglesias de la Compañía tuvieron realmente archivos proverbialmente tan grandes como en aquella región. Por último, debemos sospechar que ninguna de las restantes iglesias de Córdoba tuviera quizás recursos suficientes en cantores y músicos como para tener interés en el archivo musical de los jesuitas. Aunque no hemos salido en ningún instante de las hipótesis, nos sentimos inclinados a creer que el canto gregoriano predominó en todas partes, por principio dogmático en primer término y por necesidad después, porque el número de músicos capaces de encargarse de versiones correctas de la homofonía fue siempre reducida, como se observa a través de los libros de gastos. El lector, recorriendo la documentación que aquí ofrecemos, observará a través de los inventarios, que hubo un buen número de libros de coro y de tratados de Canto llano y Canto de órgano, y que éstos fueron celosamente conservados y reemplazados en caso de deterioro avanzado. El complejo ceremonial estaba muy bien servido, tanto en las iglesias de conventos como en las del clero secular. Pero en este caso se trataba de monjes y sacerdotes bien preparados para su ministerio. Los conjuntos, en cambio, respondían siempre a una especie de contratación, viniendo de fuera y yéndose una vez cumplidas sus obligaciones. La música estaba sujeta al fe y venir de directores, cantantes e instrumentistas; era modificada según las posibilidades de cada conjunto o dejada de lado si no respondía al gusto del director o de los sacerdotes.

Un cuidadoso estudio de la muy accidentada evolución edificia de nuestros templos, demuestra que éstos no llegaron, en la mayoría de los casos, a una cierta estabilización hasta 1780, sufriendo reforma tras reforma. La precariedad estaba siempre presente y los llamados aumentos en la edificación, muchas veces no pasaron de remiendos. En realidad, son pocos los templos y los conventos que conservan su antigua estructura. Hubo modificaciones fundamentales o demoliciones, reemplazándolos por edificios enteramente nuevos. No debe ex-

trañar que los archivos musicales hayan sido quemados en tales momentos de limpieza<sup>49</sup>. Queremos decir, además, que el apogeo que podría haber alcanzado la música homófona un cuarto de siglo antes de 1800 no fué correspondido por un número de músicos profesionalmente formados. ¿Cómo pudo haberse organizado un gremio de gentes capaces, si el país carecía de Escuelas de Música! La remuneración por tocar y cantar en los templos era tan baja, que no permitió que se viviera solamente de la música. Fueron esclavos, gente de color libre o blancos, estos últimos representantes de los gremios de sastres, carpinteros, plomeros, herreros y otros, los que, por vocación, se de-

49. Sirva de ejemplo el caso de las iglesias de Salta. El Gobernador del Tucumán, Hernando de Lerma, fundó el 16 de abril de 1582 la ciudad de Lerma en el Valle de Salta. En 1626, Gómez de los Ríos, que jugó a Salta en 1588, declaró que edificó la Iglesia, la Compañía, la Merced, San Bernardo y San Francisco. Las tres primeras fueron demolidas, como veremos y San Francisco profundamente modificada.

La Iglesia, con el nombre de la Resurrección, fue reconstruida varias veces. En 1584 se reedificó por Acuerdo del Cabildo, terminándose en 1584. La Iglesia de las reconstrucciones se llevó a efecto en 1710, en tiempos del Gobernador D. Esteban de Urizar. Fue abandonada en 1744 por un terremoto, trasladándose a la iglesia de la Compañía. En 1858 se comenzó a construir la actual Catedral, que fué concluida en 1862.

El Colegio de los Jesuitas se fundó en 1665 por el P. Juan Romero. La Iglesia fué levantada por el P. Arquitecto H. José Schmitt, al parecer, según lo dice Lavigne, del pueblo de Urizar, quien gobernó entre 1707 y 1724. Al crearse el obispado de Salta, fué erigida en Catedral. Se proyectó a su demolición a principios de 1800.

San Francisco se construyó en 1682 en los solares que el P. Juan de la Cruz obtuvo para la Iglesia y el convento de su Orden. Arruinado al correr de menos de un siglo, se reconstruyó en 1674, más o menos, pero la mala calidad de los materiales empleados hizo que se edificara de nuevo a partir de 1760, siendo Gobernador el P. Domingo de Aranzam. El 8 de Mayo de 1747 se colocaron las campanas. El 19 de Junio de 1772 se incendió, al celebrarse el aniversario de la Iguala. Se reconstruyó en 1780, habilitándose en 1796, pero sin terminar su parte exterior. El frontis y la torre que actualmente tiene este convento, fueron terminados en 1870.

Existe, en medio de estas alteraciones edilicias, una sola construcción que conserva rasgos inalterables de los primeros tiempos de la fundación de la ciudad. Es el Monasterio Nueva Obra de San Bernardo, de muchas ranchas que ocuparon el edificio que está en el lugar de la ermita, erigida en 1682 a San Bernardo, patron de Salta y de Hospital contiguo, levantado en 1588.

Cambios tan profundos que se observan igualmente en Santiago del Estero, La Rioja, Coahuilera, Tucumán y Jujuy, infligieron también golpes, sin duda alguna, en los antiguos archivos musicales.

dicaban a la música y acudían al templo para ganarse unos pocos pesos o, cuando muy devotos, ofrecían su colaboración sin otra retribución que el convite con dulces, mistela o "agua ardiente" que solía hacerse a los músicos después de las fiestas mayores, con procesión.

La incipiente música homófona que hizo su aparición en los coros de nuestras iglesias, proyectando su actividad hasta bien entrado el siglo XIX, fué reemplazada progresivamente por la ópera italiana y es proverbial observar la intromisión en la actividad musical de los templos, tanto en Buenos Aires como en el interior, de los directores de banda. En poco tiempo se llegaron a interpretar Misas "a toda orquesta", en las que no faltaban trombones, triángulo y timbales, y no pocos Padres aficionados se transformaron en émulos de tales maestros, protegiendo este vicio hasta permitir la inclusión de trechos vocales de ópera. El material encontrado en San Francisco de Buenos Aires y en el convento homónimo de Tucumán, donde se conservó hasta nuestros días por mero accidente, nos hace ver no sólo los estragos causados por la falta de principios estéticos, sino también la indiferencia por la música acumulada en decenas de años. Cuando se puso en práctica, al fin, el Motu Proprio de Pío X, la limpieza emprendida por algunos sacerdotes fué tan radical que arrasó con todo, es decir, con la música de calidad conservada de tiempos mejores y con la mala que debía extinguirse. Hubo, como se ve, falta de responsabilidad ante la historia, junto a la ausencia de criterio para discriminar el contenido de un archivo. A todo esto debe agregarse que a esta altura del siglo, en que la principal actividad musical pasó de la función sacerdotal al profano de la calle, muchos directores de conjuntos tenían sus archivos particulares, engrasados no pocas veces con obras provenientes de las iglesias y que más tarde, con su muerte, sufrían idéntica suerte de abandono y quemazón. Al fin, el proceso de la pérdida tenía que ser igual, *ut supra*.

Hubo muchas circunstancias que explican el abandono y la pérdida de los archivos musicales en el Río de la Plata. Aparte de los que hemos enumerado, debe recordarse el polvo de los años acumulado sobre ellos, las goteras de agua por techos mal conservados, la humedad y la labor sistemática de ratones y polillas. Un archivo musical en semejante estado de abandono invitaba, desde luego, a una incineración piadosa. Debe decirse, empero, que fué una falta de responsabilidad histórica del propio clero y se deduce de todo ello que la música no alcanzó nunca el grado de veneración que observamos en México, Venezuela y Brasil, donde a pesar del clima tropical de esos países, se conservó en buen número hasta nuestros días. Y la actividad de los

músicos en los templos no pasó más allá de una mera afición y de un natural deleite, sin alcanzarse, en ningún momento, visos de una profesión evolucionada que hiciera gala de seriedad y tradición.

NO habiendo hallado música de valor legítimo y de una antigüedad por lo menos relativa, no quedó otro remedio que arremeter contra los libros de fábrica, gastos, entradas, disposiciones, acuerdos, cofradías y otros, y proceder a la lectura sistemática de sus páginas manuscritas, llenadas de caligrafías distintas, con plumas, tinta y pulso diferentes, en épocas de paz y de convulsión, de bienestar y de necesidades, triunfante siempre el espíritu de superación y el afán de conducir a la religión hacia su máximo lucimiento y su más profunda acción. En estos libros se destaca, por encima de cualquier otra Orden, la profijidad y minuciosidad de los Padres Franciscanos y se comprende que no sólo nos hayan atraído sus conventos por este hecho, sino también su profusa distribución en todo el país y la ininterrompida labor que en las Ordenes de los Jesuitas, Dominicos y Mercedarios, por ejemplo, an se encuentra, debido a diversos accidentes ocurridos en el desarrollo de sus actividades, a través de varias centurias. Los Jesuitas sufrieron los efectos de una violenta expulsión, con la consiguiente pérdida o dispersión de sus archivos, y los Dominicos y Mercedarios se vieron obligados a abandonar sus conventos en no pocas ciudades, de suerte que sus archivos fueron removidos hacia otros puntos, siendo difícil localizarlos, en comparación con los que se conservan, aunque nunca completos, en una Orden como la Franciscana, que ha sido sumamente consecuente con su apego al sitio donde asentó la cruz en señal de paz, civilización y cultura. Se comprenderá, pues, que en tales abandonos temporarios como los citados, los archivos musicales de Ordenes menos felices en sus propósitos, hayan tenido que ser abandonados a su propia suerte.

En los libros que hemos citado más arriba como única fuente de información, los religiosos que se ocupaban temporariamente de su cuidado, no tenían otra obligación que hacer los asientos de entradas y gastos; en otras palabras: había que dejar documentado el movimiento de valores lo más escuetamente posible, aunque sí, con el máximo de minuciosidad. Débese al estado de ánimo circunstancialmente comunicativo de algunos de estos religiosos profijos, que se hayan excedido, aunque pocas veces, en sus asientos o informes de lo estrictamente necesario, conociéndose entonces algo más de un parco gasto por música, como lo es, por ejemplo, la simpática noticia del organero

de Yapeyú, que vendría bajando por el río para ampliar y arreglar el órgano de los Franciscanos de la nueva Santa Fe. Sin ese espíritu comunicativo nunca lo hubiéramos sabido, porque el Superior no tenía necesidad alguna de extenderse más allá de la indicación de las mejoras aplicadas en el instrumento y de su costo. Faltaron historiadores en los Conventos, esos hombres dotados de una cierta placidez y contemplación, un poco literatos, un poco poetas y otro tanto historiadores, que podrían habernos suministrado un cuadro vívido desde los comienzos hasta el apogeo de su Convento. Por ejemplo, ese historiador imaginario nos diría, comentando los acontecimientos del día anterior:

"Ayer fué día muy caluroso y la pesadumbre estaba sobre el Valle. Algo después de la oración, cuando ya habia entrado el hermano Ignacio con la tropa que traía de limosna del Alto, estando de regreso los hermanos del Coro, cambió muy fuerte. Nos sorprendió a todos y el susto fue grande, en especial para los novicios que la mayoría es oriunda de las llanuras. Oramos y pedimos consideración al Señor para todos los vecinos desta villa y los que moran en las quintas. En la Sacristía se rajó la pared que da para el Claustro y varias celedas de las construcciones mas viejas se resquebrajaron, entre ellas la del Pe Superior. El daño mayor fue en el Coro, Caio un buen trecho del reboque con una viga, que se desligó del techo sobre el órgano. Hizo mucho destrozo en las flautas y dañó tambien el entablado. Esto es muy sensible porque el organero que lo constenó, de nombre Andrés Tolay y oriundo del Potosí, solo suela venir a estos pagos cuando se le llama y averes no se sabe donde anda. Y aquí Don Antonio Lopez, el Cantor, solo se las ha entendido con conciertos de menor quantía. Hoy el Pa Superior dispuso enviar una carta para referir lo acontecido y dar con el susodicho organero Tolay, porque de otros no sabemos y deben estar mas lejos."

Esta sería la forma de saber siquiera quién fué el constructor del instrumento y de dónde vino. O un relato como este:

"Hoy, después de la Misa Mayor en Honor a Nro Sr Padre, al descender del Coro el bajonista Celedonio Gutierrez, resvaló en la escalera caiendo sobre su instrumento y lo quebró. Verán si esta sotrera podrá ser concertada. Si no fuera así, tendríamos que encargar otro instrumento del Perú o talvez de Las Misiones, donde los hermanos de la Orden de San Ignacio enseñaron a sus yndios constenar muy bien esta clase de instrumentos y aun quedan de ellos algunos después de la expulsión. Véase encargar de este asunto el Ho Ministro

Don Mariano Eguren, de la 3ª Periferencia, que el mismo es muy buen flautista".

Desgraciadamente, tales relatos no existen y sólo la imaginación de un asiduo lector de libros de gastos podría escribir algo así como una Historia humanizada, digamos, del Convento de Nuestro Señor San Francisco de La Rioja.

Hemos llegado a la conclusión —estando aún lejos de dar término a nuestra búsqueda— que la voluntad de hacer buena música fué muy grande, al igual que para la adquisición y conservación de los instrumentos, pero los que pretendían convencernos de una meta musical, promiscua de un gran futuro, ciertamente hablan sin el menor conocimiento de causa, suponiendo hechos en una forma por demás infundada. Hasta la labor musical de los jesuitas debe ser sometida a ciertas reservas, si no queremos aceptar como legítimas y por tanto, carentes de exageración, las informaciones de visitantes, cronistas y padres misioneros, de los cuales muchos no estaban dotados de conocimientos suficientes para un juicio acertado, de índole profesional o próximo a ésta. La sorpresa de encontrar en la América meridional conjuntos de salvajes apenas catequizados, cantando y tocando música europea, condujo a comparaciones en que el entusiasmo perdió los estribos. ¿Puede creer alguien de nuestro campo profesional —una vez leídas las informaciones existentes— en una ruidosa afinación del abigarrado instrumental de que se sirvieron esos Padres gigantes, en un clima húmedo, sin poder cantar con otros repuestos que los fabricados en el lugar? No dudemos un instante de la calidad de las voces y de su homogeneidad en la acción coral, ni tampoco de la correcta ejecución de las danzas europeas y de la tierra, interpretadas por los indígenas, pero en su totalidad, el conjunto de cada Reducción jamás debió ser comparado con los de fama de Europa sin que la exégesis cayese, por lo menos ante nosotros, en lo grotesco. Es sabido, además, que en Europa, los Jesuitas compositores no gozaron de excesiva estima, entre los musicólogos dedicados a la investigación de música religiosa.

Debe decirse que organistas, cantores y músicos, en otros sitios que no fuesen las Misiones, no llegaron ni remotamente al nivel de capacidad que se alcanzó en éstas. Podemos incluir en tal apreciación todas las ciudades que hoy son capitales de provincia y también a Buenos Aires. El problema básico radicaba en el hecho de que la servidumbre musical entre los jesuitas estaba formada por indios disciplinados, mientras que en los demás sitios, esta tarea había sido encarga-

da a negros y mulatos esclavos y sólo en contados casos a algunos artesanos o simples trabajadores del medio. Si el lector recorre atentamente lo recopilado, podrá entrever, frente al espíritu de superación del clero secular y conventual —y a la rivalidad de las cofradías— la insuficiencia y pobreza musical, así como la poca duración de los órganos, por faltar quien los reparase adecuadamente. Se observa, pues, un agudo contraste entre la acción jesuítica, por una parte, y la del clero restante por otra. Se percibe además, pese a la ausencia de una documentación exhaustiva, que en los conventos y colegios jesuíticos del Interior y probablemente también en el de Buenos Aires, el ejercicio de la música estaba a cargo de negros y mulatos esclavos. Esto se repetía en los demás conventos e iglesias, como ya dijimos, con excepción de unos pocos artesanos que cantaban o tocaban un instrumento por placer o para tener mayores emolumentos, al margen de su actividad diaria.

Todo indica que es difícil remontarnos más allá de 1700 por la falta de documentación original. Lo que se conserva oscila entre 1725 y 1750, tomándolo como comienzo, pero en realidad, en la mayoría de nuestras búsquedas, la documentación más antigua sobre actividades musicales lleva generalmente la fecha de 1785. Se comprenderá que en la dilatación del territorio, que hacía difícil las comunicaciones y el transporte y las exponía además a toda clase de peligros, consistentes muchas veces en la hostilidad del mismo suelo, la colonización material y espiritual tenía que estar sujeta a un proceso lento, penoso, lleno de esfuerzos inauditos, de coraje y abnegación, vencida sólo por una visión muy concreta de los inconvenientes y por una inmensa e inquebrantable fe.

Los conventos y particularmente los de la Orden de los Franciscanos —que más hemos podido conocer por las razones ya expuestas— han sido verdaderos centros rectores de una sociedad en formación y era alrededor y dentro de sus claustros donde el espíritu de San Francisco de Asís palpaba con evidente sentido humano, práctico, realista, con una notable adaptación al medio, dones superiores de administración y gran penetración psicológica de la grey. Las personas que han leído íntegramente y con la debida atención los libros de entradas y gastos, las disposiciones y los inventarios, más allá de la búsqueda de datos para una determinada rama histórica, habrán percibido detrás de los fríos asientos en metálico o gúeros, como si fuera una cortina semitransparente, el palpitante de aquellos centauros que tanto daban una misa, como llevaban el consuelo a un moribundo, recorrían los

llanos en procura del ganado bravo, salían de limosna, administraban sus haciendas, levantaban torres, fundían campanas, adornaban la nave con imágenes y cuadros de considerable valor, iban de pesca en procura de una variante alimenticia o permutaban especies. Los conventos de aquella época, enclavados en un punto estratégico, eran al mismo tiempo grandes almacenes y tiendas, cuyo movimiento era indispensable para alimentar la idea principal: la propagación de la fe.

No debe extrañarnos que en medio de tantos afanes, también la música tuviera un símil adecuado, porque en ese período estaba aún indisolublemente unida al individuo y a la colectividad y su ausencia era tan sentida que bien podemos hablar de una repercusión psicopsíquica. En cambio, pese a las circunstancias difíciles y a la sensible falta de muchas cosas, la voluntad, en arremetidas periódicas, pudo lograr la construcción de un órgano, la adquisición de instrumentos o el aumento del caudal de cantores, observándose siempre, entre un impulso y otro, coronados por un esfuerzo inaudito en relación con los recursos del medio, la inevitable decadencia por la precariedad de un ambiente en el que no era posible pretender la presencia de músicos profesionales.

Si en nuestros días, el estado de conservación de los órganos es lamentable y desastroso no pocas veces el servicio de música, toda comparación entre hoy y ayer arrojará un saldo considerable a favor de ese pasado relativamente breve, que tuvo su proceso evolutivo, un corte apogeo y una decadencia prolongada, de cuyas sombras no hemos podido alzarnos aún. Hasta 1800, la música cumplía una función especial y servía de identificación con los sentimientos de cada uno, fuese en instantes de esparcimiento profano, fuese en los momentos de mística exaltación de la fe religiosa. Desde la creciente acción exterior de la música en salas de conciertos, separando al músico del oyente, al ser activo del pasivo, esta identificación ha tenido que ceder ante una postura más superficial, como si una costra se hubiera colocado sobre la epidermis, anteriormente receptáculo de los mensajes sonoros. No cabe duda que la música religiosa en el templo de hoy, por más que responda al Motu Proprio de Pío X, no penetrará como antaño en el alma de los creyentes, viciados e insensibilizados por la acción fatídica de un exceso de irradiación musical diaria.

Las dilatadas regiones que hoy forman la República Argentina, nunca tuvieron el apogeo del oro que prohió, en Minas Gerais, el nacimiento de las artes y la formación de gran número de gremios, todos ellos entregados, por las circunstancias, a la defensa de sus intereses

cada vez más profesionalizados, y por supuesto, también en el campo de la ejecución y composición musicales. No se puede hablar de una escuela de composición o de algunos compositores agrupados alrededor de un teatro urbano dotado de un número apreciable de templos ni de una Universidad o Colegio, como en Mérida, ni de un movimiento interesante como el de Caracas y menos aun de un servicio profesional completo como el que sustentaban la Catedral de México o la de Lima. Esto queda descartado en la Argentina y nos tenemos que conformar con la realidad. Ella nos enseña que el desarrollo cultural nos da el tono exacto de los recursos económicos de que se disponía en aquel entonces.

¿Acaso no debemos justificar la presencia de la guitarra y del arpa en la Iglesia ante quienes sienten despectivamente al saber de estos comienzos? Por el contrario, así como contemplaba desde su pedestal al indígena la imagen del Niño Alcalde o la de San Benedito a los negros, dando con su tosca figura, tallada por las manos de incipientes artifices criollos, amparo y sosiego a esa humanidad heterogénea en origen, color y bienes, así también la música, que sonaba desde la semi-obscuridad de un coro o provenía de un rincón de la pequeña nave que aun carecía de aquél, fuese de violines, arpa o guitarra, era la anunciación del proceso humano que estaba produciéndose en favor de la criolledad, del nuevo hombre americano y de la nacionalidad en ciernes. Nada más simbólico que el tenue sonido de esos instrumentos de cuerda, a los que al hombre de la península ibérica —fuese español o portugués— tenía tanto apego como a las cosas más caras de su migrada existencia, hasta tal punto que en poco tiempo llegaron a ser instrumentos de preferencia en la música criolla.

Aunque la documentación que sigue sea harto elocuente con respecto al empleo de órganos desde los primeros tiempos de la erección de los templos, conviene adelantar que la importación de órganos de Europa en los territorios del Río de la Plata deba desecharse, con pocas excepciones. Hubo dos vías por las que se administraban estos instrumentos: desde las Reducciones de las Misiones jesuíticas y desde el Altiplano. Constructores de órganos los hubo desde comienzos del siglo XVII o quizás ya antes en el Perú y luego en Chile. Y en la futura Argentina —esto ha quedado comprobado en este trabajo— los órganos fueron construidos con un notable sentido de adaptación a los recursos regionales, aun después de la expulsión de los jesuitas, posiblemente por indios prácticos en estos menesteres que harían de su oficio una labor ambulante, según los llamados que recibirían de

distintos sitios. Por último, habrán existido también algunos órganos provenientes de España o del Altiplano. Se sobreentiende que todos ellos formarían un número bien reducido, porque el trabajo no era abundante. Aunque nunca cesó en la Argentina la construcción de órganos, durante el siglo pasado y el presente, la importación primó sobre la fabricación local, debido a la exigencia por instrumentos de gran envergadura.

MUCHO se ha hablado ya alrededor de la misteriosa figura de Zipoli, quien sustentaba un cargo de importancia en Roma cuando se entregó súbitamente al despertar de una irrevocable vocación misionera. El hecho de haber venido a América y haber muerto en la Provincia de Córdoba, donde siglos más tarde encontrara la paz Manuel de Pella, ha dado un mayor interés a su personalidad, al menos para nosotros. Por esto mismo resulta bastante azaroso tratar el caso Zipoli con la necesaria objetividad, sin herir quizás el entusiasmo de sus panegiricos. Al parecer, sus primeras obras fueron lanzadas a la circulación poco antes de su resolución de incorporarse a la labor de ultramar de la Compañía de Jesús, de manera que la forma que adquirió, con la edición de algunas de sus obras por Walsh en Londres y por Corrette en París, vino mucho más tarde<sup>1)</sup>. Su nombre comenzó

1) En el *Wöchentliches Lexikon über Musikische Erdkunde* (1718), de Johann Gottfried Walther, éste, al introducir la voz Zipoli en pag. 455 de su obra, se refiere a los "Pariser Musik-Catalog in 4to" del año 1729, pag. 15 y dice que este compositor había publicado las siguientes obras: *Pianos d'Orgue; Six Guiterres à Concerto pour le Violon; & L'arpa*, En 1722, año de la edición de L'Esprit, había reunido mucho más material, que no llegó a editarse. Ernst Ludwig Gerber, en su *Historisch-Musikalisches Lexikon der Tonkünstler* (1780-82), se basó tanto en el material impreso como en el inédito de Walther. Se han dado como fecha de publicación de las obras de Zipoli por Corrette los años 1745-89, quien obtuvo ya en 1727 el privilegio de publicar *Organs*. Al menos se conoce como fecha más antigua del comienzo de las actividades editoriales de este compositor francés el 27 de mayo de 1727. Está en el terreno de las posibilidades con los catálogos ritos por Walther hayan tenido por precedente la imprenta musical de Corrette, pero momentáneamente, hasta que no se encuentre una documentación precisa, se llega a la conclusión de que fueron Walsh & Hare en Londres los que difundieron primero las obras de Zipoli y que Corrette las imprimió de allí o independientemente. No podemos adelantarnos a investigaciones semejantes en curso, pero no hay que olvidar que Zipoli falleció el 2 de enero de 1728 y que la difusión de sus obras en Europa es por tanto posterior a su muerte y se encuentra distante de su decisión de incorporarse a las Misiones en unos 12 a 14 años, porque la vocación sacerdotal lo sobrevino a él en 1716, según los cronistas.

a circular más y más por Europa después de su actividad en Sevilla y del largo viaje a América, cuando estaba ya instalado en Córdoba —

Haber de obras apócrifas publicadas por el editor francés según Gerber como parecerían serlo los títulos segunda, tercera y cuarta de ese catálogo visto por Walther — se trata de obras probadas — es por el momento tan hipotético como lo es la duda, expresada por Adolfo Salazar, sobre la autenticidad del Domenico Zipoli que llegó a las sierras de Córdoba, aunque a este experimentado musicólogo no deja de asaltar alguna razón en su título de discriminar quien fue en verdad el autor de las obras que llegaron a nosotros. (Véase su comentario *El caso de Domenico Zipoli*, en "Nuestro Música", Año I No 3, Sociedad Nueva, México, D. F., mayo 1946, págs. 89-93). Habría que preguntarse por qué se publicaron en Londres y París las primeras obras de Zipoli sólo entre 1725 y 1755? ¿A qué se debe tal demora? ¿Dónde están las famosas ediciones príncipes de las cuales no servirían esos editores si él estaba en América, dedicado a sus católicas de teología y a las funciones de maestro de música, tratando de organizar un servicio musical donde no había nada, para contactarse pudo haber mantenido el con editores extranjeros desde el exilio de América y en medio de una labor apócrifa, como lo fue siempre la de los jesuitas. No existe al menos el derecho de formular estas preguntas.

Por un hecho fortuito nos fué dado adquirir el op. 1 de Zipoli, publicado por Walsh & Hore en Londres en 1726. Su catálogo nos dice algo:

*Six Suits / of Italian Lessons, / for the / Harpsichord or Spinnet, / with great Variety / of / Passages and Variations, / Composed by / Signor Domenico Zipoli / an Excellent Organist & Composer at Rome. / Opera Prima / London Printed for and sold by T. Walsh, Servant to his Majesty at the Harp and Hoboy in Catherine Street in the Strand and Joseph Hore at the Viol and Flute in Cornhill near the Royal Exchange (catálogo, 1 pág. en blanco y 57 páginas de música).*

El Museo Británico (Sala de Música, Departamento de Libros Impresos), posee esta edición y la siguiente, ya mencionada, cuya página titula con el siguiente de acuerdo con las informaciones recibidas de esa entidad:

*A Third Collection of Lessons, Fugues and Pieces for the Organ with particular Great Pieces for the Church. Made upon Several Occasions, in London, Printed for and sold by T. Walsh servant of his Majesty at the Harp and Hoboy in Catherine Street in the Strand.*

A esta edición atribuye el Museo Británico 1721 como año de edición, de manera que nuestra anterior afirmación, reproducida de otras fuentes y que se encuentra en la nota 13 al estudio del Padre P. Grenón, pág. 50 de la *Revista de Estudios Musicales* Nos. 5-6, ya no tiene validez. Si Carretté realizó la edición de esta obra en 1720, se habrá tomado de Walsh en Londres. De acuerdo con las catálogos de Walsh, recabados por A. Hyatt King, se conocen solamente 8 diferentes años de edición de obras de Zipoli. No están muy bien diferenciadas, pero parece que después de 1722, las fechas y los títulos indican reediciones (1741, 1747, 1748 y 1755), siendo posible que éstas se hayan producido ya anteriormente.

que no era otra cosa, comparada con el movimiento musical italiano, que una tumba — y a los pocos años de haber fallecido.

Nunca se sabrá a ciencia cierta cuáles fueron los desencuentros que experimentó este joven compositor y brillante organista en el terreno de sus intereses musicales, una vez familiarizado con el medio y exploradas todas sus posibilidades. Sostener que las actividades en esa pequeña población eran altamente promisoras sería dar libre curso a una fantasía desenfadada y desconocer los archivos. Comparar la actuación de Domenico Scarlatti en Madrid y la asimilación de elementos españoles en sus obras con la de Domenico Zipoli en Córdoba y creer que éste pudo interesarse por el empleo de elementos locales en su obra eclesiástica resulta extremadamente ridículo. Scarlatti actuó en un medio de gran cultura musical, rodeado de músicos y aficionados excelentes. El hecho de que el templo de la Compañía en Córdoba haya sido consagrado en 1671, en nada mejora la impresión de que el ambiente era material y espiritualmente pobre en extremo. La descripción de Córdoba en la fecha del arribo de Zipoli es fácil de obtener de los relatos históricos<sup>14</sup>. Debemos creer, además, que nunca llegó a actuar en algunas de las Reducciones donde dispondría de mejores cantores y músicos que en Córdoba, ciudad a la que se circunscribió en

14) Aparte del estudio de la ciudad, número de habitantes, hábitos, etc., puede servir de demostración palpable la desconcertante actuación profesional de Zipoli en Córdoba hasta fines de 1725. Se trataba de un profesional quien, al encontrarse en un ambiente de aficionados incultos e ignorantes en música, debería haber buscado en una profesionalización del medio en que lo tocaba actuar. Si la acción pedagógica de Zipoli hubiese existido o al menos hubiese tenido resultados efectiva, el Padre Florentino Panizza, al llegar en 1729 al mismo convento en Córdoba — es decir, 24 años más tarde — no hubiera dicho lo que aquí transcribimos:

"... durante este tiempo de mis estudios me fué ofrecida que yo referiría allá la música de la iglesia y ejecutaría mejor en ella a los muros negros de los cuales había concluído el Colegio para la servidumbre. Yo tuve velate de ellos como aprendices sobre diversos instrumentos los que se servían en la iglesia, pero sin el conocimiento de notas algunas; lo que ellos cantaban y tocaban lo aprendían sólo de oído y por el ejercicio cotidiano; pocos de los cantores sabían leer; yo no como todo esto desde un principio hasta que por propia experiencia noté que ellos cantaban y tocaban toda de memoria...".

En el estudio primitivo, sin rasgos de seriedad, a que hemos aludido ya varias veces. (Véase la transcripción de las menciones sobre actividad musical de este padre en Padre Grenón, *Nuestra primera música instrumental*, *Revista de Estudios Musicales* Nos. 5-6, Montevideo, Diciembre 1950-Abril 1951, pág. 50).



labor. Si en él predominó la vocación del músico sobre la sacerdotal y misionera — y esto es indiscutible en un talento de su magnitud — debe haberse sentido inmensamente decepcionado, porque un cambio tan brusco, desde Roma a Córdoba, pudo haber significado en 1717 un contraste mayor, que en nuestros días desde Buenos Aires, capital musical latinoamericana, a una villa del interior de Goiás, en el Brasil. Si suyo mantene en primer plano la resolución que le trajo a suelo americano, se habrá dedicado con honda y cristiana resignación — tal vez con gran entusiasmo — a los estudios teológicos y al ejercicio de la música, evocando sus años de actividad en Roma, donde ya sería muy apreciado y sabiendo que las posibilidades de un regreso se habían prácticamente imposibles. No hay que olvidar nunca, en la apreciación objetiva de los hechos, que Zipoli fue el único músico de magnitud que llegó a América en aquellos sacrificados tiempos. Su aislamiento de creador fue total, casi diría, trágico, porque todo intérprete y compositor procura estar en contacto con sus colegas y asimilar conscientemente lo que pueda ser para él una enseñanza, un estímulo. Zipoli no contó jamás, ni cerca ni lejos de él, con alguien que pudiera llamar colega suyo, al menos hablando de valores. Y el inconveniente de la soledad se vería acompañado por otros: la deficiencia de los órganos. El instrumento "grande", que figura en el inventario de la Catedral, procedente de la Iglesia de la Compañía — entregado por la Junta de Temporalidades — difícilmente debe haber sido del tiempo de Zipoli. No puede darse una vida mayor de veinte años a los órganos de la época colonial, sin pensar en su deterioro, en reparaciones grandes o modificaciones profundas, sujetas éstas siempre a problemas de recursos y organeros competentes. Más bien debe tomarse por modelo de órgano de su tiempo el que se conserva en el Museo Histórico Provincial, en el que posiblemente haya tocado.

Si dedicó tiempo a la composición, como es de suponer, no habrá querido estar completamente aislado y el contacto más directo con las fuentes de la cultura musical de su tiempo, tenía que obedecer a su procedencia, es decir, Italia y particularmente Roma. Sigo creyendo que una investigación a fondo, en los archivos romanos, podría traer a luz algunas cartas y composiciones, porque la expulsión de los Jesuitas llegaría a borrar las eventuales huellas que dejaría en Cádiz y Sevilla, pero no en Italia. Es imposible que Zipoli haya aceptado un total aislamiento y debemos inclinarnos ante el evento de encontrar obras suyas en Italia, ya que las que él envió a Lima o las que escribió para Cór-

doba y Las Misiones, parecen haberse perdido para siempre<sup>10</sup>. Recapitulando y teniendo en cuenta la psicología de un talento altamente dotado, cuya profesión estaba estrechamente conectada a la mecánica y acústica de su instrumento y a las incitaciones de colegas ilustres; que había podido publicar en Italia y se veía privado de hacerlo en suelo americano; que carecía en un ambiente musicalmente yermo y sin tradiciones, de profesionales amigos, dignos de mención, ¿si no hubiera muerto tan joven, acaso no se hubiese marchitado al igual que una flor puesta en las arenas del desierto? Que nos perdone el ilustre historiador, Padre Guillermo Furlong Cardiff, a quien debe la historia musical el descubrimiento de la estadía y muerte de Zipoli en suelo argentino. En vano se buscado la tumba de tan ilustre varón en Santa Catalina y sólo un caso fortuito nos dará quizá la posibilidad de poder rendirle más adelante un tributo de homenaje, una vez que hayamos localizado el sitio de reposo eterno.

LA vida musical en los templos de nuestras regiones debe ser juzgada tal cual fue. De cortos períodos de interés se caía en otros, extensos, de decadencia. Algunas veces se solía resurgir del marasmo del mal servicio de música, en otros ya nunca más. Faltando artesanos y otros elementos para dar impulso a la construcción de un instrumento tan complicado como el órgano, menos podía llamarse por músicos profesionales. Negros y mulatos tenían que suplir la ausencia de aquellos, sirviendo al mismo tiempo en otros menesteres. Destinados desde niños a la cantoría, aprenderían más tarde el acompañamiento del órgano "por punta y solfa", como suele leerse en las relaciones de esos infelices esclavos que encontraban en los conventos o la iglesia matriz de su villa, una forma de emanciparse de la habitual explotación por sus amos y un mayor consuelo en su desgracia.

Para reunir documentación sobre las actividades musicales durante la dominación hispánica, se hizo necesaria una labor muy paciente, la lectura de miles de páginas y un cierto sentido de descubrimiento, ubicación e imaginación. Lo que aquí se comienza a presentar no es otra cosa que un inventario comentado. Leyéndolo con atención, se presta

<sup>10</sup> En el Archivo musical descubierto por Monseñor Robé Vargas Ugarte, del siglo XVIII, en el Arzobispado de Lima, que en los siete tomos en su tomo y títulos, no figura una sola obra de Zipoli. Véase Arzobispado de la Herencia César & Holmann, Rodolfo, *Catálogo de los Manuscritos de Música eclesástica de el Arzobispado de Lima*, en "Cuaderno de Estudio", Tomo III, Núm. 2, págs. 84-89, del Instituto de Investigaciones Históricas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 1949.

para interpretaciones y cotejos acertados. Hemos incluído todo lo que pueda tener alguna relación con el canto y la música, inclusive los atriles y las cántimas. A éstas, porque su voz bronceada de heráldos vibraba en el aire de la Argentina en formación, marcando el ritmo de la vida cotidiana, con su toque familiar, infalible, siempre esperado, algunas veces escuchado con angustia, otras con inmensa alegría, quedando como suspendido por largo rato su mensaje, en el estival aire de la gran bóveda azul o dejándose arrebatado por los caprichos de un violento zonda.

El orden de los capítulos que integran esta investigación es el siguiente:

1. Iglesia de Humahuaca
2. Iglesia Matriz (Catedral) de Jujuy
3. Convento de San Francisco de Jujuy
4. Convento de San Francisco de Tucumán
5. Iglesia Matriz (Catedral) de Tucumán
6. Convento de San Francisco de Santiago del Estero
7. Iglesia Matriz (Catedral) de Santiago del Estero
8. Convento de San Francisco de La Rioja
9. Convento de San Francisco de Catamarca
10. Convento de San Francisco de Córdoba
11. Iglesia Matriz (Catedral) de Córdoba
12. Convento de Santa Catalina de Córdoba
13. Colegio de la Compañía de Jesús de Córdoba
14. Convento y Colegio San Carlos de propaganda fide de San Lorenzo
15. Iglesia Matriz (Catedral) de Santa Fe
16. Convento de San Francisco de Santa Fe
17. Convento de San Francisco de Corrientes
18. Convento de Predicadores de San Pío Quinto de Corrientes
19. Iglesia Matriz (Catedral) de Rosario
20. Convento de San Francisco de Buenos Aires

En algunos momentos hemos rebasado en varios años la fecha que cierra el capítulo colonial, pero ello se debe a algunos hallazgos de interés que no pueden ser ignorados, tanto más porque aparecieron cuando estuvimos en procura de material más antiguo. Fue intención nuestra presentar este trabajo en forma más amplia, vinculándolo a citas sobre actividad musical que han aparecido en forma muy magra y muy dispersa en una bibliografía extensa de la Historia argentina. Quizás ofrezcan las líneas que siguen un interés mayor por ser fruto

exclusivo de una procura directa que alcanzó tres años de búsqueda en viajes de muy corta duración y que no suman más que un total de cuatro meses de labor efectiva. Al menos representan material de primera mano, que fué desdeñado hasta la fecha por los historiadores de la música. Y esto ya representa un poco de conformidad. Como hemos dicho al principio, la presentación de un panorama completo demandará muchos años de paciente búsqueda. Si este primer período de la Historia de la Música Argentina ha quedado aún incompleto, queda el consueño de ser recopilación auténtica y no de segunda mano, como ha tenido que procederse, por la fuerza de circunstancias, en la mayor parte del capítulo de la música de los Jesuitas en el Río de la Plata, por los Rev. Padres Leonhardt y Furlong.

El lector podrá imaginarse que un trabajo de esta naturaleza no puede realizarse sin la generosa cooperación de muchas personas, sean ellas religiosas o particulares. Es tan grande su número que sería imposible incluir su nómina aquí, comenzando por los Padres Guardianes de Conventos, Curas Párrocos y algunos religiosos de reconocida competencia en la investigación histórico-eclésiástica. Y en tales relaciones de personas a quienes se agradece su ayuda, la memoria suele traicionarnos no pocas veces, dejando a algunas involuntariamente sin mención cuando más lo merecerían.

Quiero expresar aquí mi profundo reconocimiento por el estímulo que me prestó su Eminencia el Arzobispo de Buenos Aires y Primado de la Nación Argentina, Dr. Santiago Luis Copello y por la colaboración permanente, nunca disminuida en entusiasmo e intensidad, que me brindó el Director General del Museo Histórico de la Iglesia en la Argentina, señor Angel Oscar Ansalé. No menos reconocido estoy por las facilidades que me dió, en más de una ocasión, el hoy fallecido Rector de nuestra Universidad Nacional de Cuyo, Dr. I. Fernando Cruz. Y esta gratitud se extiende a muchos que en determinadas circunstancias hicieron posible un viaje, una estadía, la documentación fotográfica, la verificación de pequeños detalles o la conclusión de una recopilación dejada en suspenso.

En una labor tan demorada en aparecer públicamente, no faltaron momentos trágicos. Debido a una mudanza de los archivos del Departamento de Musicología, parte de éstos quedaron provisoriamente colocadas en un depósito. Este fué invadido por las aguas de un canal desbordado a consecuencia de una violenta tormenta. Entes mucha documentación se perdieron positivos y negativos del material fotográfico tomado en el norte. Hubo que organizar un nuevo viaje,

localizar otra vez los manuscritos de nuestro interés y volver a fotografiarlos.

Pasar las horas en un convento significa para toda persona sensible retroceder al pasado y vivirlo. Hay muchos elementos circundantes que nos ayudan en esta traslación espiritual: muros, bóvedas, cuadros, imágenes, libros y hasta el aire que se respira en un claustro. Quizás los mismos padres de hoy ya no tengan esta capacidad de saber regresar por voluntad propia al pretérito. La necesidad les obliga a estar colocados con un pie en la vorágine de lo contemporáneo y con el otro en un pasado casi siempre desconocido. Su rotación frecuente tampoco invita a familiarizarse con el cúmulo de tres siglos de vida evangelizadora y la disminución de religiosos representa otro inconveniente grave. Por esto se explica y al mismo tiempo se lamenta que no existan vocaciones suficientes en los jóvenes para la historia de su propia Orden y para el mantenimiento y hasta la restauración de multitud de cosas que no deben jamás perecer. Y el que ha meditado sobre la fragilidad de tantas cosas bellas creadas por el hombre, se pregunta con frecuencia sobre el destino que espera a los conventos en una época como la nuestra, en que el silencio ya no es privilegio de un caserón de muros espesos ni del ciudadano que en él mora. Y ni siquiera de la casa de Dios. De una plaza matriz vomitan los altoparlantes su repertorio de músicaailable y los anuncios comerciales hasta el altar más recóndito de una Catedral. Evidentemente, no hay límites ni barreras que contengan el ruido, ante todo cuando éste se introduce en los ambientes de quietud.

Sin embargo, creemos que tampoco corresponde a una iglesia conventual realizar el intento de ganar la voluntad de los transeúntes de una ancha y bulliciosa avenida que corre a la vera de su fachada, transmitiendo el servicio religioso con altoparlantes estridentes y mal regalados —en que el órgano paga el peor tributo— a una corriente humana indiferente y preocupada. Estos hechos sintomáticos señalan una crisis o al menos un conflicto y tienen por cierto más trascendencia que nuestra procura de algo que ya no está, por no haberse suficientemente custodiado. Con todo, quizá se explica también el lector nuestras amargas decepciones al constatar la insensibilidad espiritual o la imposibilidad material —no pocas veces unida una a la otra— por la que el testimonio de una labor heroica acumulada en muchos años de sacrificios, abnegación y fe, vegete o se pierda para siempre debajo del espeso polvo del olvido.

Mendoza, febrero de 1954.

F. C. L.

## HUMAHUACA

UNA página conmovedora en la historia de la música eclesiástica argentina constituye la pequeña iglesia de Humahuaca u Omapuaca, como aun figura en algunos libros de cofradías. De acuerdo con la toponimia keshwa significa cabeza de tesoro y representaba una especie de llave simbólica que daba acceso al fertilísimo valle de Xuxuy. Descendiendo del Altiplano, tras penosa y monótona marcha por el páramo, tenía que incitar la imaginación de los conquistadores que soñaban con la ciudad de los Césares y del Rey Blanco. Humahuaca debió ser considerada un bastión de la civilización española, en su avance hacia la región que hoy llamamos el Norte Argentino y que estaba poblado por numerosas tribus hostiles. Los primeros misioneros parecen haber llegado alrededor de 1550, porque mencionan a los padres Alonso de Turena y Gaspar de Carvajal. La antigua capilla e iglesia de la aun hoy pequeña ciudad fué levantada, al parecer, en 1595. Perdida en la legendaria Quebrada de Humahuaca, matriz de un pueblocillo de indios y de algunos encomenderos, rodeada de las minúsculas porciones humanas que vivían su frugal existencia en los pliegues de las montañas o en la misera Puna, apenas estación de descanso en las esforzadas marchas de las tropas de mulas remontando el Altiplano o bajando de allí en dirección a Jujuy, ¿qué pudo esperarse en aquella desolación de un servicio musical, de una preocupación por alabar a Dios con voces e instrumentos?

La iglesia de Humahuaca nos muestra a través de los pocos libros de cofradía que se han salvado hasta nuestro tiempo, y de la minuciosidad con que se asentaron las partidas de gastos y entradas, en medio de la lucha por la subsistencia y del suministro de elementos a otras capillas e iglesias pertenecientes a la parroquia, que existió la necesidad, hecha convicción, de un servicio ordenado de música. Los documentos examinados en Jujuy, que son ciertamente muy pocos y se circunscriben por el momento a San Francisco y la Catedral, denotan que en un momento dado, Humahuaca cuidaba mejor de su música religiosa que la ciudad de San Salvador, enclavada en el pórtico de la Quebrada.

Hemos examinado los Libros de Elecciones y Cuentas de las Cofradías de la Virgen de Copacabana (1663), de Santa Bárbara (1713), de San Antonio (1714) y de San Roque (1784), el de donaciones y romerías a la Santísima Virgen de Omaguaca (1686) y algunas hojas sueltas. En esta documentación no siempre hay continuidad y en muchos casos faltan páginas que fueron arrancadas por personas poco escrupulosas.

Muy al comienzo de la documentación que poseemos, es decir, en 1664, ya figuran asentadas las misas *concedidas*, índice elocuente del cumplimiento del clero por medio de un servicio completo y esmerado. En fojas 27 y 28, con fecha 13 de febrero de 1673, correspondientes a la Cofradía de la Virgen de Copacabana, nos encontramos con la sorprendente noticia de que la comunidad humahuagueña contribuyó por medio de donaciones a la adquisición de un órgano, cuyo precio de 500 pesos era suma elevada para aquella época. Este instrumento fué traído a lomo de mulas desde Potosí, pues por pequeño que haya sido, no hubiera podido ser conducido por un solo integrante de esas únicos elementos de transporte — fuera de la tracción humana — de la región poblada más alta de América. El costo del órgano se cubrió íntegramente por medio de limosnas y el cobro de fletes, que fueron cedidos por propietarios y arrieros, dedicados a este negocio entre Salta y Potosí. La intención de adquirir un órgano arrancó desde años atrás y se necesitó tiempo para cubrir íntegramente su costo y traslado. He aquí parte del texto, que se halla in extensis en la documentación adjunta:

"Le dio de Limosna a esta Sta Cofradía Al<sup>o</sup> Gutierrez del Zurita en n<sup>o</sup> de su mug<sup>a</sup> Juana Sanchez Pinto. Hazesle cargo al srsodho de 500 p<sup>o</sup> q<sup>o</sup> en años atrazados se juntaron de Limosna entre los ynd<sup>os</sup> deste pueblo p<sup>o</sup> comprar Un organo y estos o La mayor parte dellos Los pagaron dhos ynd<sup>os</sup> llevando en sus mulas flete de almadanetos desde Jujuy a Potosí. "

No conforme con la presencia del órgano y con el fin de que la persona encargada de tocarlo aprendiese a hacerlo en debida forma, se compró un monacordio, cuyo costo de 35 pesos fué cubierto por la Cofradía de San Antonio, el gobernador del pueblo, don Andrés Choque y otros donantes:

"Da por descargo auver dado a D. Andrés choque 7 p<sup>o</sup> y 4 r<sup>o</sup> por q<sup>o</sup> de 17 p<sup>o</sup> y 4 r<sup>o</sup> q<sup>o</sup> le mando El cura le diese para comprar Un monacordio p<sup>o</sup> aprender atocar El organo y q<sup>o</sup> La Cofradía del Sr<sup>o</sup> San Antonio diese otros tantos para ajustar a 35 p<sup>o</sup> en q<sup>o</sup> se

compro . . . "

En esos años, la música religiosa estaba aún por organizarse en Humahuaca. En foja 33 consta la presencia de un tal

"D. D<sup>o</sup> [¿Diego?] El cantor q<sup>o</sup> vino desde Jujuy solamente a ayudar a la celebracion de la festividad por no auver en este pueblo musica. . . "

Un poco más tarde figura un cantante local, Francisco Morueta Cantor, pues solía agregarse, al parecer a manera de distinción, la función de cantor como si en apariencia se tratara de un segundo apellido. Encontramos al poco tiempo numerosos indios cantores.

No satisfechas las autoridades con la presencia de un órgano y de un monacordio, se preocuparon por enriquecer el instrumental de la iglesia. Consta, con fecha 26 de noviembre de 1676, que don Andrés Choque intervino en la compra de

" . . . un terno de chirimías, q<sup>o</sup> son, Baxo, tiple, tenor, y Contralto, fogoro, y tres flautas, tiple, baxo, y tenor, q<sup>o</sup> son ocho piezas por todas. . . "

Y el 3 de febrero de 1681 constan 20 pesos por pago al organista Juan Garcia, quien "aderezó el órgano".

En el *Libro de fábrica de la Santa Iglesia de San Antonio de Umahuaca* se asentó el resultado de un inventario, dispuesto el 12 de mayo de 1723. Se deduce que Humahuaca ocupaba, sesenta años después de la instalación del órgano, un sitio preferencial en lo que concierne a actividades musicales. El visitador don Joachim Joseph Calvi Monte halló

" . . . un terno de chirimías nuevas q<sup>o</sup> son quatro, y un bajón [donado por este religioso], con cargo de q<sup>o</sup> se le enseñen sus muchachos cantores de la Sta Iglesia de Jujuy, en este Pueblo y se le den musicos y chirimistas".

Este cura, rector, vicario y juez eclesiástico, como consta en el documento, dispuso que del sobrante del balance de cada cofradía se hiciesen tres partes, correspondiendo dos a cada cofradía y la otra "al Tesorero y Maestro de Capilla y Cantores, prorateandose entre todos con el sacristán de esta Sta Iglesia". De que hubo Cantaría estable en Humahuaca se ve en el Libro de la Cofradía de Santa Bárbara, del 9 de enero de 1715. Consta que el "Maestro de Capilla debe 9 almudes [de trigo]" y en el Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de Copacabana se lee con fecha 18 de junio de 1719 que "la otra carga se cogio al M<sup>o</sup> de Capilla para el sustento de los muchachos de escuela". Sorprende este celo por la buena música a 3000 metros de altura, lejos

de la incipiente civilización que hubiera podido irradiar Buenos Aires y distanciado por completo de la intensa actividad musical que en ese mismo tiempo desplegaron los jesuitas en beneficio exclusivo de sus Misiones, o para ser más precisos, de su Provincia.

Es muy interesante la lectura de los inventarios. Estos confirman la presencia de todos los elementos necesarios para un buen servicio musical. En el *Libro nuevo de la Cofradía de la Virgen Santa Madre de Dios de Copacabana*, que se inició el 12 de noviembre de 1679, figura un "Manual viejo mexicano", sin duda uno de los que el primer impresor en México, Johannis Pauli, dió a luz en 1560 o el que Pedro Ocharte, su yerno, publicara en 1568, raza bibliográfica que se ha perdido junto con muchos tesoros que antaño adornaban la nave de tan antigua iglesia, y que no eran sino muestras del arte eclesiástico-colonial peruano. En ese mismo inventario figura "un atril grande, que sirve en el coro" (para los grandes libros corales) y ya en aquel entonces, "una harpa de bara y tres quattos". Evidentemente, el templo estaba bien provisto de libros y otros elementos. Figuran misales, epístolas, evangelios, manuales, un misal "antuerpiano" expresamente adquirido, un escaño (donde se guardaba la música), un facistol (el mismo atril grande ya mencionado), un "Arpa grande Pintada y dorada", atriles e inclusive una "caja de guerra", dedicada posiblemente a procesiones y otras festividades especiales.

En el inventario practicado por el doctor Gregorio de Zúñiga y Echarte, el 8 de febrero de 1743, aparecen "4 campanas en su Torre con mas una Arpa" (las campanas merecerían un capítulo aparte) y "una Guitarra q<sup>a</sup> para el Poder de Francisco Senteno el Cantor, un terno de chirimias, q<sup>e</sup> son tres, Baxo, tenor y tiple". Y el "mona Cordio", posiblemente sobreviviente de aquella entusiasta compra de 1664, si no ha sido otro, como deberíamos suponer, se encontraba en poder de "Calisto Colchi, maestro del órgano".

En 1769 se dejó constancia del pago de 32 pesos y 2 reales de ropa para vestuario de cantores y sacristanes y de la donación de un "arpa nueva grande... q<sup>e</sup> dió rafaél Blay que costo 20 pesos y la dió día pasqua". En ese mismo año se compró otra arpa en 25 pesos. La adquisición de cuerdas aparece constantemente como gasto periódico, a manera de "terno de cuerdas" y junto a éstas, los "massos de papel". Este papel no pudo ser otro que el destinado a las partes vocales e instrumentales y que solía ser empleado también en la confección de los libros de iglesia y cofradías.

Debe agregarse ahora que la iglesia de Humahuaca, en su condi-

ción de parroquia, tuvo permanentes preocupaciones por el aumento y mejora de los elementos del culto en las iglesias de Guacalera, Uquía, Tilcara, Purmamarca, Tumbaya, Araya y otros pueblos. Ciertamente, la historia de la música en la Quebrada de Humahuaca, incluyendo Yavi, está aún por escribirse. La calidad de los cantores y músicos de Humahuaca debe haber sido proverbialmente buena, o quizás excelente, porque en los asientos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Iglesia Matriz de Jujuy, se dejó constancia, con fecha 7 de junio de 1725, de lo que sigue:

"Itt. 12 p<sup>a</sup> que Pague a los tres Cantores con sus chirimias que hizo venir de Ormahuaca p<sup>a</sup> la asistencia de todo el Octavario".

La presencia de estos músicos debe haber hecho falta, porque en los libros de la hoy Catedral figuran con una frecuencia extraordinaria, más que cantantes, arperos, guitarreros y clarinetos. Se observa además, que en un tiempo se daba en Jujuy más importancia a las máscaras y danzas, fuera del templo, como regocijo en las grandes festividades religiosas y los aniversarios de las cofradías, que a la música eclesiástica en sí.

**A**L tener en cuenta el aislamiento de la vieja Ormahuaca y su preocupación por un buen servicio de música en su templo, no abusaremos al sostener que fué centro de alguna importancia musical en la aun hoy lejana región noroccidental. Los libros a que me he referido, nos dan una imagen imprecisa de las actividades musicales desarrolladas, pero se deduce con bastante convencimiento de que el canto llano, junto con la familia de instrumentos a viento y otros a pulso, el órgano y numerosos cantores, debe haber sido ejercido en un tiempo por gentes que pasaron por un aprendizaje teórico y práctico y que no se trataba de músicos improvisados que cantasen y tocasen de oído. La presencia de una Escuela de Cantores nos hace creer en la existencia de obras musicales venidas del Altiplano, es decir, en una seriedad mayor de la que acusan los retorcidos caracteres de los viejos libros de asiento. Otro factor importante de la organización musical en esa iglesia es la presencia de un Cantor y de un Organista, con funciones bien delineadas para cada uno, pues ya se ha visto que el Cantor o Maestro de la Cantoría era al mismo tiempo el que enseñaba las letras, en una palabra, el antiguo maestro de latín y de música.

La tradición de ofrecer un buen servicio de música se prolongó hasta muy entrado el siglo XIX. No ha sido preocupación mía examinar libros posteriores en fecha a la Independencia, sin embargo, una revisión del *Libro de fábrica hecho por el Cura Interino de este Bene-*

ficio Don José Andrés Justiniano, Humahuaca 24 de Abril de 1843, comprueba la actuación frecuente de cantores y la existencia de un órgano. (El libro concluye en 1856).

Por encima de las conjeturas que puedan derivarse de la lectura de la documentación extraída, queda evidenciada la labor sacrificada y silenciosa de aquellos varones que se aventuraron hacia tan agrestes alturas, donde dos fuerzas, la telúrica y la cósmica, parecían confirmar la impresión del viajero de hallarse en un inmenso templo creado por la mano de Dios. La dispersión del elemento humano en la vastedad del impresionante paisaje obligaba a la reunión periódica, a la comunión de ideas y a la humildad del ser frente al Creador Todopoderoso. Y la música fué el mejor elemento de unión en los instantes de mística exaltación en esa pequeña y acogedora nave de la iglesia de Humahuaca.

#### LIBRO DE ELECCIONES Y CUENTAS DE LA COFRADIA DE LA VIRGEN DE COPACABANA

(Desde 1663, Fojas 1-47 y 97-101; Libro deteriorado e incompleto).

En este libro figuran misas cantadas a partir de 1664:

fjs. 5 (numeración actual)

En tres días del mes de febrero de mil y seiscientos y sesenta y quatro años estando en salubridad la misa cantada diez y nueve años y tres días de esta señora de copacabana...

fjs. 17 verso (18 de febrero de 1673)

...y Fráncis Miqueo cantor...  
...una sea (barpa o arpa?), un miscal tucño, y dos flutes y sus matalados...

fjs. 20

...fues cinco ps para la hechura de la Campana...

fjs. 23 verso

Da por descargo aver dado a D. Andres choque 7 ps y 4 rs por qe de 17 ps y 4 rs qe tenando el cura le dióse para comprar un monacordio ps aporcar el cura el organo y qe la Cofradia del Sr. Antonio dióse otros tantos para ajustar a 45 ps en qe se cuenta de manera qe las partidas del cargo montan 147 ps y las del descargo 146 y 4 rs...  
Así mismo en la hoja cargo al susodho de 80 ps qe consta por este libro y un papel escrito al Dr. D. Pedro Barne

fjs. 28

Lo día de Limaña a esta Sr. Cofradia do Gutierrez del Zofia en n.º de

en cargo Juan Sanchez Pinto, Hízosele cargo al susodho de 500 ps qe en años atrasados se juntaron de Limaña entre los yrs deste pueblo ps comprar un organo y estos o la mayor parte delloz Los pagaron otros yndios llevando en sus mulas caso de almadanetas desde Jujuy a Potosí...

fjs. 28 verso

Da por descargo qe delloz 500 ps pades mas omenos que se juntaron para el organo no cabro mas qe el flote de diez mulas qe dio Bernabe Sosauba y otras diez entre Joseph Cortes y Juan Chapon, y otras diez qe embió el susodho curas por la manda qe hizo y cargo D. P. Tormentti manda y embió otras diez mulas sobre el flote delloz, y no se acuerda factaron mas mulas por esta qe qe si pareciese aver yde mas mulas hera bueno todo el flote en la lleva de las cargas qe despacha a Potosí ps La satisfase del organo qe se compro - Assi mismo da por descargo averse conchando con Fr. Lázaro de la hozza en que averia 10 cargas con sus mulas deste organo, por otras dependencias qe tenan da por descargo de los 55 ps qe solo dióse ps comprar el monacordio Los embió en compraria aunque no se los an dado todo y qe así se manda qe se los recorra de pagar...

fjs. 29

...dho [Andrés Tolay] aver llevado y conchado desde salta a Potosí 20 cargas de perca dola qe se sacada por qe del organo y qe se satisfase, y así mismo si pareciere deber alguna cosa ala Cofradia del Sr. San Anta y que de lo restante haze limosna, gracia, y donativo a esta Sr. Cofradia ps ayuda ala satisfase del organo.

Hízosele cargo a Fráncis Mayuri de 30 ps en que fue aborada en la Vista los quales en Casa no aver pagado y qe se escifien del flote de diez mulas sobre qe fueron conchadas del organo desde Salta a Potosí y qe pagado el barbero, de la misa qe sobre haze gracias y danos, a esta Sr. Cofradia ps ayuda a la satisfase del organo.

fjs. 30

Da por descargo D. Andres choque averse conchando el orgo que esta en la Iglesia por La Hora y flote de 100 cargas de yerba que se obligo aporcar en sus mulas y las diez yndios desde Salta a Potosí ps la cual se avde recortar las 80 mulas que avde le esta hecho cargo. Lo de Bernabe Sosauba, diez de Joseph Cortes, y Juan Chapon, y diez del dho Don Andrés choque con mas las 20 cargas qe Andrés Tolay a puesto en Potosí de esta quenta y satisfase a Las 80 ps qe deve a esta Cofradia, de lo de mas haze gracia y limosna, salvo el esta Cofradia del glorioso San Antonio pareciere deber alguna cosa que tambien se le recalde - y otras diez mulas que Fráncis Mayuri avorada en diez cargas qe a cada dola vela qe del organo y que pagados las 20 ps ps dióse averse dada al barbero delloz 20 ps que resta haze limosna a esta Sr. Cofradia para el dho organo qe se a comprado de manera qe se la hacen buenos al dho Don Andrés choque el flote de 40 mulas qe resta para el cumplimiento de Las Casa con cinquenta a razon de 10 ps y 4 rs qe así corriere qe montan 400 ps de las

quedes solo ande hacer 15 ps qe cada harriero haze Limosna desu trabajo que son cinco harrieros conel qe lleva las cargas de Franco Mayasari, y los otros 10 ps al Cumplido de 25 ps qe sola señala cada harriero en los haze buenos en sus tributas dho D. Andres cheque, con qe sola ande hazer buenos al sacado de 20 ps por qe de las 20 cargas, y mas 10 ps qe hizo buenos al harriero qe lleva las cargas de Franco Mayasari conqe quedan desahucados los 200 ps qe sola andan hecho cargo dela manda qe hicieron.

fjs. 30 verso

Para El organo atento agi andaduse hecho las diligencias con las quitas cosa sabe fuesen mas mulas qe las referidas por esta qta y así mismo los 870 ps qe mora. El flete de unas 40 mulas Escalfanda Los 15 ps de cada harriero y haciendole buenos Los 15 ps del harriero de Franco Mayasari qe por uno y otro solo hazen buenos ochocientos y setenta ps con qe sacados del cargo líquido qe son ochocientos y setenta y dos ps 7 rs, entrando los 20 ps dela Limosna qe dio dho guillermo escrita por qe el dho D. Andres choq dixo qe aunque nose acordava. Indessen estando en su poder queta y era su Voluntad sola hacerse cargo delloz hizo alcanzar El dho D. Andres choque ala Cofradia en 7 ps y 4 rs de qe hizo Limosna de una de la qe tiene hecha ps La compra deste organo.

fjs. 31

Y en quanto al charque y recina qe resta, acordos tres quintales qe se le libran a dho D. Andres choque por los diez pesos qe se le restaron a dover de los 17 y 4 ps qe sola libran en esta Cofradia ps la Compra del Monacordio todo lo demas esta en ser, y se hace cargo el dho menor Una china de 2 al qe da despargo el sagordano Pablo centeno saci pasado al tte de la sientra...

fjs. 32

Don Andres choque Gaver deste pueblo ande hazer buenos a esta Cofradia novata y cinco ps del flete delas 10 mulas cargadas qe fueron de Salta y Potest con layerna qe se saca de qe del organo qe por yerro se qe sola hicieron buenos quaranta cargas por su qe no avienan sido mas qe treinta por la diferencia referida dexandole 10 ps por qe delas tributas del harriero por qe de los quinas como esta ubo otras hizo donacion y limosna el harriero.

fjs. 33

Las tres [cargas] que faltan ora por merma, o por mal medidas atento a qe avienan selas reulido fuesen dho los dos sagordanos no avien pasado mas delas referidas qe contienen las memorias qe se mostraro estas se eligen por decencia, digo dos cargas, por qe la Una del dho dho de Vito a D. D. El otro qe vino desde Jujuy solamente a servir ala celebracion de la festividad por no aver en este pueblo musica...

fjs. 34 verso

[figura un Francisco Moneca, Cantor]

fjs. 34

Así mismo sepase por declaraf qe El año de sesenta y tres a sesenta y quatro le dieron al señor Vicario della Cofradia deste pueblo cinco pesos ps que se compraron Un mesal porqe el que estaba esta Iglesia, estaba viejo y maltratado y por tal del capo D. Antonio Pasión se compra El se strus esta Iglesia desde dho año de sesenta y quatro qe andado costado sesenta ps según el auto de dho Capo D. Antonio Pasión suplio los diez qe restan dho señor Vicario y no a hecho cargo ni le haze dho a esta Cofradia, y por dho esta asentada sola razon en alguna destas Libros se sacienta ps qe estado un copite...

fjs. 37 verso (28 de noviembre de 1674)

En el Pueblo de San Antonio de Oraguas en Veynte y seis dias del mes de may de mil setecientos y setenta años el Sr D. Pedro Ortiz de santa Cruz Rector, Vicario, Jefe Ecclesiastico y Comisario de la Va Cruzada de la Ciudad, De JUJUY...

... Los Veynte y dos ps qe de dho ajustando consta dover Juan Chapor Galan, quedan por qe de Don Andres choque, de los quales solo haze cargo de uno del qe solo abcho de donacion, y uno y quatro pesos, qe uno y otros hacen trescientos y diez y seis pesos, de los quales solo ande rebaxar ciento, y cinquenta ps con que sempre Un ternu de chilenas, qe son, Bason, flote, tenor, y Contralto, Organo, y tres flautas, flote, terna, y tenor, qe son ocho plantas por todas, con qe resta dover ciento y sesenta y seis pesos.

fjs. 40 (5 de febrero de 1681)

Otro Veynte pesos que dio el organista Juan Garcia qe adozco el organo y otros cinco ps qe dio al coculto, Juan de Salas...

fjs. 43 (5 de enero de 1716)

(Asientos correspondientes a la Cofradia de Santa Bárbara)

III el mes de Capilla debe 3 alms

III el Baileño hace sobre 2 ps

III debe el Baileño 1 alms, el sacro más 2 y el mes 3.

[Nota: En la Cofradia de Santa Bárbara cumplen con toda regularidad las 12 misas cantadas en el año y una de aniversario, así como Vísperas, Misa y Procesión, toda cantada].

fjs. 46 (20 de diciembre de 1761)

(Asientos correspondientes a la Cofradia de Nuestra Señora de Copacabana). Diego Gula Cantor natural del pueblo de Salta [corresponde al año 1661].

fjs. 101 verso (18 de junio de 1718)

ps que la otra carga sacio el Sr. de Capilla para el surtido delas muchachos decencia.

**Libro nuevo de la Cofradía de Lavirgen S<sup>ta</sup> y madre de Dios de  
copa-cumana/ desde Pueblo de S<sup>ta</sup> Antonio/ de Uma/guaca.**

(Se inicia el 12 de noviembre de 1679).

fjs. 5 (?)

Un misal nuevo y otro viejo, que sirve con coro  
Un manual viejo mejicano  
Un organo  
Un altar de marfaca [madern] grande, que sirve en el coro  
Dos escafus  
Cura sacado con el Obispo de la Yelera con su cajan

fjs. 4 verso (?)

Tres Campanas launa de Santa Barbara pequeña que conzagra Ho Señoría  
Illa

fjs. 8 verso (20 de febrero de 1689)

Después de lo referido hizo el dho Joseph Cortes Linuzma del Nete de  
sino misal y ayuda a la compra del organo con conste de las cuentas  
citadas. [Asunto dictado por el Padre Pedro Ortiz de Zarate].

fjs. (?) (11 de setiembre de 1690)

Hizo un Misal y otro se le tuvo puesto en la Iglesia  
Una harpa grande de haro y tres quales  
Una campana grande, que dio el dho Lisé Antonio Godoi queconosa con  
quatro,  
Un misal nuevo que dio dho Lisé Antonio Godoi

fjs. (?) (3 de noviembre de 1690)

[Figuran en una relación muchos indios con el agregado Cortes: Fran, Ge-  
orgio, Pasqual, Bernabe, Santana, Juan Calchi y un Abate Madrigal].

fjs. 14 verso

F que se hiciese e comprase muchos una Campana que se vendia nueva  
para el servicio de las cofradías.

fjs. 15

Las quales partidas suman y montan quatrocientos y diez y seis de los que  
los pillarón las ciento y noventa y ocho y seis reales por la campana...

**Cofradía del Señor San Francisco de Padua,  
(Patrón de San Antonio de Humahuaca)**

fjs. 140 (16 de junio de 1756)

Después tengo cada una en este año las Cose Mimas que importan quarenta

ycho pesos con mas tres pesos que se repartieron a los Cantores en su fiesta  
con las cinquenta y un pesos.

Joseph del Pino

fjs. 144 verso (16 de junio de 1757)

Con mas los cuatro pesos de Rasta que se Repartieron a los Cantores para  
aver Linuzma Niqueta aunque se acordaron como deuse Nada Esta Santa  
cofradía.

Joseph del Pino

fjs. 144 verso y 145 (16 de junio de 1757)

Tengo contadas en este año Dose misas que a cada una de tres pesos y aporta  
Treinta y seis pesos Un peso se Reparto a los Cantores, y para que conste lo  
firmamos en dho Día mes y año

De Joseph del Pino

fjs. 145 (16 de junio de 1758)

Tengo contadas las diez Misas de cada mes que a razon de tres pesos y  
aporta Treinta y seis pesos en el mes que sobre se repartió a los Cantores  
como se hizo Mandado al Señor Visitador y prodigo Cantando las Misas de  
cada mes para que así conste lo firmamos en Dicho mes y Año

De Joseph del Pino

**Libro de la Cofradía de las Benditas Animas del  
Purgatorio desde 1644, para Omaguaca y Uquia**

(Libro muy destruido al principio)

fjs. 1 (Construcciones)

Primeramente que en el domingo de la [resurrección?] de los finados se diga  
una misa cantada...

fjs. 10 (18 de noviembre de 1680)

[Figura como ayudante de la Pelista mayor: Petrona mujer de Pasqual  
cantor].

fjs. 84 verso (24 de setiembre de 1705)

En el Pueblo de San Antonio de Uma de veinte y quatro dias del mes de setiem-  
bre de mil y seiscientos y ocho años se agusaron las cuentas de los misas de  
los Lunas y las Benditas Animas con el misericordia prior y Cantores y  
hago abonos en mucho pesos Los quales se me entregaron en chufa y así  
conste lo firme

(legible)

De Juan de Xan [y Leyba]

fjs. 100 verso (16 de junio de 1754)

En este Pueblo de San Antonio de Humahuaca en diez dias del mes de Junio



de sesenta y cinco y quatro años en presencia de los Gobernadores de los dos Pueblos [Humahuaca y Uquia] los Alcaldes y mandones. Me entregaron las memorias de esta Santa Cofradia los Cuentas de las Cerechas deste año por Cuenta de las misas que tengo cantadas todos los lunas del año con su Violla y procesion. Tenga Cantadas en este año quarenta y siete Misas quitados tres lunas que no se cantaron por haber estado yo en los aules (?) por [quarenta] imperiosa las quarenta y siete misas a tres pesos ciento y veinte y un peso...

Joseph del Pico

**Libro Segundo de la Cofradia y Hermandad de las Ventitas  
Animas del Purgatorio que da principio desde el año de 1800**

Razon del Vno, Beina da cabe y otros gastos en la Iglesia Matriz desde el dia 3 de Octbr en qe me fue cargo de la fabrica del año 1800.

A Dn Mariano Salala le compré para la Compostura del organo un realdo de quete, y un real de cola qe le falló.

**Libro de la fabrica de esta Santa Iglesia de S<sup>o</sup> Antonio de Umaguaca en que se cuentan las alajas de esta Santa Iglesia y las de las sagradas Cofradias en ella fundadas, y assi mismo los materiales, q<sup>o</sup> al presente para la fabrica y conclusion de esta S<sup>o</sup> Ig<sup>o</sup> y las erramientas para el mismo efecto fecha en 12 de Mayo de 1723.**

Djs. 3 veces

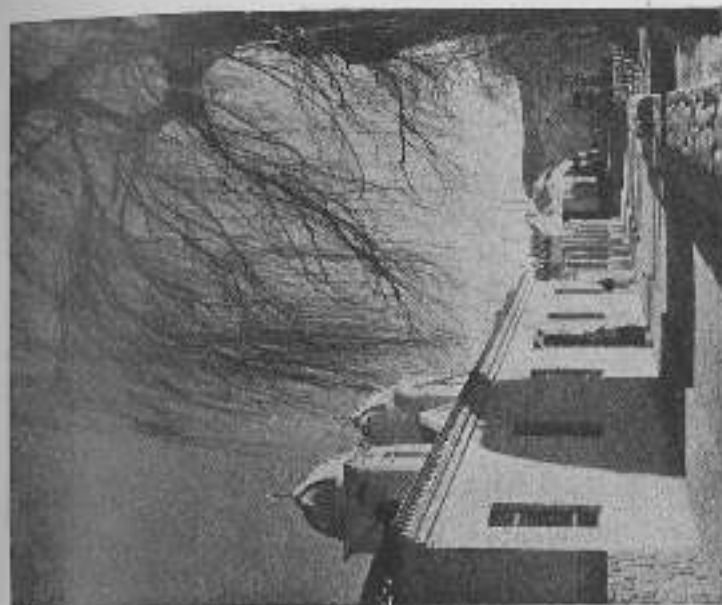
Itm tres libras el uno nueva y las dos viejas  
dos libras uno de euangellios y otro de epistolas  
Itm dos manuales muy viejos y maltrabados.

Djs. 5

Itm diez y siete cuadros de diferentes representaciones un frontal — un baxano  
Itm la Iglesia nueva de la mitad nueva y el resto vieja con su torre con tres campanas — otra pequeña de santa Barbara  
un arbol de cantar euangellios y epistolas

Djs. 4 veces

Itm un libro de diferentes nuevas qe son quetro y un bajon que da el P<sup>o</sup> Visitador Dn Joachin Joseph Calvi Monte a las cofradias del señor y la virgen con cargo de que se enseñen sus muchachos cantores de la S<sup>o</sup> Iglesia de Jujuy en este Pueblo y se les den mudicos y chirimistas —  
En el Pueblo de S<sup>o</sup> Antonio de Umaguaca en dias y siete dias del mes de Mayo de mil setecientos y veintitres años el señor Dr. Dn Joachin Joseph Calvi Monte Abogado de la real Audiencia en la Plaza, cura rector Victorio Inca eclesiastico y de Distinguido y Com<sup>o</sup> de la S<sup>o</sup> Cruzada de la Ciudad de S<sup>o</sup> Salvador de Jujuy y en Jurisdiccion y Visitador Genl detado este obispado del Tucuman por el



Bastón y Torres de la Iglesia de Humahuaca.



Iglesia de Umaguacas, Paredón de Jujuy.



Vista de Jujuy y de Párties de la Quebrada de Humahuaca. En primer plano la Iglesia Catedral y en segundo San Francisco. Las dos construcciones son relativamente modernas.



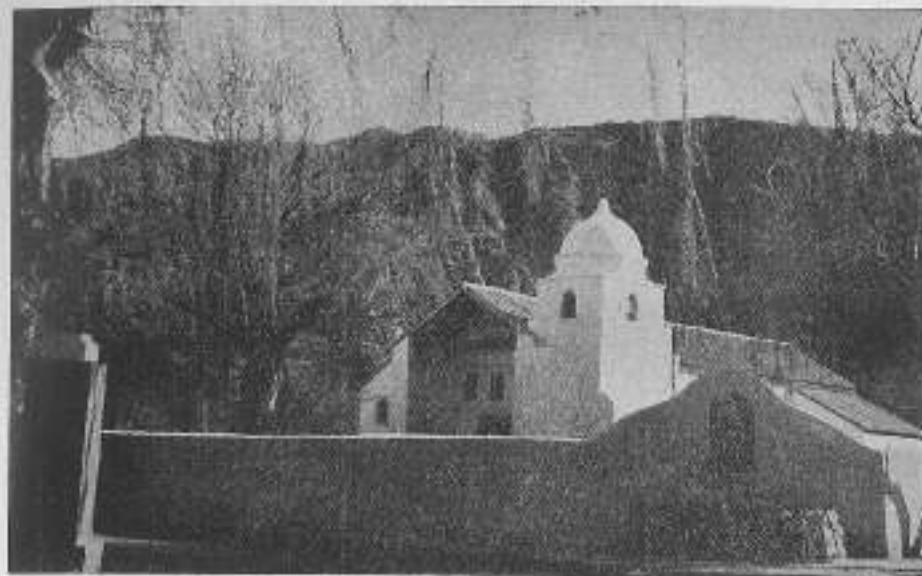
Iglesia de Tilcara, Provincia de Jujuy.



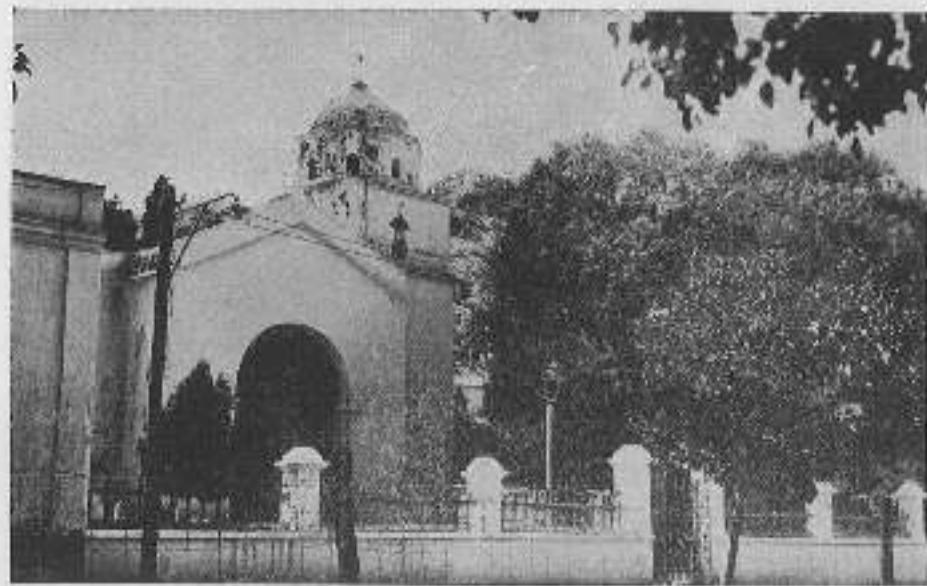
Iglesia de Tumbayn, Provincia de Jujuy



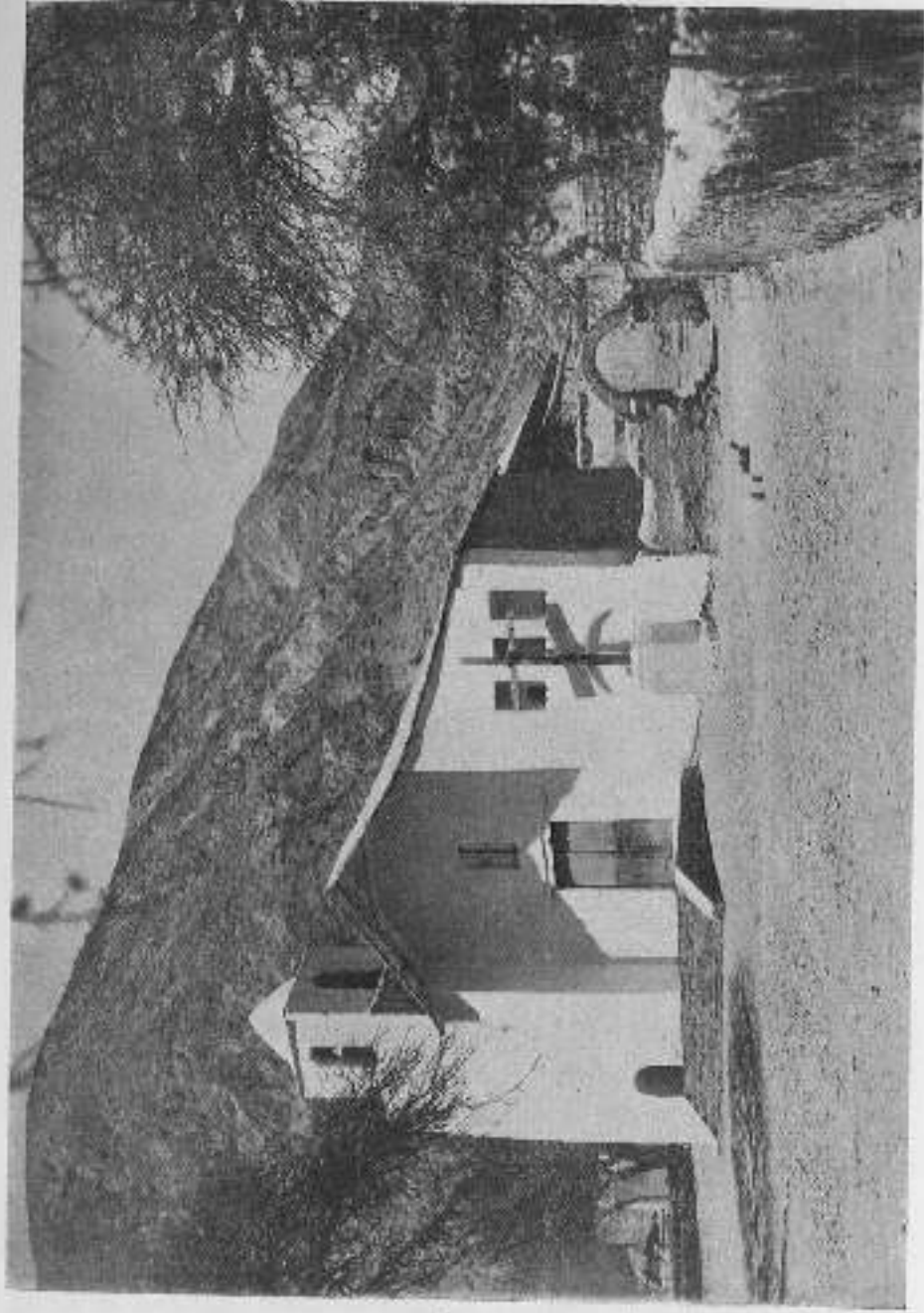
Iglesia de Maimará, Provincia de Jujuy



Iglesia de Tumbayn, Provincia de Jujuy



Iglesia de Maimará, Provincia de Jujuy



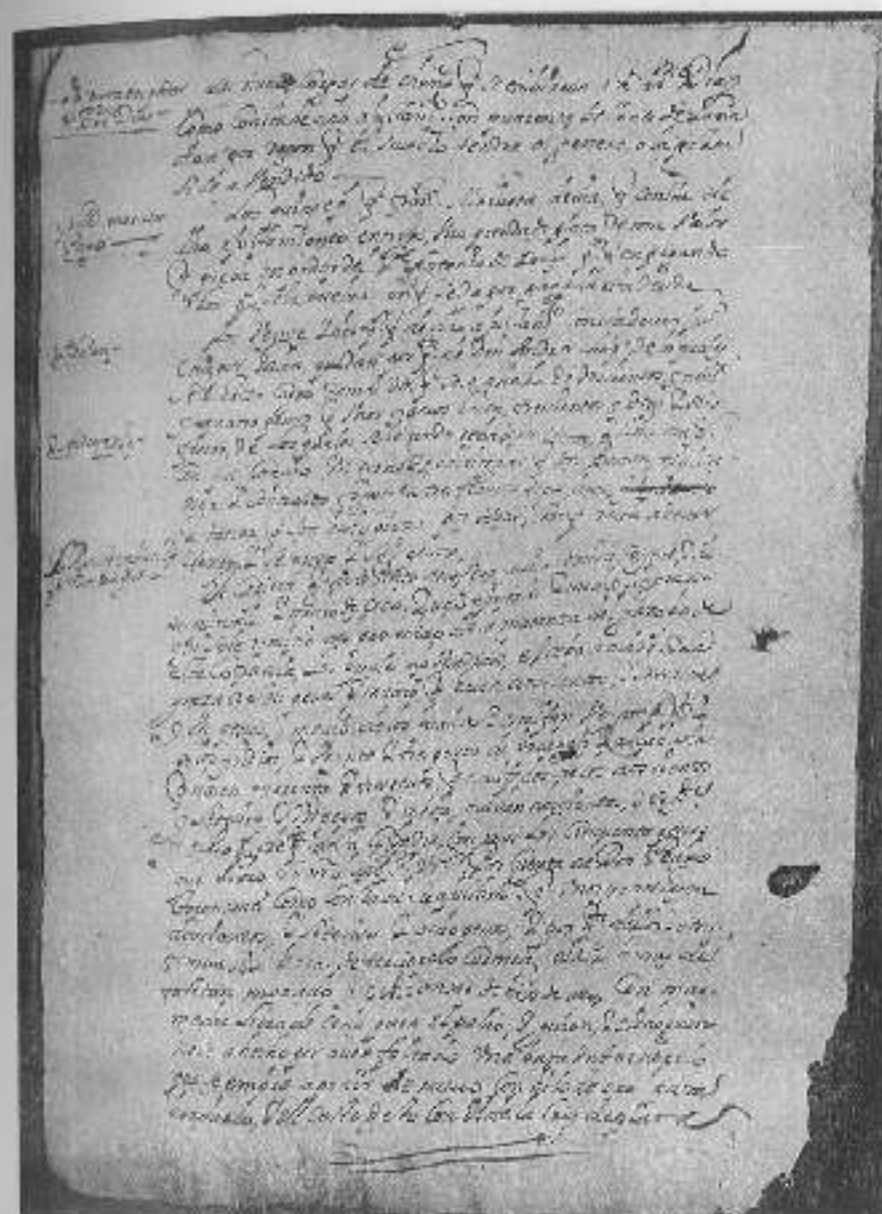
Iglesia de Parmanasca, Provincia de Chuqui

Libro de Linconia de la ... 291  
 Libro con ... 292  
 ... 293  
 ... 294  
 ... 295  
 ... 296  
 ... 297  
 ... 298  
 ... 299  
 ... 300  
 ... 301  
 ... 302  
 ... 303  
 ... 304  
 ... 305  
 ... 306  
 ... 307  
 ... 308  
 ... 309  
 ... 310  
 ... 311  
 ... 312  
 ... 313  
 ... 314  
 ... 315  
 ... 316  
 ... 317  
 ... 318  
 ... 319  
 ... 320  
 ... 321  
 ... 322  
 ... 323  
 ... 324  
 ... 325  
 ... 326  
 ... 327  
 ... 328  
 ... 329  
 ... 330  
 ... 331  
 ... 332  
 ... 333  
 ... 334  
 ... 335  
 ... 336  
 ... 337  
 ... 338  
 ... 339  
 ... 340  
 ... 341  
 ... 342  
 ... 343  
 ... 344  
 ... 345  
 ... 346  
 ... 347  
 ... 348  
 ... 349  
 ... 350  
 ... 351  
 ... 352  
 ... 353  
 ... 354  
 ... 355  
 ... 356  
 ... 357  
 ... 358  
 ... 359  
 ... 360  
 ... 361  
 ... 362  
 ... 363  
 ... 364  
 ... 365  
 ... 366  
 ... 367  
 ... 368  
 ... 369  
 ... 370  
 ... 371  
 ... 372  
 ... 373  
 ... 374  
 ... 375  
 ... 376  
 ... 377  
 ... 378  
 ... 379  
 ... 380  
 ... 381  
 ... 382  
 ... 383  
 ... 384  
 ... 385  
 ... 386  
 ... 387  
 ... 388  
 ... 389  
 ... 390  
 ... 391  
 ... 392  
 ... 393  
 ... 394  
 ... 395  
 ... 396  
 ... 397  
 ... 398  
 ... 399  
 ... 400

Iglesia de Humahuaca, Libro de Recorridos y Cuentas de la Cofradía de la  
 S. Virgen de Copacabana, fajas 28, febrero 18 de 1673. Consta aquí la compra  
 de un terzón en Potosí, en la suma de 300 pesos.

1064 En primer lugar de cargo auez pastado Los 5 papeles  
 Pedro Raa. Gaa. por el chuno y lana quetone  
 1075 no qualis parte en juyentio y teloudo  
 1080 En el contradios Los entigara al Emperador de la  
 De 100 de cargo auez auez a D. Andres Choque 24 24  
 1087 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1088 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1089 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1090 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1091 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1092 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1093 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1094 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1095 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1096 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1097 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1098 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1099 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1100 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1101 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1102 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1103 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1104 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1105 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1106 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1107 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1108 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1109 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24  
 1110 En el cargo auez a D. Andres Choque 24 24

Iglesia de Humahuaca, Libro de Elecciones y Cuentas de la Cofradía de la S. Virgen  
 de Copacabana, hoja 27 verso, febrero 18 de 1673. Asiento de la compra del "Mano-  
 cuido" en 35 paces, "pa aprender a tocar el organo..."

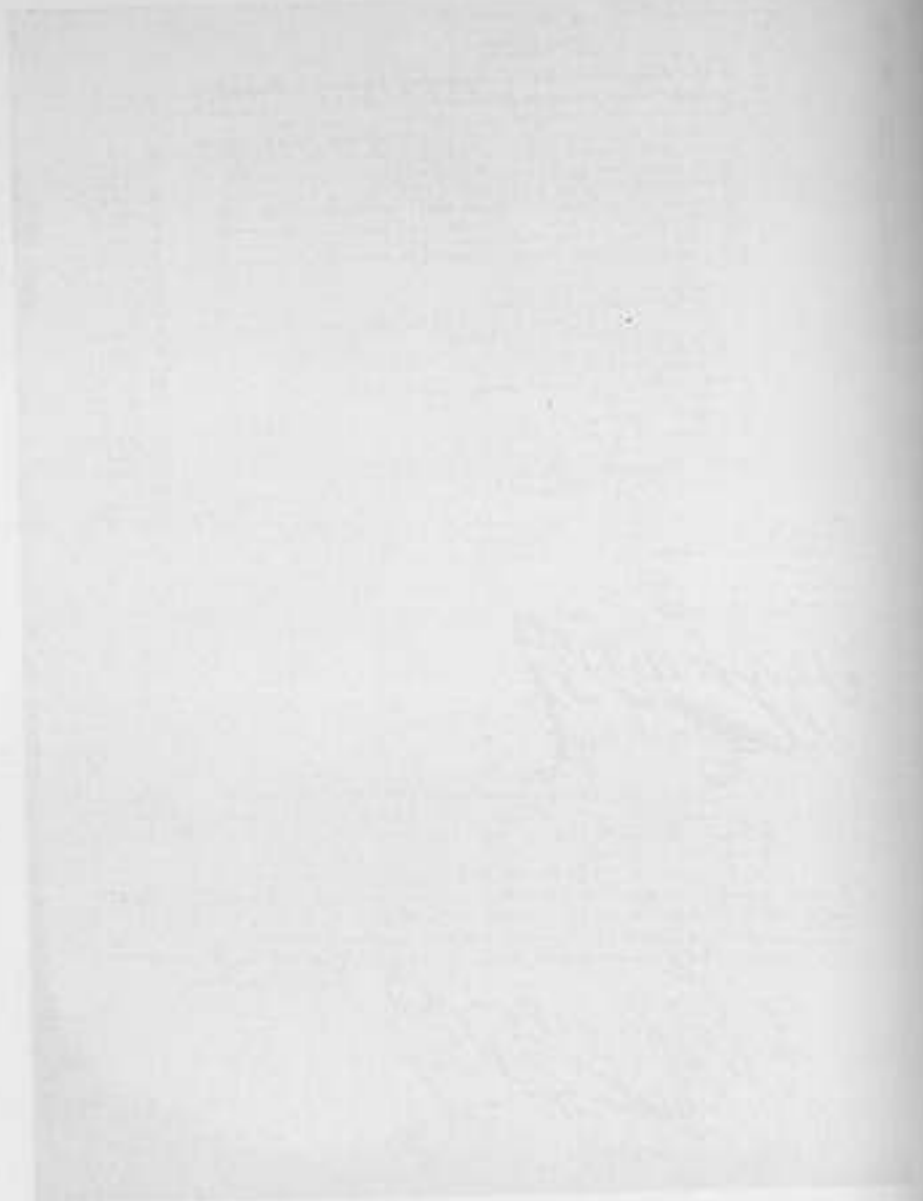


Libro de Elecciones y Cuentas de la S. Virgen de Copacabana, iniciado en 1663. Comienza en fojas 57 verso la adquisición, en noviembre de 1674, de "Un terreno de cincuenta y seis, Baxos, tipo, tenor, y Contrato, fogoso, y tres Cuartas, Upio, Baxo, y tenor q[ue] son ocho piezas con todas". El costo de estas instrucciones fue de 150 pesos.









Deus tuus in organo, in parte dicitur. Inimicus organo  
et in organo.

Via organo in parte dicitur, in parte dicitur in parte dicitur  
in parte dicitur in parte dicitur in parte dicitur. In parte dicitur  
in parte dicitur in parte dicitur in parte dicitur.

Via organo in parte dicitur, in parte dicitur in parte dicitur  
in parte dicitur in parte dicitur in parte dicitur.

Via organo in parte dicitur, in parte dicitur in parte dicitur  
in parte dicitur in parte dicitur in parte dicitur.

Libro de Pontificis de San. Matheo de Córdoba (Catedral de 1792), f. 20  
verso. Cantu in prosodia in "un Organo grande con tres fuetos, puesto en una  
tribuna de tres balcones".

## Libros

Primero ocho libros grande de pargamias los dos con el Real Privilegio año 1597  
esta los Reales de Pedro La Pizarra, valencia Sumario. Los otros cinco con los  
privilejos de la villa con la licencia de la Real Audiencia, y en un libro de la  
real caxa. La primera es de la comuna, y la Real de Donaldea.

11<sup>o</sup> un de papel de una mano con el Real Privilegio de la comuna.

12<sup>o</sup> un de papel de otra mano con el Real Privilegio de la comuna y la Real de Donaldea.

13<sup>o</sup> un de papel de otra mano con el Real Privilegio de la comuna y la Real de Donaldea.

14<sup>o</sup> un de papel de otra mano con el Real Privilegio de la comuna y la Real de Donaldea.

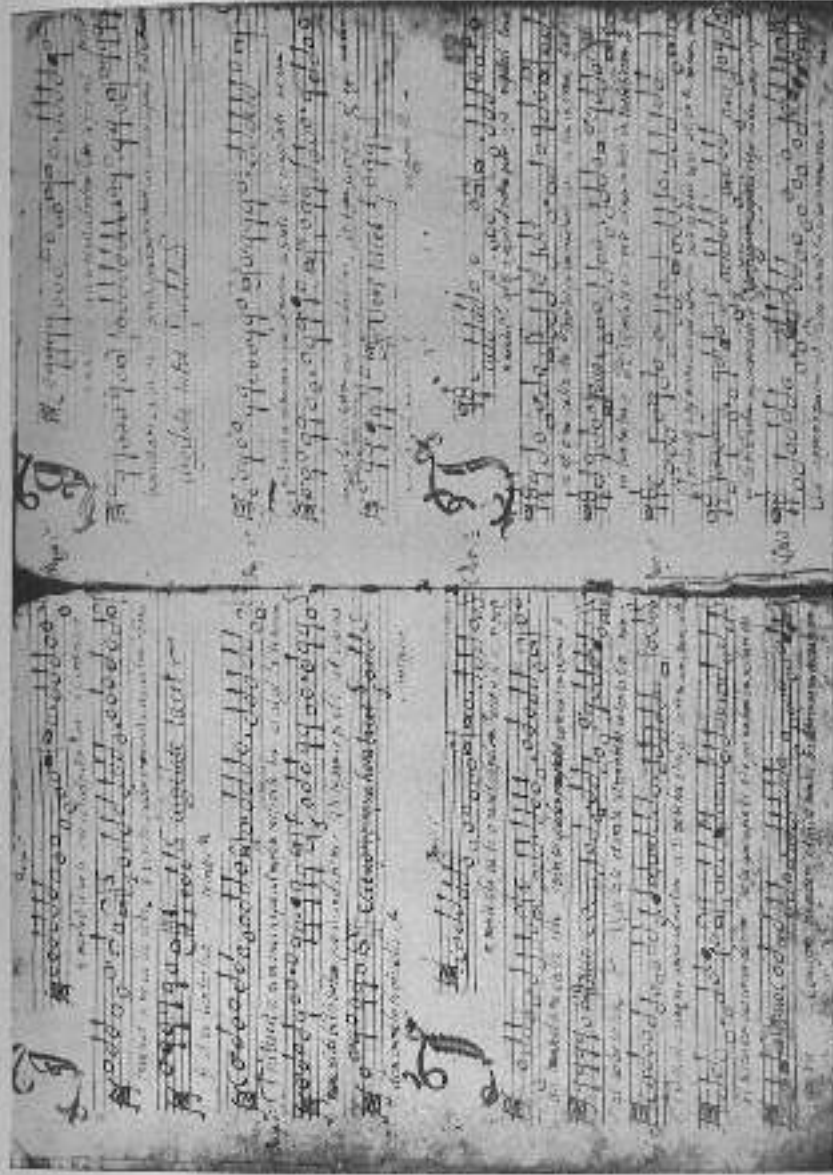
15<sup>o</sup> un de papel de otra mano con el Real Privilegio de la comuna y la Real de Donaldea.

16<sup>o</sup> un de papel de otra mano con el Real Privilegio de la comuna y la Real de Donaldea.

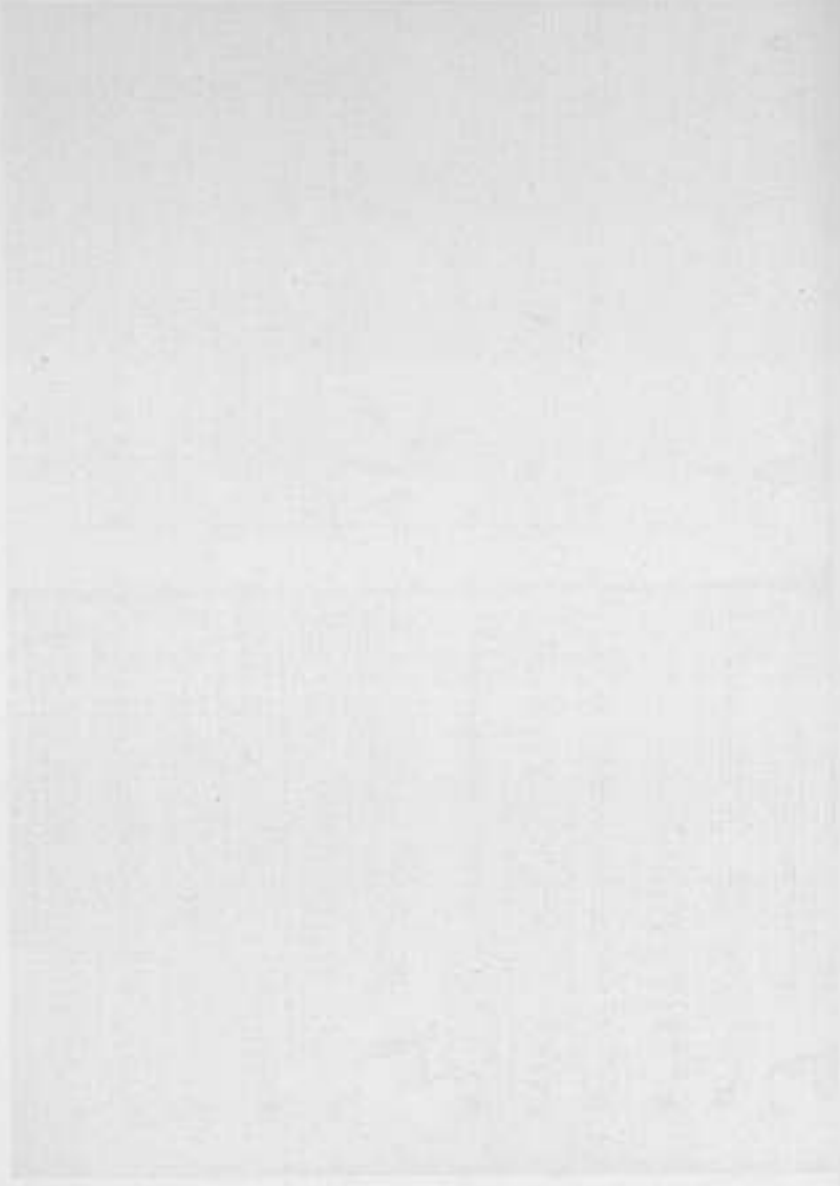
17<sup>o</sup> un de papel de otra mano con el Real Privilegio de la comuna y la Real de Donaldea.

18<sup>o</sup> un de papel de otra mano con el Real Privilegio de la comuna y la Real de Donaldea.

19<sup>o</sup> un de papel de otra mano con el Real Privilegio de la comuna y la Real de Donaldea.



Convento de Santa Catalina de Córdoba. Libro de Semana Santa (pochas serenas). Dim.: 59 x 42 cm. Las letras capitulares han sido trasladadas en tres colores: amarillo, csereno al rojo, rojo púrpura y verde. p. 61 r. La inventiva del copista aún me cambia de tono en rojo. Este traslado es algo anterior a 1770. (El manuscrito no fue empujado, fatalmente además páginas).



Convento de Santa Catalina de Córdoba. Libro de Semana Santa (partes corales). Dim.: 38 x 45 cmts. Las letras capitulares han sido trazadas en tres colores: azul, rojo, púrpura y verde pálido. La inventiva del organista pasó sin cambio de trazo en todo. Este trabajo es siglo anterior a 1730. (El manuscrito no está empujado, faltándole además páginas).

JESUS MARIA Y JOSE  
METHODO DE CANTO

DE OFICIAR LAS MISSAS  
DEL TIEMPO Y DE LOS SANTOS

OFIJS LAS PRINCIPALES QUE  
ESTRAN EN YGLESLA CUEBR

entre año de 1750. Missa Rom. a hoy  
deu. m. no. por el mes de canto. la m.

*El año de 1750 se corrigió en 1750. En  
el año de 1750 se corrigió en 1750. En  
el año de 1750 se corrigió en 1750. En*

*El año de 1750 se corrigió en 1750. En  
el año de 1750 se corrigió en 1750. En  
el año de 1750 se corrigió en 1750. En*

Ayer es me Doñbe hylo po 2  
mmlabar la ha vis me q super  
vam de alabar. Mi serom me  
Di an tu l. Cijo

Convento de Santa Catalina de Córdoba. Libro de Oficio de Sereno Santa. "Jesus Maria, y Joseph, Adornado de Canto de Oficio de las Missas del Tiempo, y de los Santos, y Principales que Nacieron, Sta. M. Yglesia de Córdoba, entre año según el Missal Romano, y Comunicano por el mes de cantoliso. Transcrito el año de 1750 por el Monasterio de Nuestra Señora de las Madres/Seraphicas. Doctores Santa. Catharina de Siena de la Ciudad de Córdoba del Tucuman siendo Priora la R. M. Contrada de Jesus". Fm. 21 y 30, 7 cols. Cuarenta años. El manuscrito no fue concluido y está además incompleto.

FERIA VI IN PARACHE. VI.

*Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.*

*Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.*

**D**omi ne audi vi  
am et tam que con fi te ra  
mur. In ex pa ni ni me  
do deo non an ni va di um san cta  
rum san cto rum ap pro pin qua verit am

*Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.*

*Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.*

co gnitio nem ad ve rit tem  
sten de riu  
**G**loria ri pe me Do  
ni ne. **A**ri to  
le. **Qui** cu gi ta ve rit  
tas si as tu erit de ta ca illu  
sionis.

Convento de Santa Catalina de Górsicos. Libro de Oficio de Semana Santa, escrito en 1756. Las presentes páginas correspondientes al Viernes Santo, dan una idea de la intención de la copista, la cual, de acuerdo con el ritual de inicio, procuraba facilitar el desarrollo de los ceremonias, intercalando las explicaciones en algunas estrofas. Véase: 21 x 337. El manuscrito no fue concluido totalmente y se encuentra deteriorado e incompleto.

1740  
 1741  
 1742  
 1743  
 1744  
 1745  
 1746  
 1747  
 1748  
 1749  
 1750  
 1751  
 1752  
 1753  
 1754  
 1755  
 1756  
 1757  
 1758  
 1759  
 1760

1740  
 1741  
 1742  
 1743  
 1744  
 1745  
 1746  
 1747  
 1748  
 1749  
 1750  
 1751  
 1752  
 1753  
 1754  
 1755  
 1756  
 1757  
 1758  
 1759  
 1760

Libro de entradas y gastos de la Capellanía del Sacramiento de la Iglesia Catedral de Santa Fe, iniciado en 1740. Puede leerse en folios 2, 10, 19-20, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.



255.21.2	Pase de la Cruz de San Pedro y San Pablo Catedral de San Pedro de Antioquia	1750-51
		1.27
	Costa de Inocencio Campesano de Antioquia Ipp. de la Cruz de San Pedro y San Pablo Antioquia para la Cruz de San Pedro y San Pablo por don Juan de los Rios del Seno de Antioquia	1.31
	Costa de Inocencio Campesano de Antioquia La Cruz de San Pedro y San Pablo de Antioquia	1.32
Nota 1 <sup>a</sup>	Libro de las Misas de San Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia.	Nota 1 <sup>a</sup>
Nota 2 <sup>a</sup>	Libro de las Misas de San Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia.	Nota 2 <sup>a</sup>
Nota 3 <sup>a</sup>	Libro de las Misas de San Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia.	Nota 3 <sup>a</sup>
Nota 4 <sup>a</sup>	Libro de las Misas de San Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia.	Nota 4 <sup>a</sup>
Nota 5 <sup>a</sup>	Libro de las Misas de San Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia. Don Juan de los Rios del Seno de Antioquia.	Nota 5 <sup>a</sup>
255.21.3	Costa de Inocencio Campesano de Antioquia Ipp. de la Cruz de San Pedro y San Pablo Antioquia para la Cruz de San Pedro y San Pablo por don Juan de los Rios del Seno de Antioquia	1.33
		1.34
		1.35
		1.36
		1.37
		1.38
		1.39
		1.40
		1.41
		1.42
		1.43
		1.44
		1.45
		1.46
		1.47
		1.48
		1.49
		1.50

Libro de entradas y gastos de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Iglesia Catedral de Santa Fe, iniciado en 1750. Léase en folios 10 al último, en 1751, de un "Misaal Antioquiense", por valor de 25 pesos. (Líneas 1 y 5, contando desde el margen superior).

Libro de entradas y gastos de la Capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia Catedral de Santa Fe, iniciado en 1740. Asiento en tomos 14, verso, donde dice Corpus a 1.º de Junio: 'y 1.º para los músicos'. En líneas 7 y 8, contando desde el margen inferior, léese: "III. en la Curaca grave de Jph el organista Richardo". Y en línea 2 y 1, igual ubicación, figura el pago al organista sustituto a razón de 4 reales por mes.

2	0-1197	...	106,2p6
	0-1198	...	1-130
	0-1199	...	0-1151
	0-1200	...	0-1152
	0-1201	...	0-1153
	0-1202	...	0-1154
	0-1203	...	0-1155
	0-1204	...	0-1156
	0-1205	...	0-1157
	0-1206	...	0-1158
	0-1207	...	0-1159
	0-1208	...	0-1160
	0-1209	...	0-1161
	0-1210	...	0-1162
	0-1211	...	0-1163
	0-1212	...	0-1164
	0-1213	...	0-1165
	0-1214	...	0-1166
	0-1215	...	0-1167
	0-1216	...	0-1168
	0-1217	...	0-1169
	0-1218	...	0-1170
	0-1219	...	0-1171
	0-1220	...	0-1172
	0-1221	...	0-1173
	0-1222	...	0-1174
	0-1223	...	0-1175
	0-1224	...	0-1176
	0-1225	...	0-1177
	0-1226	...	0-1178
	0-1227	...	0-1179
	0-1228	...	0-1180
	0-1229	...	0-1181
	0-1230	...	0-1182
	0-1231	...	0-1183
	0-1232	...	0-1184
	0-1233	...	0-1185
	0-1234	...	0-1186
	0-1235	...	0-1187
	0-1236	...	0-1188
	0-1237	...	0-1189
	0-1238	...	0-1190
	0-1239	...	0-1191
	0-1240	...	0-1192
	0-1241	...	0-1193
	0-1242	...	0-1194
	0-1243	...	0-1195
	0-1244	...	0-1196
	0-1245	...	0-1197
	0-1246	...	0-1198
	0-1247	...	0-1199
	0-1248	...	0-1200
	0-1249	...	0-1201
	0-1250	...	0-1202
	0-1251	...	0-1203
	0-1252	...	0-1204
	0-1253	...	0-1205
	0-1254	...	0-1206
	0-1255	...	0-1207
	0-1256	...	0-1208
	0-1257	...	0-1209
	0-1258	...	0-1210
	0-1259	...	0-1211
	0-1260	...	0-1212
	0-1261	...	0-1213
	0-1262	...	0-1214
	0-1263	...	0-1215
	0-1264	...	0-1216
	0-1265	...	0-1217
	0-1266	...	0-1218
	0-1267	...	0-1219
	0-1268	...	0-1220
	0-1269	...	0-1221
	0-1270	...	0-1222
	0-1271	...	0-1223
	0-1272	...	0-1224
	0-1273	...	0-1225
	0-1274	...	0-1226
	0-1275	...	0-1227
	0-1276	...	0-1228
	0-1277	...	0-1229
	0-1278	...	0-1230
	0-1279	...	0-1231
	0-1280	...	0-1232
	0-1281	...	0-1233
	0-1282	...	0-1234
	0-1283	...	0-1235
	0-1284	...	0-1236
	0-1285	...	0-1237
	0-1286	...	0-1238
	0-1287	...	0-1239
	0-1288	...	0-1240
	0-1289	...	0-1241
	0-1290	...	0-1242
	0-1291	...	0-1243
	0-1292	...	0-1244
	0-1293	...	0-1245
	0-1294	...	0-1246
	0-1295	...	0-1247
	0-1296	...	0-1248
	0-1297	...	0-1249
	0-1298	...	0-1250
	0-1299	...	0-1251
	0-1300	...	0-1252

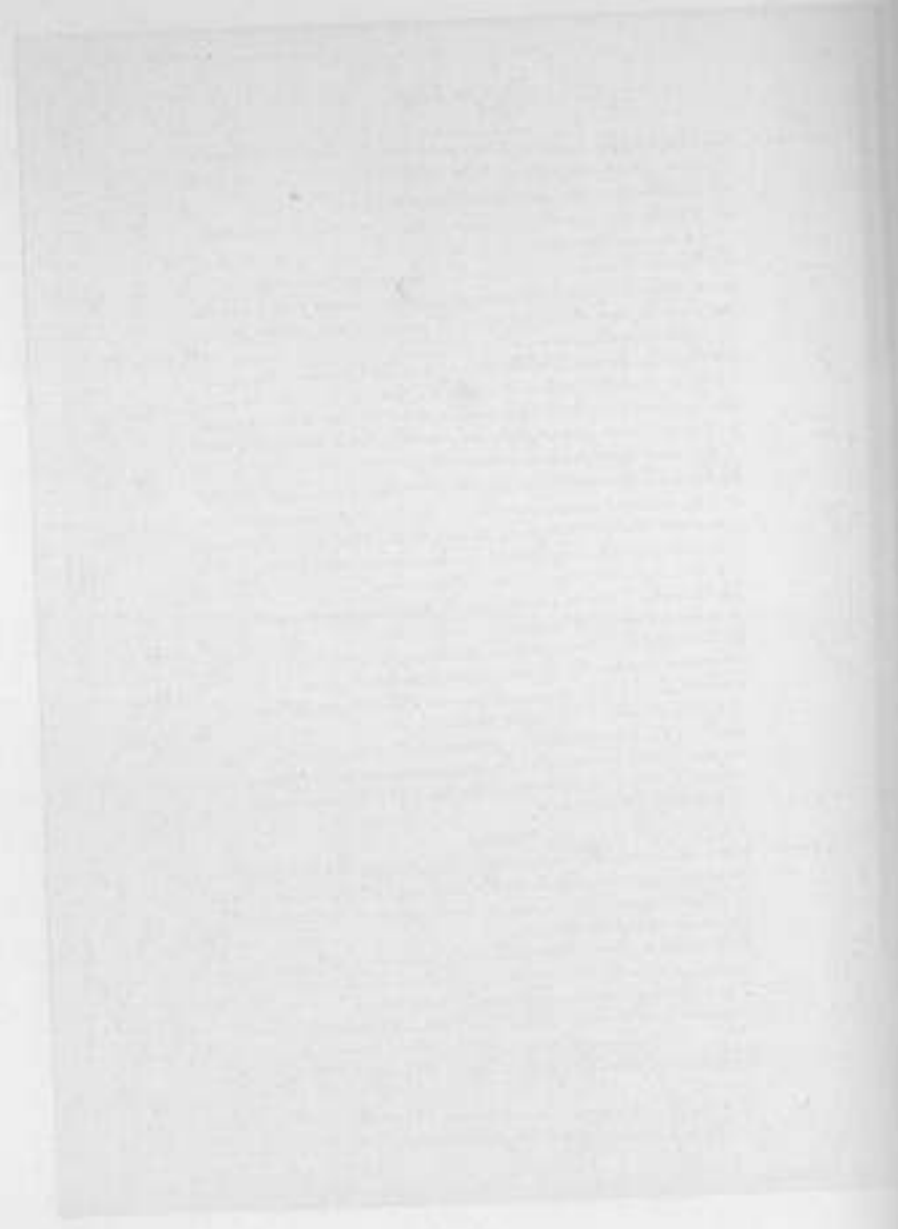
Libro de cuentas y gastos de la Catedral del Santísimo Sacramento de la Iglesia Catedral de Santa Fe, iniciado en 1740. Págs 10, sffs 1740 (véanse folios 2 y 1, comenzando desde el margen inferior) - copia del legajo s Buenos Aires, con fines de reposición; sustitución del instrumento por un apenso.



Fecha	Concepto	Cantidad
1740	3000141	3 30
1740	3000142	4 12
1740	3000143	5 15
1740	3000144	6 18
1740	3000145	7 21
1740	3000146	8 24
1740	3000147	9 27
1740	3000148	10 30
1740	3000149	11 33
1740	3000150	12 36
1740	3000151	13 39
1740	3000152	14 42
1740	3000153	15 45
1740	3000154	16 48
1740	3000155	17 51
1740	3000156	18 54
1740	3000157	19 57
1740	3000158	20 60
1740	3000159	21 63
1740	3000160	22 66
1740	3000161	23 69
1740	3000162	24 72
1740	3000163	25 75
1740	3000164	26 78
1740	3000165	27 81
1740	3000166	28 84
1740	3000167	29 87
1740	3000168	30 90
1740	3000169	31 93
1740	3000170	32 96
1740	3000171	33 99
1740	3000172	34 102
1740	3000173	35 105
1740	3000174	36 108
1740	3000175	37 111
1740	3000176	38 114
1740	3000177	39 117
1740	3000178	40 120
1740	3000179	41 123
1740	3000180	42 126
1740	3000181	43 129
1740	3000182	44 132
1740	3000183	45 135
1740	3000184	46 138
1740	3000185	47 141
1740	3000186	48 144
1740	3000187	49 147
1740	3000188	50 150
1740	3000189	51 153
1740	3000190	52 156
1740	3000191	53 159
1740	3000192	54 162
1740	3000193	55 165
1740	3000194	56 168
1740	3000195	57 171
1740	3000196	58 174
1740	3000197	59 177
1740	3000198	60 180
1740	3000199	61 183
1740	3000200	62 186
1740	3000201	63 189
1740	3000202	64 192
1740	3000203	65 195
1740	3000204	66 198
1740	3000205	67 201
1740	3000206	68 204
1740	3000207	69 207
1740	3000208	70 210
1740	3000209	71 213
1740	3000210	72 216
1740	3000211	73 219
1740	3000212	74 222
1740	3000213	75 225
1740	3000214	76 228
1740	3000215	77 231
1740	3000216	78 234
1740	3000217	79 237
1740	3000218	80 240
1740	3000219	81 243
1740	3000220	82 246
1740	3000221	83 249
1740	3000222	84 252
1740	3000223	85 255
1740	3000224	86 258
1740	3000225	87 261
1740	3000226	88 264
1740	3000227	89 267
1740	3000228	90 270
1740	3000229	91 273
1740	3000230	92 276
1740	3000231	93 279
1740	3000232	94 282
1740	3000233	95 285
1740	3000234	96 288
1740	3000235	97 291
1740	3000236	98 294
1740	3000237	99 297
1740	3000238	100 300

Libro de entradas y gastos en la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Iglesia Catedral de Santa Fe, iniciado en 1740. Asiento, en hojas 19. Man. B. (comenzando desde el margen superior); de un peso por concepto de alquiler del órgano.





*Sanctus*

Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei.  
 Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei.  
 Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei.  
 Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei.  
 Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei.  
 Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei, Ky-ri-e e-lei-sei.

Figura de una Missa, copiada de ditta anteriormente a 1780. Dim. 23,5 x 19 mils., papel del tipo empleado por las librerías de glosa, sencillas, inventadas y disposiciones. Letras capitulares en colores, con paisajes por fondo. (Colección San Carlos de Propaganda Fide, San Lorenzo, Provincia de Santa Fe).

DOMI  
 Credo II  
 ORGANO  
 77

Credo in unum Dominum, Je- sum Christum Filium Dei unige-  
 nitum, et ex Patre na- tum, an- te omnia sa- cula.  
 Deum de Deo, lu- men de lu- mine Deum verum de Deo ve- ro.

Credo de una Misa, escrita a la dada de instrumento a 1750. Dim.: 26,6 x 19 octas. papel de tipo empescado para los li-  
 bros de gustos, notaciones, inventarios y disposiciones. Letras capitulares en esmines, con iniciales por fondo. (Colegio  
 San Cecilio de Propaganda Fide, San Lorenzo, Provincia de Santa Fe).



# El Cero

- Hay colocadas sobre la entrada al Cero un Cuadrado de una vara  
con marco tendido, y girado en q<sup>o</sup> se ha de una hermanita de Yecocina  
El Nag de la Cruz un Cuadrado grande de 4 varas de lado, y sobre el  
Cuadrado como a media vara de lado, y al pie de la Cruz un Cuadrado con  
marco de madera parda, y en Cuadrado en q<sup>o</sup> esta con Pintura de N. S. de  
N. S. con el N. S. en el Marco  
El un Plano en el Cero del Cero con su division en medio tendido con la  
della Coposina. Y otros dos Cuadrados de los lados en verso de los pines  
con el nivel de la Redimada. Los otros tres q<sup>o</sup> quedan a la larga de los  
por ambos lados, y todas las tres adentro con cada una seguida  
El un Capitulo muy fino cuya Caja tendida sobre de a pie vara y media  
con tendidos y llave, y guarniciones p<sup>o</sup> de bonanos q<sup>o</sup> llevan tres Ci-  
lindros de a la cada uno de ellos, tres bucos, y raras con defensas.  
El un Cuadrado grande de una vara en linea fina p<sup>o</sup> de Yecocina  
El una Limpieza marca de hoja de lata de dos bucos p<sup>o</sup> para a la Oracion  
El una Placa de Cables cuadrados en las tres paredes del Cero a recibir p<sup>o</sup>  
Limpieza, guarniciones, comburetes  
El una Limpieza de hoja de lata p<sup>o</sup> guarniciones en las Paredes  
El una Corona con corripo en la Limpieza sobre la puerta q<sup>o</sup> va a la Oracion  
El una Limpieza fina de pinal en lienzos de N. S. de Yecocina con marco guarni-  
cionado con un buco de 3 bucos, y un marco de corripo, con Cuadrado.  
El dos grandes Cuadrados de girado en lienzos, y marcos de Cables con las ma-  
rugas de recibir los S. S. Domingo y Juan  
El dos Cuadrados en lienzos puros de N. S. con un marco negro de una  
marca de agua, y poca marca de corripo  
El una como de una vara con su marco negro, puros de N. S. de Juan  
El una de un Arbol sacado en lienzos, compuestas de los dos de la Limpieza  
El una de la Limpieza grande de N. S. de Yecocina con su marco de Cables  
El una Limpieza de Limpieza fina, y su media vara de la Limpieza Pared  
El una Limpieza de Cables. Los Cables una q<sup>o</sup> los Cables de Redimada y otra q<sup>o</sup>  
de Limpieza de Limpieza, y Limpieza

Inventory del Cero de San Carlos de Propaganda Fide (San Lorenzo, Provincia de Santa Fe), realizado con fecha 29 de octubre de 1804. Figura como "orga-  
nillo muy fino" la caja de madera labrada de tres cilindros, correspondiendo a  
cada uno de estos 10 Sumas [?], y por consiguiente, 30 en total.

De la buata

llas una semana por la par, con de otros Reynos	111
llas una semana, por Comis. S. <sup>a</sup>	...
llas una semana, por los Supos. Fines y Beneficencias	...
llas una semana, por las q. son hospital en sus Casas	...
llas una semana por el Excmo. S.º de la univ. del Segor.	...
llas de un mes, para cada uno y sus hijos, por la Comun.	240
llas de un mes, para cada uno q. los M.º Segor, el M.º de un mes	210
	<u>2936</u>

Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
celebradas en la tierra de un mes, para cada uno q. los M.º Segor, el M.º de un mes  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras

Recepciones de las buatas... 1890  
Celebradas... 1212  
Restante por celebrar... 5980

Asimismo se han celebrado en esta y en otras partes  
en las de ellos, sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
celebradas en la tierra de un mes, para cada uno q. los M.º Segor, el M.º de un mes  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras

Las buatas y recibidas en propia espina.

Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
celebradas en la tierra de un mes, para cada uno q. los M.º Segor, el M.º de un mes  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras  
sea más que en otras y en otras. Sumas de las buatas de ellos, sea más que en otras y en otras

Libro de Justas del Convento San Carlos de Propaganda (de San Lorenzo, Provincia de Saela de), en el que consta la compra, al pie, por el inferior, de un órgano de esto trescientos quarenta y cinco p.<sup>as</sup> entregado como limosna en propia espina, posiblemente para mantener la situación hasta la llegada del órgano grande, cuyo costo ascendió a 1443 p.<sup>as</sup> reales y medio.



esta y reparte entre el Sr. presidente de la Junta de San Lorenzo y el Sr. presidente de la Junta de San Carlos de Propaganda fide, San Lorenzo, Provincia de Santa Fe.

Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	3704-84
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	2010-54
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	174-5
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	126-8
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	191
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	52
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	10710-02
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	146-5
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	248-4
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	1665-5
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	173
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	10
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	202-7
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	240
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	240
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	233-5
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	281
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	100-1/2
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	21878-7

Suma de estos gastos de flaco viene y un mil ochocientos ochenta y cinco pesos con ochenta y cinco céntimos.

Tanto en plata

Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	281-1/2
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	1775-1/2
Para el pago de los gastos de viaje de los señores de la Junta de San Lorenzo y de la Junta de San Carlos de Propaganda fide...	1864-6

Libro de Gascón en el que consta la compra del "Mutualista Organista" en 280 pesos. (Cuarto San Carlos de Propaganda fide, San Lorenzo, Provincia de Santa Fe).

CANON  
MISSÆ  
ET PRÆFATIONES  
ALIAQVÆ IN EIUS

Celebratione rite agenda.

ADDITÆ SUNT

Præparationes, & gratiarum actiones ad Missam  
Episcopalem tam solennem, quam  
privatam dicendæ.



VENETIIS, M. DC. XCII.  
APVD CIERAS.



PRAEPARATIO  
A D M I S S A M  
PONTIFICALEM.

Antiphona.

**N**E reminiscaris Do-  
mine delicta nostra  
vel parentum no-  
strorum: neque vindictam  
sumas de peccatis nostris.

Quae Antiphona in festis  
duplicibus tantum duplica-  
tur, & tempore Paschali ad-  
ditur in fine, Alleluia.

A

Interior del Misal Veneciano de 1693. (Convento San Carlos de Propaganda fide, San Lorenzo, Provincia de Santa Fe).

PRONTUARIO  
DEL CANTOLLANO  
GREGORIANO

PARA CELEBRAR UNIFORMEMENTE LOS DIVINOS OFICIOS TODO  
EL AÑO, ASI EN LAS IGLESIAS CATEDRALES COMO EN LAS  
PARROQUIAS Y CONVENTOS DE ESTOS REYNOS, SEGUN PRACTICA  
DE LA MUY SANTA PRIMADA IGLESIA DE T<sup>o</sup>LEDO, REAL CAPILLA  
DE S. M. Y VARIAS IGLESIAS CATEDRALES.

TOMO I.

DIVIDIDO EN QUATRO LIBROS.

EL PRIMERO CONTIENE LAS VISPERSAS DE DOMINICA Y FERIAS,  
Y LAS CONMEMORACIONES COMUNES: EL SEGUNDO LAS VISPERSAS  
DE TIEMPO: EL TERCERO LAS VISPERSAS PROPIAS Y COMUNES  
DE LOS SANTOS; Y EL QUARTO LAS HIMNOS CON TODAS  
LAS ESTRECHAS PUESTAS EN CANTO, Y LAS COSPIERTAS.

Corregido todo del mal acento y otros defectos notados  
en los Libros antiguos

POR DON VICENTE PEREZ MARTINEZ,  
Músico Tenor de la Real Capilla de S. M.

*C. de la Corte del Colegio de S. Carlos*

DE ORDEN SUPERIOR.

MADRID EN LA IMPRENTA REAL.

POR DON PEDRO JULIAN PEREYRA, IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

AÑO DE 1799.

Prontuario del Cantollano Gregoriano, Madrid, 1799, obra en tres tomos, de Pérez Martínez, que aparece en diversos inventarios de Conventos Franciscanos. (Biblioteca del Convento San Carlos de Propaganda Fide, San Lorenzo, Provincia de Santa Fe).

MANUALE,  
SEU PROCESSIONARIUM

ORDINIS FRATRUM MINORUM  
IUXTA MISSALE, ET BREVIARIUM ROMANUM,  
PAP. PONT. MAX. ET CLEM. VII. ET URBAN. VIII.  
AUTHOR. <sup>TE</sup> RECOGNITUM.

AUTHORE FR. MARTINO RUIZ, EIUSDEM,  
Ordinis, & alme Provinciae Castellae Filio. Nunc  
Denuo recognitum.



ANNO

1777.

DE LICENTIA D. COMMISS. GENER.

MATRITI: EN Typographia EMMANUELIS MARTIN.



RITUALE

SEU

MANUALE  
ROMANUM,

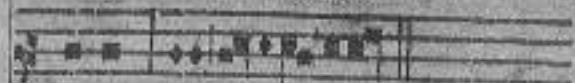
PAULI V. PONT. MAX.  
JUSSU EDITUM

Cum cantu Toletano, & Appendice  
ex Manuali Toletano.

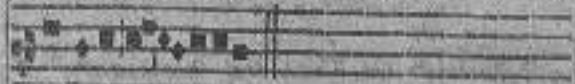


ANTVERPIÆ,  
EX ARCHITYPOGRAPHIA PLANTINIANA  
M. D. CC. XXXV.

Ritual o sea, Manual Romano, con Canto Toletano, editado en Amberes en 1735.  
Ha sido abundantemente introducido en la Argentina durante la dominación  
hispanica.

AD MATUTINUM,  
Invitorium.

R egem, cui om nia vivunt.

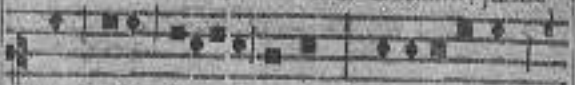


V enite a dorémus. Chorus repetit, R egem, &amp;c.

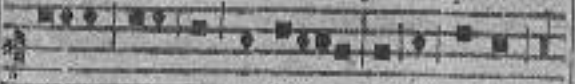
Psalms 94.



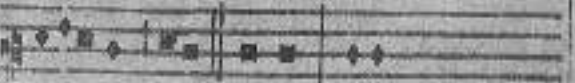
Enite, exaltemus Domino, jubile-



mus Deo salutaris nostro: praecipemus



faciem ejus in confessione &amp; in Psalmis



jubilemus e i. R egem, cu i.

B b

Q uo-

PROCESSIONALE,  
AC  
RITUALE  
ROMANO-SERAPHICUM  
AD USUM  
FRATRUM, AC MONIALIUM  
S. FRANCISCI,

Juxta formam Ritualem PAULI V. & BENEDICTI XIV.  
Seraphicosque Ceremoniales.



OLISIPONE  
EX TYPOGRAPHIA REGIA.  
M. DCC. LXXX.

*Cum Facultate Regie Curie Censuræ.*

*ProceSSIONALE, como Ritual Romano-Seraphico de los Franciscanos, editado en Lisboa en 1780. Fueron muchos los libros de esta linea editados por la Orden Franciscana de Portugal e introducidos en la region del Rio de la Plata, habiendo sido tambien considerable el numero de padres portugueses en los Conventos argentinos durante la dominacion hispanica.*

16 PROCESSIONALE, s.c. RITUALE

quam semper optaverint; p̄is supplicatōibus confis-  
quātur.

**A** Cūctos adfiras, quosdam Dōmine, s̄p̄ndalo  
preveni, & salvādo proficere: ut cūcta nō-  
stra oratio, & operatio a te semper inquit, & per te  
cepta finitur.

**O**mnipotens sempiternus Deus, qui vivōram domi-  
nūm salū & salvatōrem, omnimōque salutē,  
quos tuos fides, & opere fructus esse pervēdit: te sup-  
pliciter exortens, ut pro quibus effundere precos decē-  
vimus, quosque vel praestas facillimē adire in carne nō-  
timeat, vel sanctorum sanctorum corpore suscipit, inter-  
cedentibus demibūs Sanctis tuis, precibus tuę clemē-  
tīa, omnium delictōrum facinorā veniam consequātur.  
Per Dōminum collectus, &c. *R.* Amen.

*Dicitur antequam dēspēs cor. Y. & oratione sancti  
Patris Ecclesie, postea Sacerdos dicat.*

*S.* Dōminus vobiscum. *R.* Et cum spīritu tuo.

*Canto.* *r. r.* Ex-cen-di-at nos om-ni-po-tens, & mi-se-ri-

*Canto.* *r. r.* Ex-cen-di-at nos om-ni-po-tens, & mi-se-ri-  
cor-dia-mi-qua. *Cor.* *R.* *A.* *sch.*

*Textus.* *r.* Et sōlūm dōmine per misericordiam  
Dēi requiescant in pace. *Cor.* *R.* Amen. *ff.*

ROMANO-SERAPHTICUM.

*Mr. nodis servatur etiam in Litaniis missarū, aut  
festis dīcētur D. N. J. C.*

*Quasi hodie Populus vocatus est, non dicitur, Ut  
domini Apollōnem, sed que sua dicitur et Populus,  
Ut omnes Ecclesiasticos Ordines. Distribuit etiam ut  
Joh. & regibus, et oratio per Papam, Quinquagesimam  
p̄p̄am dicitur.*

DE PROCESSIONE  
IN FESTO  
SANCTISSIMI  
CORPORIS CHRISTI.

*Diſpōſita Proceſſor, Sacerdos, vel Canto cantat in  
ceteris Sacerdotum.*

HYMNUM.

**P**  
An-ge-lus glo-ri-æ. *ff.* Canto per  
ms m̄p̄e-ri-um, Sin-gre-m̄-que po-er-æ. *ff.*  
Quem in mun-di præ-ſe-nti-um; Excelsis vobis pro-

ARTE  
DE CANTO-LLANO,  
Y ORGANO,  
ó  
PROMPTUARIO MUSICO.  
DIVIDIDO EN QUATRO PARTES.

La primera trata de la Especulativa del Canto-Llano. La segunda, de la Práctica del mismo Canto. La tercera, de la Especulativa, y Práctica de todo Hymno, Secuencia, ó Prosa. Y la quarta, de la Especulativa, y Práctica del Canto de Organo, segun el moderno estylo.

SU AUTOR

DON GERONYMO ROMERO DE AVILA,  
Racionero, y Maestro de Melodia de la Santa Iglesia  
de Toledo, Primado de las Españas.

QUIEN LO DEDICA

A LOS ILL.<sup>mos</sup> SEÑORES DEAN, Y CABILDO  
de la misma Santa Iglesia.

CON LICENCIA.

---

MADRID. Por Joachin Ibarra, calle de las Urosas. Año de 1762.

*A costa de la Compañia establecida en esta Corte.*

ARTE,  
Ó COMPENDIO GENERAL  
DEL CANTO-LLANO,  
FIGURADO Y ORGANO,  
EN METODO FÁCIL,

ILUSTRADO CON ALGUNOS DOCUMENTOS  
ó capítulos muy precisos para el aprovechamiento,  
y enseñanza.

DIVIDIDO EN CINCO TRATADOS,

De los que el primero manifiesta la Teórica del Canto-LLano,  
el segundo su Práctica, con el Oficio de Difuntos, de pábano,  
Misa, y Procesion: el tercero y quarto la Espectativa y  
Práctica del Canto Figurado y de Organo, segun el moderno  
estilo; y el quinto las nueve Lamentaciones, y la Bendicion  
del Ciro, recitadas, ó adornadas de salustias  
sobre su mismo Canto-Llano.

SU AUTOR DON FRANCISCO MARCOS Y NAVAS,  
Salmista por su Magestad en la Real Iglesia de San Ludo,  
de Madrid.

MADRID: M. DCCC. XVI.

EN LA OFICINA DE D. FRANCISCO MARTINEZ DAVILA,  
IMPRESOR DE CAMARA DE S. M.

Arte, ó Compendio General del Canto-Llano, figurado y órgano, de Francisco Marcos y Navas, editado en Madrid en 1816. Es edición relativamente reciente que se introdujo en tiempos de la Independencia.

THEATRO  
ECCLESIASTICO,  
MANUAL DE MISSAS  
OFFERECIDO

VIRGEM SANTISSIMA,  
SENHORA NOSSA,  
COM O SOBRANO TITULO DA IMMACULADA  
CONCEIÇÃO:  
ORDENADO POR SEU AUTHOR  
OP. FL. DOMINGOS DO ROSARIO,

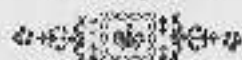
*Filho da Paróquia de Santa Maria da Arebuda, e primeiro Vigário  
do Coro, que foi do Real Convento de Alentejo.*

PARTE SEGUNDA,

NOVAMENTE DIVIDIDA, EM QUE SE TRATA DE TODAS  
as Missas Dominicæ desde a primeira Domingo do Advento até a  
ultima depois de Pentecostes, Feitas de Christo, de Nossa Senhora, Mi-  
lhas proprias de Santos, e dos Communs, Kyrie, Gloria, &c. para to-  
das as Solenidades. Tudo escrito, e ordenado com as quatro Mis-  
sas das Domingas Juntas ochavas do Natal, Epiphania, Ascensão, e Cor-  
pus Christi, Vigilia de Pentecostes, ante e tras Domingos depois de  
Pentecostes: cinco depois da Páscoa, tres depois da Epiphania, Trans-  
figuração de Christo, Exaltação da Cruz, Aniversario de Dedicção da  
Igreja, e do Patrimonio de S. João para os Regulares.

Dado ao peço pelo Ill.ºssimo, e Excellentissimo Senhor Duque do Ca-  
daval, Syndico Geral da Real Mesa Provincial.

*Citave impressão.*



LISBOA:

Na Officina de SIMÃO THADDEO FERREIRA.

ANNO M. DCCLXXVI.

*Com Licença da Real Mesa Censura, e Privilegio Real.*

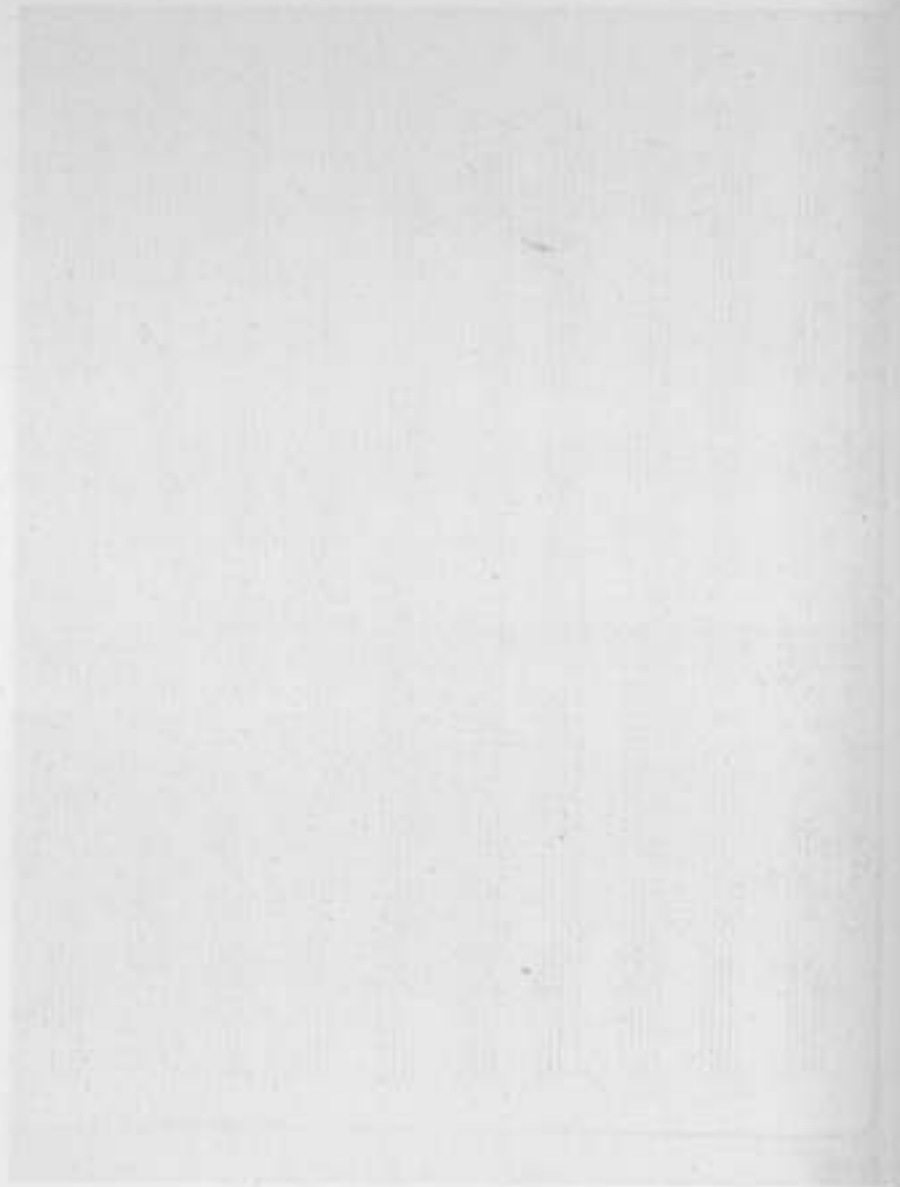
El Padre Ecclesiastico, e Manuel de Missas, de Fray Do-  
mingos do Rosario, obra editada en Lisboa y muy profusa-  
mente distribuida en el Brasil que tambien aparece en los  
inventarios de las Bibliotecas de Conventos y en los libros  
de gastos de Iglesias y Cathedralas argentinas.

THEATRO  
 ECCLESIASTICO  
 MANUAL DE MISA  
 DIRECTOR  
 VIRGEN SANTISSIMA  
 LA ROSA DE MARI  
 OF. F. DOMINGO OROZCO  
 HARTERUNDA  
 LISBONA  
 EN LA TIENDA DE LA MISA  
 EN LA TIENDA DE LA MISA

*Credo a 4. con el coro & Organos Colonias*

Credo a 4 voces con acompañamiento de instrumentos, de Ignacio Colón. Partitura de 30 páginas que se fue procediendo de Lisboa, si bien no es apollido peninsular. El bajo editado ha sido realizado posteriormente por otra persona.





*Allegro Moderato* *Originale. All.*

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncello  
Basso

Primeira página de partitura de um Movimento a Basso de uma Sinfonia.

Misa de difuntos

5 Aº

acompañamiento

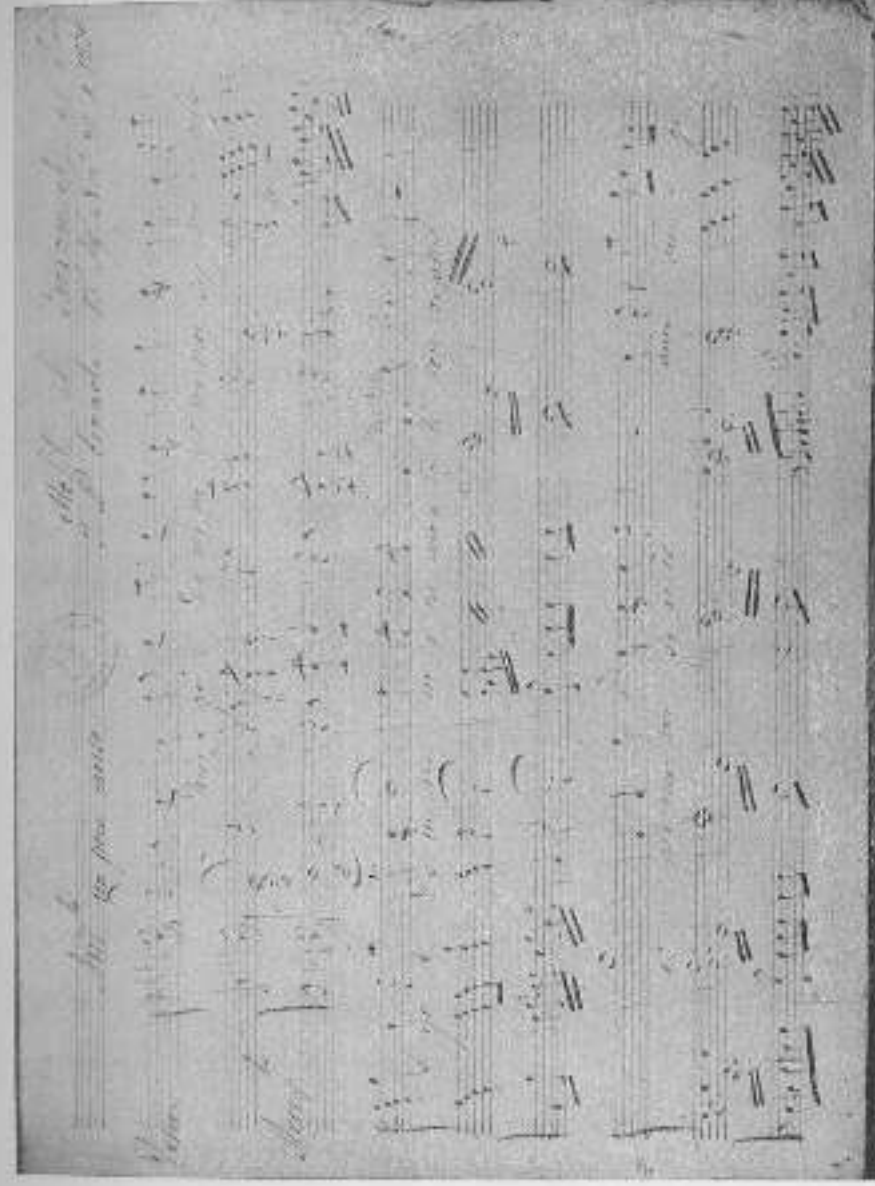
Excmo. Sr. D. Juan de Vill

Capitán del Hospital de

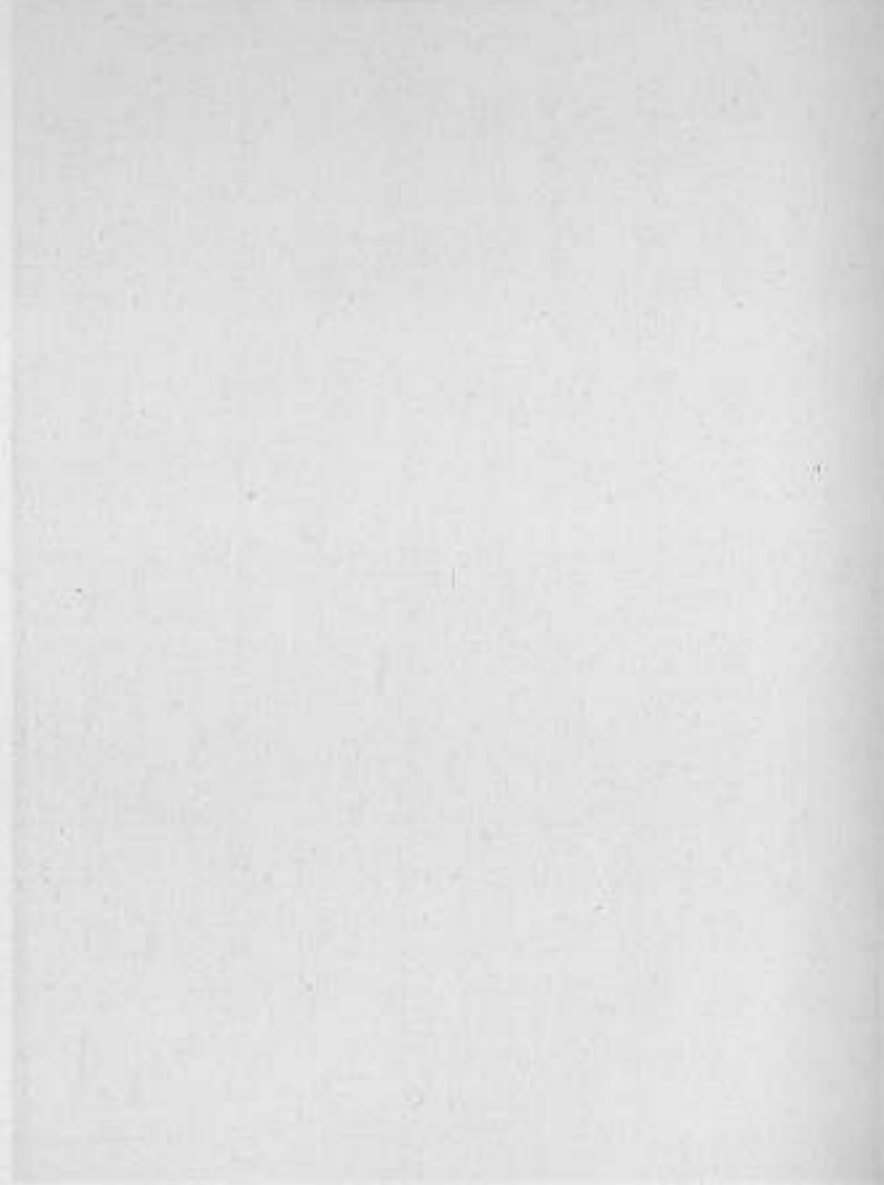
San Juan de Dios

Año 1821

Misa de Difuntos a 2 voces, con acompañamiento de bajo instrumental, escrita en 1821 por el Padre Be-  
nito Brell, (1736-1804), organista titular y maestro de la Esclaustra del Monasterio de Nuestra Señora  
de Montserrat, Provincia de Barcelona. Trátase de una copia. El original del autor se encuentra en  
los Archivos de la Esclaustra del Monasterio, según informe dado por el Pbro. Don David Pujol. (El  
copista pudo ser seguramente Antonio, en vez de Benito).



Mottete al Sacramento del Señor J. P. Escobar, Pa. de N. Y. de 1820. Manuscrito desmenuado del primer ser de la música argentina que se figura en la relación de sus obras.



Tiple 1.º Vozes  
a 23.ª Vozes com  
Temp. no. de Orgão

Cartolina de la parte de Tiple 1.º de las Figuras o el Folia con Acomp. de Organos, Arribas, según puede verse por una persona de caligrafía diferente a la de copista, e Amadeo Albornoz.

Handwritten musical score for a vocal part, featuring ten staves with lyrics in Spanish. The score includes dynamic markings such as "poco", "poco cresc.", "poco decresc.", "poco cresc.", "poco decresc.", "poco cresc.", "poco decresc.", "poco cresc.", "poco decresc.", and "poco cresc.". The lyrics are: "Deo qui se in dextera patris sedet. Deo qui se in sinistris sedet. Deo qui se in dextera patris sedet. Deo qui se in sinistris sedet. Deo qui se in dextera patris sedet. Deo qui se in sinistris sedet. Deo qui se in dextera patris sedet. Deo qui se in sinistris sedet. Deo qui se in dextera patris sedet. Deo qui se in sinistris sedet."

Página Clular de la parte de Tiple primera de las *Voces con Zangrejo de Oratorio*, atribuidas a Amancio Alcorta, según puede verse en la *es. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.* Esta composición no figura en la *relación de obras del autor.*

Violin

Violin Solo

No. 1. Andante

Parte de Violin Extracto de la "Sinfonía" (Cuarto Movimiento) de Juan Angel Sánchez, estrenada y publicada por el autor en Buenos Aires en 1858 en Buenos Aires. El instrumento es Violin Solo.

*Sinfonia para Piano compuesta Por D.<sup>o</sup>*  
*Juan Angel Sanchez*

*1833*

*3*

*Quinta parte toda Requinta*

*1834.*

Cartón de la Sinfonía para piano, compuesta por D.<sup>o</sup> Juan Angel Sánchez, en Buenos Aires, en 1833.

Messa Faustina Meyer  
Dell'Alto Organ  
A Capella

Filippo Lasi  
L'Organ  
Messa Meyer

Carata

Organ & Organ, Organ & Organ

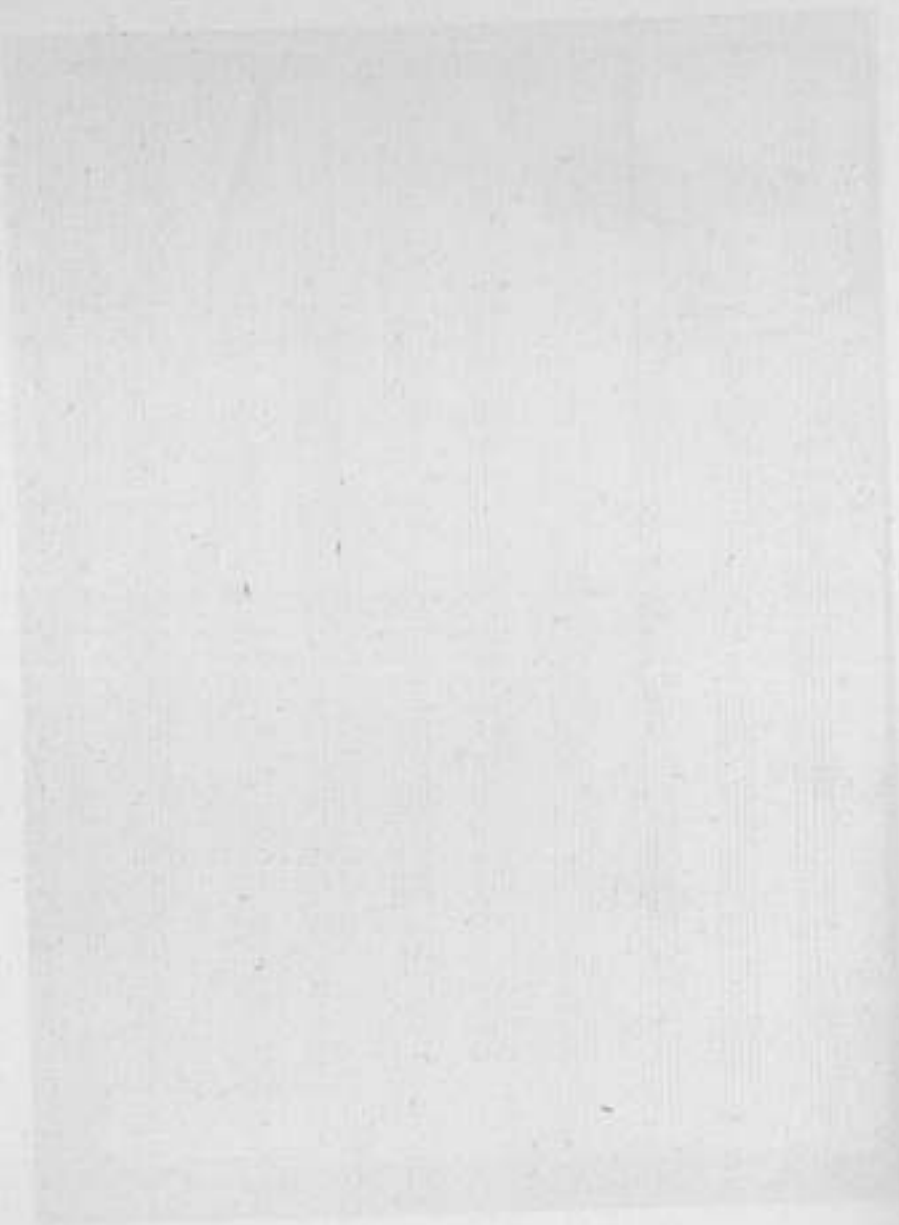
Di Carlo Casanova intesa alla Capella, e Capella

Di S. S. M. Vanda





Detalle (de la página y verso) de la ópera "Der Ring des Nibelungen" de Wagner, autor muy apodado en Dresde. Véase en el volumen de la Biblioteca de la Universidad de la Sorbona el estudio de este autor por el Sr. Barón de... (text partially obscured).



Violini  
Flauto  
Clarini  
Corni  
Trombe  
Trombe in B-flat  
Viola  
Vcllo  
Leggero  
Contrabbasso

Disco de una época de Pasquita, autor muy apreciado en los primeros tiempos de las antorchadas. Buenos Aires.

*Allegro vivace.* 3

*Andantino con Variazioni.*

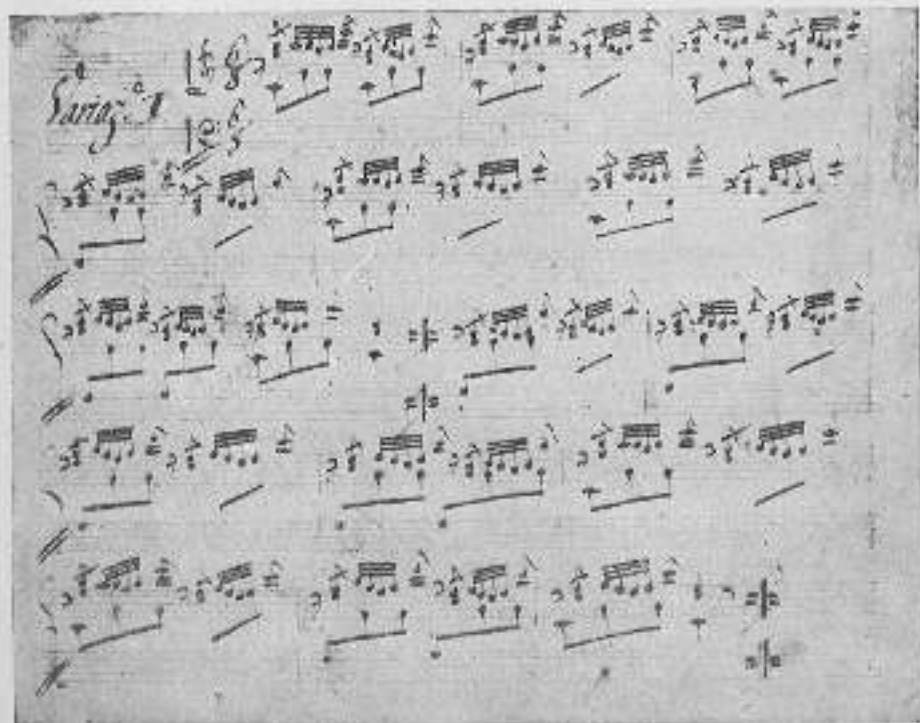
*Cl.* *Cembalo*

*Del Maestro Franc. Tallini.*

Indicaciones del compositor al Cembalo de Francisco Tallini. Lees en la parte superior la firma de Tallini y debe haber pertenecido por tanto a su archivo.

*Ciel travesso*  
*Duetto del M<sup>re</sup> Pacita*

Cartula del D<sup>co</sup> Ciel travesso, de Pacita.



Primera variación del Jabaetico con Variaciones y Cambios de Francisco Pallol.

*Scena ed Aria*

*Nell' Opera dei due Gobbi  
Del Sig. Maestro Portogallo*

Escena y aria de la ópera "Le due Gobbi", del famoso compositor Marcos Portogal, muerto en Rio de Janeiro. En los comienzos del teatro lírico en Buenos Aires se interpretaron fragmentos de diversas obras suyas.

*Cavatina*

*Dolce speranza Amica*

*Del Contrabasso*

*Del Sig. Giacomo Caribella*

Cavatina de la ópera "Il Contrabasso" de Giacomo Caribella, que formaba parte del repertorio en los primeros tiempos de la actividad lírica bonaerense.

Hizo señor Don Don Alonso del Paso y Silva mi señor del consejo deau Magi dignísimo obispo de esta dha diócesis del Tucumán Vi Avilado venido, a visitar esta diócesis y sus Iglesias, respecto de que el cura rectorario de los libros es el de Música en las Iglesias para la cuenta y razón de ellas no haciéndolo en esta dha Iglesia, mando se hiciera esta para que en el se asentara y establecieran las cosas necesarias y pertenecientes a la fábrica de esta santa Iglesia, la qual habiéndose al presente, la cual por principio se había en esta dha, la providencia que la pareció conveniente y necesaria para que se ponga y pertenezca a

Gs. 8

el uso que prevalece año.P. v. visitador en once del presente mes y año y mando dho P. Visitador que los en adelante se asentara en este libro cada año las partidas de los que se fabrica de esta dha Iglesia, sacando las partidas del libro de cobranza de ecclesiasticos de los que habiessen pagado; Y así mismo se asentara en este libro las limosnas y donaciones que diere a esta dha Iglesia y sus cofradías cada viernes se firmase las partidas de entradas el cura y Vicario de esta beneficiada con la persona que diere la manda de alguna dha o limosna con declaracion de que se cobra de esta y dha manda o limosna la cantidad tambien el magordomo de Música y sacros de las cofradías pagadas las misas que se dieran y las fiestas, como así mismo se asentara las limosnas de cobranza dha y se pongan confidencias en el libro del magordomo los gastos de vino para Jabon aceite y cera de la lampara y que esto se le pague en descargo. Y así mismo se cuenta cada año los ganados de las cofradías y se asentara con sus multiplicaciones segun el magordomo delega se hubiere pagado 5 muertos, y de las personas de las dhas cofradías de que se ha de hacer cargo al fin de año quando den las cuentas en cada una de lo que sobra pagado las misas de un año y la fiesta de cada cofradía segun la costumbre que hubiere de lo que sobra se hacen tres partes las quales se darán al magordomo de Música a direccion deau cura en esta conformidad las dos partes en beneficio de cada cofradía y la otra se reparte entre el dho Tesorero deau sacros deau congreso y el M. de Capilla y Cantores proporcionados entre todos con el sacros de esta dha Iglesia, así lo prevalece mando y firma:

Don Dr. Joaquin Joseph Cabal Monte

Ante mí

Fray Pedro Nolasco de Cabrera

Secretario de Visita General

Gs. 10

Hizo, mando hacer una Alba con un arco la Alba de Diferencia con sus encasas de tres dedos a, alrededor del anillo. El Cumbesi con sus encasas equivalentes esto lo costó Ramón Leopoldo Cantor de esta Iglesia de Huesguaco por mandado de dho cura por haber fallado con oficio muchos años.

Gs. 13

Hizo, Dos misas el una Misas pelotro tiere. Con su estilo de música

- Ita, Dos Libros de Evangelios y Epistolas bien tratados  
Ita, un organo  
Ita, Quatro Campanas para Torre con más una Arpa una Guitarra q' puen  
en Poder de Franco, Bomeño el Cantor  
Ita, un Terço de chirimías q' son tres Baxa tenor y violé -  
Ita, un mona Cordón q' para en Poder de Callero Colista maestro del organo  
Ita, Dos manuales sinca más diez y siete Usada.

[Nota: este inventario de folios 18 corresponde al que practicó el Dr. Gregorio de Zúñiga y Echarre el 8 de febrero de 1743. En el inventario del 28 de junio de 1745 constan las siguientes cofradías:

- Cofradía del Señor Sacramentado  
Cofradía de Nuestra Madre  
Cofradía del Sr. San Antonio y Santa Barbara  
Cofradía de las Benditas Animas].

## Fjs. 22

- Ita, dos misales viejos -  
Ita, un manual romano viejo -  
Ita, dos libros con sus tablas segun una cofra sagrados ebangelios, y otro de los  
epistolas q' sirven p' que canten los dichos.

## Fjs 24 verso

- Ita, dos arillos  
Ita, una caja de guerra un cañón y Varrea  
Ita, ar. al Coro un organo, un cañón, un festón de madera una Arpa  
grande Pintada y dorada -  
Ita, en un Cadenete las tres Christmasas de plata -  
Ita, en la torre - Quatro campanas y en la capilla de Sta. Sta. Barbara una 000  
tres balajes [Inventario del 28 de setiembre de 1749].

## Fjs 26 verso

- Ita De Franco Giochi dio un misal en dias de Octubre de 763.

## Fjs. 27 verso

- [Cuenta que se cuidaron y aumentaron los caudales de las Iglesias de Guaca-  
lara, Tlaxca, Pantamatos, Tumbaya, Abba y Araya].  
Ita Un navillo y tres p' p' dos libras de cosa p' q' se hizo una  
campana buporta ocho p' 005 p'

## Fjs 28 (Año de 1749)

- Ita La q' se las adala de Roma para vestuar a los escleros y  
escleroses q' importan tres y dos p' y dos p'  
Ita Al Doctor Oaxaca (?) se dio sinca p' y medio 000 p'  
Ita un arpa nueva grande para la Iglesia que dio de/ser. Dio que  
costo 20 pesos y la dio de la misma

## Fjs. 28 verso

- Ita, por Una Campana, que cumple con el peso de seis el arazon de  
tres reales libra importa cincuenta y siete pesos dos r' 057 p'  
Ita, por otra Campana que cumple para la capilla de Uquila con el  
peso de ocho q' que ar. es 2' libra importa setenta y seis pesos  
cuatro p' 076 p'  
Ita, por un Misal Anticorona que cumple para Cañada de  
Pantamatos 040 p'

## Fjs 30

- Ita, 2: reales q' hizo el carpintero por componer Un cañón de paca  
las Velas, y otros dos en componer la Guitarra de la Ica por estar  
esta tan mal tocada 000 p'  
Ita, Compró quatro reales de cuerdas para la Guitarra 000 p'  
Ita, Compró Una Arpa para el servicio de la Ica en Veinte y sin-  
ca p' 025 p'  
Ita, doce reales q' costaron el terço de las cuerdas para dha Arpa 001 p'

Entre junio y noviembre de 1745 actuaba el Cura Licenciado  
Don Francisco Xavier del Suelo. En la relación que sigue más abajo,  
constaban las siguientes Cofradías:

- Cofradía del Señor  
Cofradía de la Sta. Virgen  
Cofradía del Sr. San Antonio  
Cofradía del Sr. San Francisco de Paula  
Cofradía de la Sa. Santa Barbara  
Cofradía de las Benditas Animas

El cura párroco cantó misa para todas estas Cofradías, descom-  
tándolas de los aportes en frutos de la región dados por los Mayor-  
domos de cada Cofradía, como puede observarse en esta constancia:

De la Cofradía de la Sta. Virgen tengo recibido aser de este Pueblo  
como del de Uquila un trigo sola fanega q' arazon de 6 p' con 25 p'  
en chuflo 24 almudes a peso, tanto dos almudes a peso una carga  
de papas endose reales sesenta quince años reales los quales me  
entrego el Gobernador de este Pueblo y todas estas frutas importan  
nuevo Terro de pluma 10 p' quatro reales de los [98] rebaja  
quarenta y quatro p' por 22 misas cantadas que he dicho todas  
los subidos q' años p' la incensa de cada misa según la disposi-  
ción y mandato deca Sr. Illa aser los dichos 14 p' y sola pesos  
nueve de la incensa de la Misa Cofradía de honras que dire por  
los hermanos difuntos de esta Cofradía aser 50 pesos con q'  
paseo resto Veinte y nueve pesos sexta dha Cofradía

## fjs. 32 verso

Razon de lo que ha gastado en la Tab desde el día estore de

Noviembre de mil Setecientos quarenta y cinco

mas cinco reales de cuerdas 0000 5 rs

mas tres manos (pianos) de papel a diez rs 0001 4 rs

mas tres reales de cuerdas 0001 5 rs

mas un peso de cuerdas 0001

## fjs. 33

En el de Marzo un peso en Bordonas para la Arpa 0001 rs

En la visita del Obispo de Tucumán, el Ilmo. Señor Don Fr. Josef Antonio de San Alberto, realizada el 16 de mayo de 1783 y por resolución del Obispo de Tucumán, Ilmo. Señor Dr. Don Angel Mariano Moacoso, fechada en Salta el 22 de enero de 1791, se repone severamente al Cura propietario Dr. Don Francisco Xavier Fernández "por desorden, desgracia, y omisiones y por la suma decadencia de la Iglesia y de los objetos a su cargo". Ya con fecha 13 de agosto de 1773 consta una amonestación por el Obispo de Tucumán, hecha en Humahuaca en ese día, pero faltan fojas 35 y 35 verso en el Libro, de manera que sólo se lee el comienzo en fjs. 34 verso.

Indiscutiblemente, el período de decadencia de la iglesia de Humahuaca comenzó ya antes de 1770 y afectó también el servicio musical. Cabe preguntarse si este notorio descenso fué solamente culpa de religiosos incapaces de una buena administración o si fué consecuencia de la separación espiritual y cultural del Perú. La intensa actividad artística en el Cuzco, en Potosí y otras ciudades de ese mundo alto, pudo irradiar otrora hasta un punto tan distante como Humahuaca su influencia extraordinariamente benéfica. Y también más allá, como nos lo enseña la historia de las artes religiosas en la Argentina. Al cesar el aporte de imágenes, cuadros e instrumentos musicales, cualquiera haya sido la razón, no pudo ser reemplazado por otro, de idéntica magnificencia, proveniente del Virreinato del Río de la Plata. Y con ello, la suerte de esta pequeña iglesia, de nave íntima, con sus típicas tablas ganadas del cactus gigante, quedó sellada. Hoy es apenas una sombra de los tiempos esplendorosos que en ciertos instantes parecen trasuntarse en las líneas de los primeros capítulos de esta frígida relación documental.

## JUJUY

Los primeros religiosos a establecerse en la ciudad tres veces fundada de Jujuy fueron los jesuitas. A ellos siguieron en 1599 dos franciscanos, enviados por el convento homónimo de Santiago del Estero y en 1614 los mercedarios. La historia de las iglesias de Jujuy ha sido muy accidentada, primero por la inseguridad de los fundadores, amenazados continuamente por los indios capitaneados por el famoso cacique Piltipoco y luego por los del Chaco; después por la precariedad de las construcciones que tuvieron que ser más de una vez demolidas, y finalmente por los saques de que fueron objeto en los aciagos días de la Independencia, cuando los realistas, en su retirada definitiva, dejaron transformados los templos y conventos en cuadros de espantosa desolación. Es muy posible que haya sido por esta causa que en la Catedral de Jujuy y en San Francisco falten tantos de los documentos cuya revisión nos hubiera aportado un mejor conocimiento de la actividad musical en ambos templos.

## CONVENTO DE SAN FRANCISCO

La primitiva construcción de San Francisco, iniciada entre 1599 y 1600, debe haber sido en extremo humilde. Por el despoblamiento de la ciudad, el convento, regentado en 1609 por un solo padre, tuvo que clausurarse, reabriéndose en 1611. Se conoce un documento que nos confirma la fundación de la Cofradía de Guadalupe en 1613 y se supone que las Cofradías de la Vera Cruz y de San Antonio de Padua funcionaban ya antes de 1640. Alrededor de 1650 debe haberse establecido la Tercera Orden de San Francisco y en 1694 la de Nuestra Señora del Rosario. Sólo de la Archicofradía de San Benito de Palermo, que se hallaba bajo la advocación de la gente de color —tanto de negros y mulatos como de indios y mestizos— desconocemos su época de establecimiento. Las Constituciones de la Archicofradía, del año 1809, que mencionamos más adelante, no significan que haya sido fundada en ese tiempo; además, en el Libro de



cuentas figuran la Orden Tercera y la Archicofradía de San Benito de Palermo como si sus fiestas y hasta sus cuentas se hicieran de común acuerdo y ese Libro, que no es el primero, fué comenzado en 1785.

En 1789, el templo fué demolido y erigido con más solidez, al igual que el campanario, pero el que contempla su aspecto en 1872, con el nuevo frente, según una fotografía tomada en ese año, comprenderá cuán difícil fué la construcción de templos de más amplitud y mayor resistencia.

Cuando preparó el Padre Tommasini la historia del convento, ya no encontró documentación en los archivos y en efecto, nuestra búsqueda no dió mejores resultados que los que transcribimos. Los Libros de Cuentas y Elecciones de Cofradías traen generalmente pocas noticias sobre actividades musicales, no siendo las que se realizaron periódicamente por ellas mismas. En pocos casos, las Cofradías cooperaron también en las mejoras edilicias y en el aumento de los bienes artísticos de sus respectivos templos, al menos que existiese esta consigna entre todos, como observamos en un bello ejemplo de solidaridad en Humahuaca. Por lo antedicho, los fragmentos de un *Libro de Gastos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia y Archicofradía del glorioso Padre San Benito de Palermo* son insuficientes para ver la actividad musical y la adquisición de instrumentos. Estos datos se encuentran en los libros de fábrica, gastos, inventarios y en las disposiciones y esta documentación se ha perdido. El lector podrá seguir así los gastos periódicos por música desde 1785 hasta 1835, con dos vacíos, uno entre 1812 y 1819, causado por los efectos de la guerra de independencia y el otro, entre 1819 y 1825, quizás por la pérdida de algunas hojas del cuaderno.

Tenemos constancia de que existió un órgano en 1785 en San Francisco de Jujuy y que era habitual, al menos en las fiestas de la Tercera Orden y de la Archicofradía, el acompañamiento instrumental. Es éste uno de los pocos casos en que sistemáticamente se mencionan a los músicos por su nombre: Juan Joseph Astudillo, Maestro Ignacio, Organista Fernando, Maestro Bernardo, Maestro Felia, el Cantor Moyano, el organista Pedro Ferreyra, Josefito Remigio, el Músico José; no falta el monigote y apenas ignoramos el nombre del peón que tiró los fuelles. Los que aparecen como maestros fueron artesanos. Extraña posiblemente al lector que en 1793 se le pagaran al peón por su servicio de dar aire al órgano por tres días consecutivos nada más que tres reales, que el negro Josef recibiera tres pesos por haber

tocado más de un año la campana o que el pago al "violonista" Ignacio, por los tres días de las Cuarenta Horas fuese sólo de tres pesos. Hay que tener presente que esta gente no vivía de la música como única profesión y además, que en ese tiempo, un animal vacuno costaba seis pesos. Lo que interesa en estas cuentas es la demostración de la voluntad de ornamentar la fiesta religiosa con música y el gasto a que se sometían los padres en un ambiente pobre.

Hemos examinado otros papeles sin éxito. Entre éstos figura un *Inventario* sin fecha, del Convento de San Francisco de Jujuy, que tiene numerosas páginas arrancadas, comienza en la pág. 109 y está firmado por Fray Nicolás Palacio, Misionero Provincial. En este libro de Inventarios se ordenó otro el 10 de noviembre de 1783, pero no hay constancia sobre un órgano u otros instrumentos musicales. Y en el *Inventario de la Librería o Biblioteca, mandado ordenar por el Rev. Padre Presidente del Convento de San Salvador de la Ciudad de Jujuy*, en agosto de 1811, no figuran obras musicales, pero también en este documento se encuentran muchas páginas arrancadas. En la Biblioteca, aun hoy rica en obras de gran valor, no hemos hallado libros de canto gregoriano antiguos y menos aún tratados de canto llano.

En el *Libro 2º de este Hospicio de San Salvador de Jujuy*, de 1865, figura "un órgano, con dos fuelles, antiguo y algo descompuesto", con "un escañite pa' el organero". Y en el *Nuevo Inventario del Apostólico Convento del Imo. Salvador de Jujuy*, de 1873, se dice textualmente: "El Órgano q' existía el año 1863 se ha quitado p' inservible". En el *Libro de Misa cantadas y rezados* desde el 24 de agosto de 1776 a diciembre 2 de 1813, visto por el Predicador General y Comisario Visitador Fray Joseph Thomas del Pilar, no hemos encontrado, como era de esperar, mención alguna sobre actividades musicales ni tampoco en las *Constituciones de la Archicofradía de San Benito de Palermo de esta ciudad de Jujuy formadas por los Religiosos de este convento del Salvador de 1809. Y aprobadas por S. S. el Vicario Capital y Ap. y Gobernador Etc. de la Diócesis D. D. Isidoro Fernandez en la visita Esca y con calidad de por uora de 1859.*

Falta apenas agregar una nota interesante, que se refiere a la fundición de campanas en Jujuy, que parece haber sido desde la primera mitad del siglo XVII una especialidad en aquel medio. El maestro Jesús (Juan?) Dávila fundió en 1639 una magnífica campana que aun se encuentra en el moderno campanario del templo de San Francisco de hoy, lo cual prueba la perfección del instrumento. Sobre la parte más elevada lleva la inscripción: *Alabado sea el Santísimo Sacra-*

mento y sobre la parte más ancha del perímetro se lee, conservando los defectos ortográficos: *S. María, P. Agripina ora pro nobis ad dominum deum nostrum - Año 1639 - Jua. De Avila me fecit*. La campana pesa veinte arrobas y había sido encargada por Fray Jacinto de Quiñones, Presidente del Convento, por la suma de doscientos seis pesos. El trabajo fué costado por el bienhechor de nombre D. Pedro Martín Baquero, vecino de Salta, extendiéndose escritura ante escribano público en Jujuy, con asistencia del Síndico Apostólico del Convento, D. Francisco González y demás interesados, el 12 de diciembre de 1639<sup>61</sup>. Es precisamente en la escasa documentación que poseemos de la Catedral de Jujuy donde vemos nosotros un capítulo interesante sobre la fundición de campanas en un medio de recursos tan sumamente modestos.

#### Libro de Gastos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia y Archicofradía del Glorioso Padre San Benito de Palermo

Gasto que tiene la Archicofradía desde el mes de Mayo en q. se ajustaron las últimas Cuentas. De este presente año de 1785, [Cuadernillo suelto arrancado de algún Libro de Gastos de la Venerable Orden Tercera de Penitencia y Archicofradía del Glorioso Padre San Benito de Palermo. Comienza en fojas 160 (161 en blanco), hasta fojas 219, siguiendo con fojas 224-25, 230, (231 en blanco) - 298, 299, 300, (301 en blanco), 302, (303 en blanco). Hay dos fojas, 39 y 40 intercaladas, sin ubicación cierta].

Cja. 112 (1785)

Iti mas 1200 al Organista por otra Misa \$ 500 ps 4 224

Cja. 163 (1786)

Iti mas 12 reales al Organista \$ 001 .. 4

Iti mas 1 peso al Violinista \$ 001 ..

Iti mas 12 rs al Organista \$ 001 .. 4

Cja. 164 (1787)

Primeramente 3 rs al Violinista Juan Jph. Astudillo, qe tocó en la Fiesta \$ 000 .. 4

Iti mas 4 rs al Mtro. Igno. Violinista, qe tocó en el día de la Fiesta. \$ 010 .. 4

<sup>61</sup> TOMASEWICZ, O. P. M., FRAY CASERO, *El Convento de San Francisco de Jujuy en la Historia y en la Cultura Báltica*, Imprenta de la Universidad Nacional de Córdoba, 1934, pág. 58.

Cja. 167 (1788)

Iti mas 12 rs al Organista, Fernando \$ 001 .. 4  
Iti mas 4 rs al Violinista, Ignacio \$ 000 .. 4

Cja. 168

Iti mas 12 rs al Organista, Fernando \$ 001 .. 4  
Iti mas 4 rs al Mtro. Ignacio al Violinista \$ 000 .. 4

Cja. 170 (1790)

Iti mas 12 rs al Organista, Fernando \$ 001 .. 4  
Iti mas 1 peso a dos Violinistas a 1 rs cada uno \$ 001 ..

Cja. 171 (1791)

Iti mas 8 ps a dos Mtroes, qe tocaban en el Rosario \$ 000 .. 2

Cja. 172 (1791)

Dó mas 8 ps al Violinista Igno por los tres días de las quarenta Horas en todo \$ 008 ..  
Iti mas 3 ps al Mtro. Bernardo por lo mismo \$ 008 ..  
Iti mas 4 ps y 4 rs al Mtro. Fernando por lo mismo, y por el Organista qe tocó en el Novenario del Santo \$ 004 .. 4

Cja. 173 (1792)

Iti mas 3 ps al Mtro. Fernando por el Organista, y Violon \$ 003 ..  
Iti mas 5 ps al Mtro. Bernardo por su Violin \$ 003 ..  
Iti mas 3 ps al Violinista Astudillo, todos por tocar los 3 días días de las 40 Horas \$ 008 ..  
Iti mas 3 rs a un Peon qe traía los Fuelles del Organista en tres días \$ 002 .. 8

Cja. 174 (1792)

Iti mas 3 ps al Mtro. Bernardo por dos días qe tocó el Rosario en las 40 horas \$ 002 ..

Cja. 176 (1793)

Iti mas 8 ps al Mtro. Felis por los 3 días de las 40 horas que tocó \$ 008 ..  
Iti mas 3 ps al Violinista Astudillo por dos días tres días \$ 003 ..  
Iti mas 5 ps al Mtro. Fernando por el Organista, y Violon \$ 005 ..

Cja. 177 (1794)

Iti mas 8 ps al Mtro. Bernardo por su Violin en las 40 horas \$ 003 ..  
Iti mas 3 ps al Mtro. Astudillo por lo mismo \$ 003 ..  
Iti mas 3 ps al Mtro. Felis por su Violon \$ 003 ..  
Iti mas 1 ps en yerba, azúcar, y Mielera por obsequiar a los músicos \$ 001 ..

It. más 8 rs al Cantor Moyano	\$ 001 ..
It. más 8 rs al Montgote Mora p <sup>o</sup> vestirse en cuatro días de la fiesta	\$ 001 ..
fjs. 178 (1785)	
It. más 8 p <sup>o</sup> al Mtro. Bernardo p <sup>o</sup> el Violón en las 40 horas	\$ 001 ..
It. más 8 p <sup>o</sup> a Manuel Barrios p <sup>o</sup> lo mismo	\$ 001 ..
It. más 8 p <sup>o</sup> al Mtro. Pello p <sup>o</sup> su Violón	\$ 001 ..
It. más 1 p <sup>o</sup> en Yerba, queso, y Matata p <sup>o</sup> obsequiar a los Músicos	\$ 001 ..
It. más 8 p <sup>o</sup> q <sup>o</sup> se añaden al Novena p <sup>o</sup> una Misa con Diáconos	\$ 001 ..
fjs. 180 (1786)	
It. más 8 p <sup>o</sup> a los Músicos q <sup>o</sup> tocaron en días 10 Horas	\$ 001 ..
fjs. 182 (1787)	
It. más 12 p <sup>o</sup> 4 rs a los Músicos p <sup>o</sup> contenta q <sup>o</sup> se hizo p <sup>o</sup> los días las Misa, y Funciones de seis horas	\$ 012 ..
fjs. 184 (1788)	
It. más 8 p <sup>o</sup> al Organista Pedro Ferrer p <sup>o</sup> tocar el Órgano en un año, fiesta de la Novena del Santo [Pedro Ferrer y Castro figura también como Hermano, llamado por el Capellán Fray Miguel Rafael de Benavides con motivo de la muerte del Capellán Fray Agustín de Argañanes, en sesión del 13 de Febrero de 1795. Los Argañanes han sido todos ellos muy músicos y aun en el siglo pasado, Fray J. Abraham Argañanes le demostró palpablemente a través de una serie de composiciones que se encuentran en San Francisco de San Miguel de Tucumán. Fue el 960 un historiador de nota de su Orden sino Beato de la Tercera Orden Franciscana de Buenos Aires, alrededor de 1880].	\$ 001 ..
fjs. 187 (1793)	
It. más 8 p <sup>o</sup> p <sup>o</sup> 4 rs q <sup>o</sup> se dieron al Mtro. Pedro Castro p <sup>o</sup> denda de lo q <sup>o</sup> había tocado el Órgano en siete meses p <sup>o</sup> las Mises	\$ 008 .. 4
It. más 8 rs en agasajar a los Músicos	\$ 009 .. 8
It. más 600 p <sup>o</sup> q <sup>o</sup> se dieron p <sup>o</sup> la música p <sup>o</sup> los tres días de cuarenta Horas	\$ 018 ..
It. más 1 peso q <sup>o</sup> se le dio al Organista p <sup>o</sup> la Novena.	\$ 001 p <sup>o</sup>
fjs. 190 (1800)	
It. seis rs en las tres días de cuarenta horas p <sup>o</sup> agasajar sacerdotes Afuera, y Música	\$ 005 .. 6 p <sup>o</sup>
It. diez p <sup>o</sup> por la Música.	\$ 012 ..
fjs. 192 (1801)	
It. diez y seis p <sup>o</sup> pagados a los Músicos	\$ 016 ..

fjs. 194 (1801)	
It. Dos p <sup>o</sup> que se dieron al P <sup>o</sup> Mtro. de Gramatica p <sup>o</sup> lo q <sup>o</sup> ayudó a estudiar	\$ 002 ..
fjs. 196 (1802)	
It. tres p <sup>o</sup> obsequios a los Músicos	\$ 014 ..
It. dos p <sup>o</sup> al P <sup>o</sup> Mtro. de Gramatica por lo que ayudó a cantar	\$ 002 ..
It. ocho rs. gastados en refresco p <sup>o</sup> los músicos	\$ 001 ..
fjs. 198 (1803)	
It. 12 rs por el Violón en las vier horas de Quaresima	\$ 001 .. 4 rs
fjs. 199 (1803)	
It. 14 p <sup>o</sup> por la Música	\$ 014 ..
It. 1 peso en el refresco de los Músicos	\$ 001 ..
fjs. 200 (1804)	
It. 15 p <sup>o</sup> 5 rs a los Músicos	\$ 015 .. 5 ..
fjs. 201 (1805)	
It. 14 p <sup>o</sup> los Músicos	\$ 014 ..
fjs. 202 (1805)	
It. 15 p <sup>o</sup> a los Músicos y 4 p <sup>o</sup> a P <sup>o</sup> Garcia	\$ 019 ..
fjs. 203 (1805)	
P <sup>o</sup> el Sermon 14 p <sup>o</sup> y 17 a los músicos	\$ 033 ..
fjs. 207 (1808)	
It. Son diez rs q <sup>o</sup> pagos al Cel. Violón p <sup>o</sup> tres Lunas	\$ 001 .. 4 ..
It. Son cinco rs q <sup>o</sup> se agasajaron en obsequiar a los Músicos de Lunas 8rs	\$ 005 .. 4 ..
It. Son diez y seis p <sup>o</sup> a los Músicos p <sup>o</sup> los tres días de cuarenta horas	\$ 012 ..
It. Por seis p <sup>o</sup> al Organista por todo el Novenario	\$ 009 ..
It. Por tres p <sup>o</sup> otra vez a los Sacristanes y Cellero	\$ 003 .. 4 ..
It. Por seis p <sup>o</sup> en obsequiar a los Cantores, Sacerdotes y músicos q <sup>o</sup> dijeron Misa de once, doce, y una los tres días de la fiesta	\$ 006 ..
fjs. 210 (1808)	
It. tres p <sup>o</sup> q <sup>o</sup> se mandaron dar al novio y las Inces p <sup>o</sup> haber tomado más de un año la Campana, y otras tres que quedaron p <sup>o</sup> el siglo	\$ 003 ..
fjs. 211 (1809)	
En todo el Novena, cuarenta horas, y demás funciones se	

En gastos de siguiente:

II. Seis pesos al Museo et tout el Organ en la Nava, y gta horas	3. -
III. Nueve ps al Srta Pedro por su Violin y bajo, y haber cantado	9. -
III. Dos ps para el Museo Josecito Romigla, por su Violin, en gta horas	2. -
[Papel vuelto pasado entre fjs. 210 verso y 211]	
III. Por un ps que se dio ps la Chiesa de los Músicos	1. -
III. Por cinco ps el segundo día	- 5
III. Por seis ps el tercer día de gta horas	- 6
fjs. 214 (1810)	
Día 16. Lunes Santo Un peso que se gastó en Sacristanes y en obsequio de los Músicos	1. -
Al Sr. Sr. Miguel Benavides ps cantar	8. - 0. 0
Al campanero	8. - 0. 0
Al Sr. Pedro Perreyra ps la Música	1. - 0. 0
fjs. 216 (1811)	
Al organista	7. - 0. 0
Al Museo José ps su viola	2. - 0. 0
Al folero ps su trabajo	0. - 4. 0
Pr las vísparas Cantadas	6. - 5. 0
fjs. 217 (1812)	
8 ps al Herrero Sr. Juan ps el trabajo de todo el No- venario y 1. ps el Puñero	4. - 0. 0
14 ps por la Música	14. - 0. 0
fjs. 221 (1819)	
Pr los Músicos y Cantores 18 ps	18. -
Pr Tasse las Campanas Mar. Alvarado - 12 ps	1. - 4.
Pr Tasse el Violin... (?) en toda la Nové, fiesta quarenta horas y más del mes	4. - 4.

### CUADERNO DE CUENTAS

[Ent]radas y gastos de la Ven<sup>o</sup> Orn. Tercera de Penitencia/ y  
Archi-cofradía de S. Benito de Palermo, donde se encontrará/ de  
Cargo y Data, y empieza/ en 825.

[Cuaderno a medio llenar que corre de 1825 hasta 1835, cosido al  
anterior, con las fechas de los asientos alteradas].

Don Alexandro Torres su cuenta corre con la [Orden] 3<sup>a</sup> de Peniten-  
cia como su Tesorero à Saver

Jajuy Nov 11 de 1825

Habe Haber	Cargo
fjs. 2 <sup>a</sup> (1825)	
Marzo 14 de dho, en este día se hizo 12 rs al Sr. Pedro Perreyra por la música del Domingo de Ramos para la Vissera y 2 rs para beber al Herrero Ministro Dr. Mariano Figuera con Sept 14 ps 2 ps de la Misa cantada et oy día se le aplico ps el alms del Herrero Dr. Manuel Bastera	1 - 6 5. -
Dra. 2 <sup>a</sup> (1827)	
Julio 25 Por 2 ps de la Música del Domingo de Ramos	2. -
Octabr 23. Por 2 ps à Dr Pedro Perreyra conotan de Raciro	2. -
En dho día al Sr. P. Guarcion F. Mariano Romigla Lencina - de las campanas 6 ps y 4 ps de la Misa de Sr Pedro de Alcantara	10. -
fjs. 3 <sup>a</sup> (1828)	
Marzo 20. Por 12 rs a Dr Pedro Perreyra de la Música, y sacos de la vissera de dho. día, y 2 rs ps beber en sobo ps los fu- riles de la Sr Iglesia.	1 - 7.
fjs. 2 <sup>a</sup> (1828)	
Abri 2 de dho, por 2 ps a Dr Pedro Perreyra conotan de sacos de la Vissera del lunes 2 <sup>o</sup> y 4 ps al Sr. P. Fr. Jimenez para el completo de los 15 ps de la platica de dho día, y 1/2 ps de sacos ps las faroles	6 - 1/2
Dra. 3 <sup>a</sup> vuelta (1829)	
Abri 12 de 1829 por 12 rs a Dr Pedro Perreyra de la Música del lunes Santo conotan de sacos No 7	1 - 5
fjs. 3 <sup>a</sup> vuelta (1830)	
Abri 3 de dho, por 12 rs a el Sr. Pedro de la Música, y sacos de dho día de la Vissera	1 - 4
fjs. 4 <sup>a</sup> (1832)	
Abri 16, por 12 rs sacados à Dr Pedro Perreyra de la música sa- cos, y sacos de la Vissera del Lunes 2 <sup>o</sup> del Señor de la Colugna, y 2 rs de beber ps los faroles	1 - 7
Dra. 4 <sup>a</sup> (1833)	
Abri 18. 12 rs a Dr Pedro Perreyra de la Música, y sacos de la Vissera del lunes 2 <sup>o</sup> del Señor de la Colugna	1 - 4
fjs. 5 <sup>a</sup> (1834)	
Marzo 21. Por 12 rs sacados à Dr Pedro Perreyra y 4 rs más ps	

no pagado a José Santos, y otros por la Misa, y Sietas de la Blanca del Lunes Santo [Santo] del Señor de la Columna 3 -

Fig. 4ª vuelta (1836)

Abt 15. Por 19 rs pagados, a D. Pedro Ferrera, confesante de Re-civo, y para el ajuste de estas Cuentas se tendrá presente los 4 rs que no constan de recibos y otros pagos a la suma pagados a los 2, confesantes que son José Santos y Benito Arzo, por su asistencia una vez a la Misa Santo del Señor de la Co-lumna 1 - 4

Fig. 4ª vuelta (1836)

Mayo 21/338. Por 21 rs a r satisfechos a D. Pedro Ferrera por la Misa y ofrenda de los tres días 21 - 4

Fig. 5ª (1838)

Octub de 1829. En este día se hizo el Rd. P. Guardian Fr. Ma-riano Leocina, 5 rs de las campanas, y 3 rs de la Misa can-cada de Difuntos 3 -

Fig. 5ª (1829)

Abt 12 de 1829. Por 18 rs a D. Pedro Ferrera, de la asistencia en la Blanca el Domingo de Ramos constan de recibo N° 7 1 - 4

Fig. 5ª (1841)

Abt 15 de 1831. Por 12 rs a D. Pedro Ferrera de la Misa, y Sietas, el día de Ramos, de dho. año constan de Recibo N° 3 1 - 4

Fig. 5ª (1832)

Abt 15. Por 12 rs a D. Pedro Ferrera de la Misa, y Sietas del Domingo de Ramos. N° 3 1 - 4

Fig. 5ª (1833)

Marzo 21. Por 12 rs que pagó a D. Pedro Ferrera de la Misa, y Sietas, deste día de Ramos de la Viacera de Jesús Nazareno de la 3ª orden 1 - 4

Fig. 5ª vuelta (1834)

Marzo 24. Por 12 rs pagados a D. Pedro Ferrera de la Misa, y Sietas del Domingo de Ramos N° 11 1 - 4

Fig. 5ª vuelta (1835)

Abt 15. Por 12 rs a D. Pedro Ferrera de la Misa, y Sietas del Domingo de Ramos constan de Recibo N° 12 1 - 4

### IGLESIA MATRIZ (CATEDRAL)

El cuadro de la Iglesia Matriz, en lo que respecta a actividades musicales, es tan pobre como el de San Francisco. Tan sólo disponemos de referencias más bien antiguas, unas correspondientes al período de 1713 a 1753 y otras al que corre de 1783 a 1799. Leyendo los pocos libros que aun existen, se observan los mismos inconvenientes en la construcción reiterada del templo, hasta tal punto, que la edificación actual nada tiene de los siglos XVII y XVIII no siendo su ubicación en el solar que le fué asignado cuando se fundó la ciudad. Entre 1630 y 1631, la Iglesia Matriz quedó totalmente inutilizada y su reconstrucción demandó ingentes esfuerzos. Sin embargo, éstos se observan también en el Libro de Fábrica iniciado en 1783, época en que ya existió un órgano, a juzgar por las reparaciones de los fuelles. Ignoramos la procedencia de este instrumento y de su congénere en San Francisco. Pueden haber sido importados desde el Altiplano, en época anterior, instrumentos similares al que tuvo la Iglesia de Hamahuaca, pero tan hacia fines del siglo XVIII, la construcción tiene que haberse realizado *in situ*.

Don Martín Miguel, que prestó sus esclavos músicos para tres días de la Semana Santa parece haber gustado del arte de los sonidos y también debe haber sido hombre acaudalado para permitirle estos gustos. El capítulo de la fundición de campanas es nuevamente una comprobación de la capacidad de adaptación del hombre al suelo americano, ante todo cuando se hacía necesario resolver problemas técnicos difíciles con recursos incipientes.

En la Iglesia Matriz habían al menos dos Cofradías: la del Santísimo Sacramento y la de Animas del Purgatorio. Su fundación debe correr casi pareja con la erección del templo. El Libro de Cuentas de la primera de las mencionadas, legible desde 1663, pero iniciado antes, y por tanto documento antiguo, sólo trae noticias sobre actividades musicales a partir de 1713, relacionadas siempre con las fiestas mayores de la Cofradía. Se observa a través de los escasos asientos por música un considerable afán de ostentación en las procesiones que se realizaban con máscaras y danzas. Suman 104 pesos —de los fuertes de 1716— las tres botijas de vino para los partícipes y el lienzo empleado para vestir a los gigantes. Era una pequeña fortuna. Es una pena que no exista la menor documentación de esas danzas, con su música y coreografía híbridas o francamente dispares —españolas e indias— realizadas bajo una bóveda intensamente azul y con la atmósfera de

mágica diaphanía, propia de los meses de invierno en aquellas alturas.

El dato más interesante de esta relación es la presencia de tres cantores y tocadores de chirimías, traídos expresamente de Humahuaca para asistir al Octavario. La estabilidad material y también la musical, alcanzadas en ese pequeño poblado, debe haber sido notoria. Al recurrir a estos tres cantores e instrumentistas, que suponemos indíctos jóvenes, formados en la Cantoría de la Iglesia de Humahuaca, se produjo un reconocimiento tácito de los jujeños hacia la capacidad musical de sus vecinos, expresado ya a través de alguna documentación que figura en el capítulo correspondiente.

### Cofradía del Santísimo Sacramento de la Iglesia Matriz

(Legible desde el 17 de junio de 1663)

(fs. 46 verso (30 de junio de 1718)

It. Tres pt de Arpera Entada de octava U 0002 ps  
It. 4 pt de clarinero U 0004 „

(fs. 70 (27 de junio de 1716)

Se gastaron en la fiesta y edificación de señores los pesos siguientes como Van expresados  
de las cruces de Confesario se pagaron U 0745 „  
de la Banca del sacramento se pagó U 0012 „ 4 pt  
de la Banca de los cofrades U 0004 „  
a los Cantores seis día U 0006 „  
a los Arperos seis día y guitarrero U 0003 „  
It. 8 Botijas de Vino que Segastaron en las mesas y mesas U 0024 „  
It. a los Clarinetos seis día U 0004 „  
It. por cobonita pt de lensa que se asistaron en vestir los difuntos de la Casa del Señor U 0030 „

(fs. 88 (14 de junio de 1719)

It. cuatro pt de clarinetos U 0004 „

(fs. 89 verso (11 de junio de 1722)

Sera Ochoos yntomas Musicas y demás Cuenta de centavos para la desenda de esta cofradía q' se ha gastado se a echo por obligacion de tiene el mayordomo por ser todo el año Año

(fs. 94 (Junio 7 de 1725)

It. 12 pt que Pague a los tres Cantores con sus abstratos

que hizo venir de Oringuaa por la Asistencia de todo el Octavario U 0012 „  
It. 18 pt que Pague Al Arpero, Rabelero, A clarite Jurobe [?] y al Calero por la asistencia y Musica de todos los días a 3 pt 4 pt por día U 0012 „

(fs. 96 verso (25 de febrero de 1726)

El día Se De. De Juan de Sarricoita y Olea, Mús. Opo de la Sta Iglesia Cathedral de la ciudad de Cordova, el 28 de Febrero de 1726 en Visita a Jujuy (no por bien, el mandar, como lo manda que en el Descargo, y gado no solo se expresen en particular las Mises, sino tambien el que se hubiese hecho, y causado por rason de la Sera, Musica, yntomas, fuegos y otras cosas pertenecientes a' culto del Sr. en sus Mises, y festividad, cantada, cada parrilla de estas en particular]... etc. Esta medida no se respotó en las fejas siguientes].

(fs. 97 (28 de junio de 1726)

De forma de al dar el Cargo y Descargo reculta asen algunos en esta Sta Cofradía de 42 pt 4 rs, los quales se han gastado con algunos mas en la Compra de los fuegos solamente para el festejo y solemnidad de la función, yndependiente de la sera y Musica, y para q' conste... U 0042 pt 4 rs

(fs. 99 (26 de junio de 1727)

oy 26 de Julio y Un peso q' pidió el Señor Vicario pt los Cantores y nos asemos Cargo de los 5 rs 1/2 U 0500 „ 5 1/2 „

(fs. 99 verso (3 de junio de 1728)

y de todo lo demás q' se ha gastado de sera fuegos y Músicas y otros gastos Hacerse Donacion a esta Sta Cofradía

(fs. 101 (23 de junio de 1729)

[se repite el texto de la donación].

(fs. 102 (18 de junio de 1730)

It. el día de Corpus di a los Cantores 8 1 rs a 4 y 8 rs el día U 0008 „

(fs. 103 (26 de mayo de 1731)

Di al Sr. Vasejo 24 pesos por las quatro misas restantes de Sr. de Lunca a Jueves, y ago Gracia de lo de misa de los gastos de fuegos y sera y Cantores y lo de otra gastado.

Antonio del Portal

fjs. 104 verso (19 de junio de 1788)

It. 6 ps que se dan por el Sermón y 4 ps en los quatro dias a los Catecos

U 0010 .. 4

fjs. 155 verso (27 de junio de 1788)

Itém de Catecos y Sacristanes á dos Reales por día monta tres pesos y quatro Reales los nueve dias

U 0012 .. 4 ..

**Libro de Fabrica de la Santa Iglesia Matriz de la Ciudad de S<sup>o</sup> Salvador de Jujuy que corre a cargo del mayordomo de ella Don Josef de la Quadra - Año de 1783**

fjs. 37 verso

En diez de Abril de mil setecientos ochenta y quatro. Se dan en Datta dos ps que se dieron á los Músicos esclavos de Do Martin Migl ps su asistencia en los dias Jueves, Viernes, y Sábado Santo

U 0002 ps

fjs. 51 verso y 62

En diez y seis de Mayo de mil setecientos ochenta y seis: se dan en Datta Ochenta y Un ps Quatro rs costa que tubo una compana de dos que se mandaron hacer de noche en la Haza de Perico. En esta forma: cinco ps quatro rs en el fiato de Mulas en que fuere sola la compana quebrada, una fundir dos de noche con el fiato y dos ps; siete ps quatro rs de dos ar de Estufo compo; a Do Migl de Tarcaibar a tres ps seis rs; a Do Herrera por la compra de dos Arco; ocho ps de la compra de dha Haza de Pedro de una que se hizo en una Carretila; en quatro Buler, dos Peones, y un Mozo a su Cuidado; Quarenta y ocho ps para el Mro Pandilla que lo hizo, y tres ps del Badojer; Quatro pesos para Torres (torreales) para colgarla y asegurarla con otro ps que se trajo de su Roque a quatro rs; y quatro ps satisfichos, las dos al carpintero Santiago Pachas [?], y las restantes a los Peones que concurren alzar a las Torres dha campana

Joseph de la Quadra

U 0051 .. 4

fjs. 61

En Veinte y siete de Febrero de mil Setecientos ochenta y ocho. Se dan en Datta, diez y siete ps de un Millal Mustrado de nueva imprenta para el uso de la Igr. comprado a Do Frasco Xavier Corvaxal

U 0015 .. 0

fjs. 68

En diez y siete de Abril de mil setecientos ochenta y cuatro, se dan en Datta un peso que tubo de costa una Badana Blanca, ps la composicion del organo de la Iglesia

U 0001 .. 0

fjs. 69

En siete de Junio de mil Setecientos ochenta y ocho, se dan en Datta quatro rs de una Badana blanca para la Composicion del Organo

U 0000 .. 4

fjs. 77

En diez y nueve de Ocho de mil Setecientos y noventa sedan en Datta quatro ps que tubo de costo la conduccion de la compana hca. San Lucas para fundir de noche, en dos Mulas en que fue el costo y queso en que fue retornado

U 0004 .. 0

en veinte de N<sup>o</sup> de mil setecientos y noventa: Day en Datta Cuarenta y tres ps invertidos; Los treinta y cinco ps ps al Dho. Josef Alba por compra de una compana mandada hacer para la Igr. Matriz, y tres ps de su costo desde Sr Lucas a Do Pedro Chaves, y los pesos en qual época para tocarla para colgarla de su Bula [hay aqui un error en el detalle de la suma total]

U 0048 .. 0

fjs. 8 verso (figura en un cuadro adicional)

En Veinte y quatro del expresado Marzo [de 1790] day en Datta quatro ps cinco rs invertidos en la Semana Sta., en Seis rs de Belas ps las carucapias, y Oro en las tinieblas y un queso en cinco rs para asegurar el monumento; un peso a los que concurrieron en su compra, y otro Item a los Músicos Sábado Santo, y seis rs en cobro para las lamparillas en las noches de Penoso

U 0004 .. 5

En Veinte y nueve del expresado Junio [de 1790] day en Datta seis ps invertidos en Lamparillas, Luminas, caño, y Mueza, y lo que dio a los que sirven en la Iglesia para la Fiesta de Nro. Padre Sr. Pedro

U 0006 .. 0

La publicación de este trabajo continuará en los próximos números de esta Revista.

PEDRO J. GRENON, S. J.

NUESTRA PRIMERA  
MUSICA INSTRUMENTAL

DATOS HISTORICOS

Segunda Edición

*Con un Prólogo de Francisco Curt Lange*

Parte II

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

MENDOZA  
1954



1796

Santiago Legón tiene "una guitarra grande, en la pulperia de Manuel Rodríguez". (*A. de T.*; E. 4, l. 7, e. 5).

En el inventario de Don José Bravo, de Santiago del Estero, se anota "una guitarra de jacarandá quebrada". (*Revista del Archivo de Santiago del Estero*, T. 19, pág. 26).

En esa fecha se levanta en Córdoba un sumario contra Pedro Berden, natural de Buenos Aires, de 36 años. Era "maestro de danza, con que se mantiene; es mestizo y soltero". Mal acabó con sus danzas porque en aquel año, por violar a una mulacilla, fué condenado a presidio, pero conmutándosele, por inulto, esa pena, fué desterrado rápidamente a las minas de La Carolina, en San Luis. (*A. de T.*; *Crim.*, l. 75, e. 37).

1797

De Bartolomé Carranza es "una guitarra de palo de pino" (*A. de T.*; E. 3, l. 54, e. 6, f. 8).

Valentín Díaz de la Torre y Petrona González, de Calamuchita, mencionan la posesión de una guitarra entre los muebles de su casa. (*A. de T.*; E. 2, l. 94, e. 7).

1798

José Altamirano dispone de "una guitarra". (*A. de T.*; E. 3, l. 50, e. 6).

Mariano Fernández, vecino del Río Tercero, representaba lo que sigue: "Mi finado amigo Don Hipólito Castillo tuvo la devoción de hacer todos los años una Novena al glorioso San Roque. Para cuyo efecto consiguió una imagen de dicho Santo. Por su muerte, me dejó muy encargado proseguiera mi suegra y mujer con dicha devoción. Lo que así ejecutaron. Y yo también, después de la muerte de mi suegra: sin que jamás hubiere habido ni bailes ni tocádose una cuerda.

ni menos pechones, fiestas ni fandanges como se dice en la campaña. De que son abonados testigos los vecinos de aquel país". (A. de T.; E. 3, l. 54, e. 7).

Poseía Francisco J. Carranza "una guitarra, palo de pino, mediana, llana, sin trastes, buen uso". (A. de T.; E. 1, E., l. 528, e. 10).

## 1799

En el Inventario del Santuario de Rentas, efectuado de 1784 a 1799, se asigna estar en uso un órgano (A. de G.; L. 32, l. 28).

Se menciona "al mulato Santiago, el violinista". (A. de T.; Crim., l. 85, e. 1, f. 4).

En el Inventario de los bienes del Capitán Diego Gaberto González, fallecido años anteriores, se mencionan "tres rayadores de yerro para rayar papeles de música, que costó en 2 reales cada uno". (A. de T.; E. 2, l. 78, e. 1).

De La Rioja nos viene la siguiente triste música fandanguera del mulato Apolinario Castillo, de la Costa de Aracua: "Con motivo de llevar a su mujer en las ancas a un fandango se le cayó un zapato, y no permitiéndola que lo alzase, prosiguiendo siempre de galope; y habiendo llegado a la casa donde era el fandango, la mandó que saliese a bailar; le respondió la mujer que cómo había de salir con un zapato. Y viendo que no quería salir la llamó y la alzó en las ancas y que tomó galope y cayéndose la mujer de las ancas, la había enlazado del pescuezo [y] la había arrastrado hasta hacerla pedazos".

De otras declaraciones consta que el fandango se hizo "la víspera de San Lorenzo [que es el 10 de Agosto] a la noche"; que el sitio del baile tenía lugar un poco más abajo que el paraje de Aminga; que estando en la casa, a la mujer de Apolinario la pidieron que saliera a bailar pero que ella dijo que no podía por tener sólo un zapato y que entonces al saber su esposo esta contestación le ordenó que bailase nomás; ella obedeció pero se quitó el zapato bailando descalza; al advertirlo su Apolinario se avergonzó y haciéndola salir al galope se la llevó de vuelta a casa; pero en el camino, por ser la cabalgadura una yegua redomona, en un escarceo, la tiró a la pobre mujer y que si Apolinario ejecutó entonces su sanguinario uxoricidio fué por el recargo de contatiempos y de aguardiente que había tomado al venir en Aminga. (A. de T.; Crim., l. 84).

## 1800

Antonio del Portillo tenía 9 bajones. (A. de T.; Hojas sueltas).

## 1801

En las cuentas de Juan M. de la Fuente se anotan "3 pesos y 4 reales para pagar al violín y demás instrumentos necesarios". (A. de T.; E. 4, E., l. 18, 3<sup>o</sup>, e. 9).

José García Pedernera posee "una guitarra vieja" (A. de T.; E. 3, l. 56, e. 17).

Francisca Romana Carranza se manifiesta dueña de "dos guitarras". (A. de T.; E. 2, E., l. 102, e. 5).

## 1802

En el inventario de Juana de Aguilar hay "dos guitarras grandes". (A. de T.; E. 4, E., l. 21, e. 20).

Es de mérito para el asunto hojear la siguiente pieza documental:

Sr. Provisor y Gobernador del Obispado.

Don Mariano Berzosa Funes, escriba y apoderado de mi tío el Sr. Deán de esta Santa Iglesia de San Gregorio Ecles, con mi debido respeto digo que tengo noticia que aun resta que pagar a esta Catedral del Santísimo Sacramento alguna cantidad de dinero de cubriera — aunque sin consultar con las públicas arcas que sufre por tanto tiempo, fuera de su Patria, a la cual ha tributado y tributa siempre muy importantes servicios — propugo, a su nombre, se le admita, en cuenta de pago, el valor de un clavo fortopiano, de buena construcción, y muy propio para delicato el culto, a que ha servido varias veces.

Asimismo ofrece un esclavo negro, llamado Santos, con sus hijos o sin ellos, uno, de edad de 34 años o poco más, con varias habilidades, pues entiendo de costurero, de calzador y de barbero y violinista muy regular y muy a propósito para servir a dicha Iglesia, Batey en que el clavo cuesta 800 pesos; es de una fábrica de Sevilla. Y el esclavo se calcula que valdrá otro tanto. Sin embargo, pueda sujetarse al justiprecio de una y otra pieza a la regulación de personas inteligentes e imparciales y procediendo respectivamente avenencia. (A. de O.; L. 18, T. 1, e. 6).

El dato que sigue tiene interés y valor:

Apuntamiento de los sujetos que se han dado por esclavos del Santísimo Sacramento de esta Iglesia Catedral de Córdoba y a la misma Iglesia, ya voluntarios, ya de obligación por compra o donación.

Primeramente el Maestro Hipólito, libre, se ofreció, desde vida de su padre, a servir en esta Iglesia Catedral, con su violín, y a todo lo que se ofrece en ella de barbero, limpiar los altares, poner velas, allumbras en todas sus funciones, anidar de los campanas, tocarlas para el rezó y misas, como se ha verificado todo lo dicho hasta al presente, con puntualidad, así por voluntad de servir a la Iglesia como en correspondencia al favor que le hace la misma Iglesia de darle cada vez que vive y 80 pesos anuales, a más de haberle dado el dinero

para rescatar los dos hijos que tiene Tiburcio y Sebastián para que sean esclavos de la señorial Iglesia.

Entendíandose en servicio con el violín en los días de la clase, Domingos de Renovación, en las misas de los días de nuestra Señora, el Rey y la Reina y demás de nombrón de gracias; y entre los de la clase las Paschas del año, Muestras de Navidad y de los Apóstoles San Pedro y San Pablo y de Difuntos y Misa de Aniversario: días primero y décimo del Corpus Christi y casado se lleva el Viático de Guerra de N. S. J. C. a algún sacerdote enfermo. Habiendo ser a su cargo avisar a los demás músicos y sirvientes de la Iglesia en cada una de las sobrelistas funciones para que asistan sin la menor falta, dándosele una lista de todas las sobrelistas. Y para que tenga más presente estas sus obligaciones, por las cuales se le lleva de servicio y castiones en las misas, se le da un tomo de este asentamiento; con el que deberá acudir al Sr. Comandante de Armas para la confirmación como correspondiere.

Y porque así se obligó lo firmó conmigo.

En 26 de Noviembre de 1802.

Francisco Javier Escobedo de Mendiolaza  
Hipólito Salguero

Eugenio Anasubi, de oficio violínista, lo dejó para [la] Catedral de Sr. Arceobispo Don José Antonio Anasubi, por la Cláusula 16 de un Testamento. Y en su cumplimiento declaró nuestro Ilmo. Sr. Obispo D. Ángel Mariano Moscoso, por esclavo de esta Santa Iglesia Catedral, en concordancia junto con el Dr. Don Pedro de Arceobispo, por sentencia definitiva que aparece del testimonio autorizado que manifestó dicho Eugenio y se le devuelve. Y en conformidad quedó en servir con su violín a la Iglesia, desde sus ofrezcas, Misas Curadas, incluso las de los Jueves y Domingos cuando tenga otro que lo acompañe y cualesquiera otras solemnidades de la propia Iglesia que no sean pagadas por particulares.

Y asimismo para la salte los Sábados en la forma dicha de que tenga quien lo acompañe, quedando entendido que en los días de su obligación no ha de concurrir para servir en otras de a'buera, ni salir al campo si no es con licencia y dejando otro que suplir por él, sin la menor falta.

Y para que las tenga presentes se le da un tomo de este asentamiento obligándole en cumplimiento de lo prevenido por Su Ilmo. como queda dicho.

Córdoba 26 de Noviembre de 1802.

Francisco Javier Escobedo de Mendiolaza.

A su cargo y por testigo de Eugenio Anasubi: José Loreta Herrera.

(Nota marginal, posterior: Este esclavo murió el 4 de Junio de 1808).

José Gregorio Nuñez, se ofreció de Esclavo del Santísimo Sacramento el año de 1800. Y ahora se ratifica en la obligación de servir con su violín en los días... Y con nueva particular devoción se ofrece voluntariamente a tocar el violín los Jueves que sean de fiesta o no el mes, siempre que para los tres restantes del mes haya músicos que se ofrezcan para acompañar al del oficio de la Iglesia Eugenio Anasubi. Y para que... etc.

Manuel Ignacio, por su libre, se ofreció de Esclavo del Santísimo Sacramento el año de [1796]. Y ahora se ratifica con la obligación de servir con su violín en los días...

José María, hijo de Victoria Salguero le dejó libre su esposa Doña Gertrudis de Salguero, con la condición de que sirviese al Sacramento en esta Iglesia Catedral, los días de oficio de estar en: se ocupa en alzar las fuellos del órgano, barrer la Iglesia...

1803

Don Francisco Letamendi, desde Buenos Aires y con fecha 28 de Noviembre, escribe a Don Ambrosio Funes en Córdoba, cumpliéndole una comisión:

En el primer Aviso aguardo los Papales de Música encargados a Madrid, pues aunque el Sugelo a quién se le unirá pasó a Puerto mo escribe desde allí que según le decía el apoderado de la Corona pensaba embicarlos en la consola de Baños. A visto que si vienen como creo, al instante pasarán a manos de V.

Con dificultad podré encontrar los dos oboes y clarinetes que V. me asegura pero no quedará por diligencia. Hay aquí un famoso tocador de flauta traversera, y de clarinete, llamado Don Victor de la Prada: no podía yo imaginarme a no haberle oído varias conciertos que el clarinete fuese capaz de empujar una orquesta con los mejores vajes y primorosos solos, que acaba con obligato; pero también confieso que en otra vez que le da don Prada no hace otros primos al clarinete. Se perfeccionó en Francia, donde estuvo poco después de la Revolución y en casa en Burdeos. Antes había sido dependiente de Don José de María de la Caridad, por otro nombre, (Archivo del Padre Pedro Granda).

El mismo Don Francisco Letamendi, escribió desde Buenos Aires, con fecha 26 de Enero de 1804, dándole más noticias a Don Ambrosio Funes:

He hablado largo con Don Victor de la Prada famoso tocador de flauta, y clarinete a efecto de que me busque los instrumentos que me recomiendan, pero me ha desengañado diciendo que en el día ninguno encuentra, ni medio bueno: que lo sabe por haber recorrido toda para cubrir la descomposición de su clarinete, y no encontrándolo se vio en la necesidad de componerlo personalmente. Los dos oboes me ofreció para este Correo, pero me que ha fallado a su palabra. (Archivo del Padre Pedro Granda).

1804

En los funerales de Gaspar Salcedo "se contaron dos pesos que pagaron al Maestro Mateo por tocar el violín". (A. de T.; E. 2, l. 106, v. 2).

En los funerales del Obispo de Córdoba, el Ilmo. M. Moscoso, figura estas cuentas:

A Celidonio Rodríguez, violinista, por su asistencia en la misa que cantaron los Padres Franciscanos, 6 reales.

6 violinistas al entierro, 6 pesos.

Matteo del Sacramento, organista, a 10 misas cantadas, 6 reales cada una, 36 reales [?].

Anselmo Burgoa por levantar los fuelles.

Juan de Santo Domingo, violinista, por auxiliar al entierro 2 [pesos].

Hipólito Salguero, violinista, a 3 misas. (A. de T.; E. 4, E. 1, 35, e. 24).

Catalina Miranda se asigna "dos guitarras". (A. de T.; E. 1, E., l. 431 e. 1).

## 1805

En el inventario de la Catedral de esta fecha se lee: "El órgano grande, por inservible, se dió al organista para parte de la fábrica del nuevo". (A. de C., Córdoba).

Miguel Cornejo, natural y vecino del Rio de los Sauces, deja "una guitarra vieja". (A. de T.; E. 4, E., l. 26, e. 5).

Se anotó en los gastos de entierro de Doña Isabel Usandivaras, lo que sigue: "Por el violón para el entierro y honra, 2 pesos". (A. de T.; Sótano; hojas sueltas sin clasificar).

En la misma cita, se dice para el entierro de José Antonio Rodríguez: "Por el violón para el Entierro, Novenario y Honras...". (A. de T.; Sótano; hojas sueltas sin clasificar).

El mulato Juan, esclavo de Doña Micaela Peralta "vive libre, sin sujeción alguna; que no hay mioga, ni junta en que no se halla, porque es cantor y guitarrero. Vive libertosamente y el más del tiempo se pasa por cuantas mingas o bullita haya, porque es cantor y guitarrero. [Su vida no es otra que andar libertosamente por cuantas mingas o fandangos hay]. Es esclavo en el nombre [solamente] porque vive libertosamente como libre... no tiene más vida que andar en músicas y fandangos, porque es guitarrero y cantor". (A. de T.; Crim., l. 105, e. 27).

A 2 de Julio, los Canónigos escriben:

Tuvieron presente la necesidad en que se hallaba esta Iglesia de un Órgano capaz de desempeñar con decencia y dignidad las funciones. Respecto a qué de los dos que tenía: el uno, que fué hecho en tiempo del Doctorado Sr. Dn. Fr. José Antonio de San Alberto, se hallaba absolutamente inservible, por su mala construcción; y el otro, era un Órgano chico, nada correspondiente a esta Iglesia Catedral. En cuya virtud, logrando la oportunidad de hallarse en esta ciudad Don Luis Yoben, de nación francés, quien ha acreditado su pericia en esta facultad con los diferentes órganos que ha construído en el Reino.

Y habiéndole ofrecido como ofreció el Sr. Dean Dr. Dn. Gregorio Ponce

3000 pesos en plata corriente para ayuda del costo del órgano, y se meditóse hacer con más de un esclavo de edad de 15 años, llamado Basilio, a quien de tiempo atrás tiene dedicado a la música y se halla con buenos principios de organista; al que desde luego se le dio para el uso de este ejercicio durante sus días y en plena propiedad y uso después de su muerte. Acordaron se hiciese un órgano para esta Iglesia, bajo de las condiciones y pactos de la contrata que se viene presentada en borrador. Y es del tenor siguiente:

Que para formalizarse y de acuerdo con este asunto hasta su conclusión diputaron al Sr. Dean [Ponce]. Quien celebró la contrata en estos términos: "Declinamos las obsequios firmados a saber: Don Luis Yoben y el Sr. Dean Dr. Dn. Gregorio Ponce, como diputados del Cabildo Eclesiástico de esta Santa Iglesia Catedral de Córdoba:

Que nos obligamos: el primero [Yoben]; a fabricar un Órgano en la forma y figura siguiente:

Primeramente, su altura llegará hasta las ocultas del alio donde está fabricado el órgano grande de la Catedral. En su lado tendrá una tercia más de cada lado: quedando de este modo cubierta la pared. Su figura será de 2 columnas: una grande al medio y las otras dos, que deberán estar al lado, serán a proporción de menor tamaño. Con 4 huecos, en que se colocarán las flautas oboclas de estaño dulce y bráido.

Representando el cuerpo de tubo, media arquitectura, guardada en punta y ventana con la molana y harnisa. Con 2 fuelles equivalentes. Para cuyo efecto se servirán las tablas y fuelles del Órgano viejo, trabajados de nuevo con lazo y harnis. El entablado será de harnis; y la susten, negra. Principiando al ut bajo y rematando al fa arriba con el número 64.

Registros: Una flauta mayor, que será entablada por la fachada de esteño pulido. Su número es 64. Cobrenado las necesarias al frente y las restantes adentro, que serán de mezcla.

Nº 2. Bocón, el fa [1] será de madera y lo demás de mezcla.

Nº 3. Octava al fa [2] será puesta en un fuelle; trabajado de esteño pulido; y lo de adentro de mezcla a número 64.

Nº 4. Gran octava principia a ut, de la mitad del entablado, y remata en el fa arriba; a razón de 6 flautas cada resda, al número 64.

Nº 5. Una flauta menor principia al ut de la mitad del entablado y remata en el fa arriba, al número 32; todo de mezcla.

Nº 6. Una quinta disminuida, al número 64; de mezcla.

Nº 7. Una tercia, al número 64; de mezcla.

Nº 8. Una doble, al número 64; toda mezcla.

Nº 9. Una llana, a razón de 3 flautas cada resda, al punto de 128; toda mezcla.

Nº 10. Una trompa, a razón de 64. Toda mezcla; y será puesta a la parte de afuera.

Nº 11. Un clarín número 64. Será puesta afuera. Toda mezcla. Sacotes: Tendrá diferentes maza de otros; guardados sus complementos y sus conductos, tanto de plomo como de madera.

Y el segundo, a saber, el Sr. Dean, se obligó a dar la cantidad de 3000 pesos en plata moneda corriente, con más el órgano viejo grande. Debiendo darle de pronto 600 pesos; y en el intermedio de dicha obra 500 pesos. Quedando lo

restante para la conclusión de dicha obra. Obligándose el dicho Yében a darle acabado, armado y en su respectivo lugar, perfeccionado, templado y afinado según el parecer de los inteligentes en el término de 18 meses que se contarán desde esta fecha [4 de Julio de 1805].

No quedando a la obligación de pinturas, Curules [y] demás cosas que sean precisas para decorar y elevar a su lugar las composiciones de dicho Organo. Y efectuado que sea la conclusión de él, se obligó a enseñar un sujeto al que le presentare el Sr. Deán, para que este pueda repararlo en los casos necesarios.

Y para que tenga su debido efecto, lo firmo en Córdoba a 4 de Julio de 1805.

Dr. Gregorio Hanes Luis Yében

Y dándole las debidas gracias al Sr. Deán por el beneficio y liberal donación a favor de la Iglesia, (A. de C.; Libros Cap.; l. 3, f. 151).

En 20 de Julio de 1806.

Asimismo propuso el Sr. Deán [Hanes] que, con motivo de hallarse en esta ciudad un maestro músico de clarinetes y trompas, convenía que, para el mejor servicio de la Iglesia se le entregasen los hijos del Maestro Hipólito Salguera, esclavos de la Iglesia, para que aprendiesen aquellos instrumentos. Y dijeron sus señorías que desde luego era muy conveniente. Suplicándole al Sr. Deán se hiciese cargo él mismo de tratar con el referido Maestro y que se pagase del fondo de Fábrica. (A. de C.; Libros Cap.; l. 3, f. 182).

Se consignó en el Cabildo de 6 de Setiembre:

Igualmente se tuvo presente un Memorial de Don Luis Yében, en que pedía 1.000 pesos por el Organo que se prometía hacer y cuyo diseño se había entregado en días anteriores. Y habiendo el Sr. Deán expuesto los pocos fondos que tenía la fábrica y los inconvenientes que resultarían de colocar el Organo en el altar Mayor, como lo indicaba el diseño, resolvieron todos de común acuerdo no acceder a la solicitud. En fecha Don Luis Yében, y que se estuviere a la contrata celebrada por el Sr. Deán como Diputado del Cabildo para este efecto, que consta en el Acuerdo de 2 de Julio de 1806, de que pidió testimonio el dicho Sr. Deán.

Y, habiéndole concedido por los demás señores, se dió por concluido este Acuerdo mandándose lo asentare en el Libro de Acuerdos Capitulares. (A. de C.; Libros Cap.; l. 3, f. 179).

### 1806

Un testigo deponía en juicio que "yendo a una música a la citada casa, en que él acompañó a deshora de la noche, a tiempo que se cantaba a la puerta, salieron de dentro de la casa, a presencia de los músicos por debajo de la guitarra dos mancebas; y, a poco rato, salieron las dos mancebas madre e hija; y se perdieron, dejando las músicas solas". (A. de T.; Crim. l. 105, e. 4).

Francisco Olmedo y su esposa Luisa Quevedo declaran poseer

"una guitarra nueva grande". (A. de T.; E. l. 1. 433, e. 5).

En las "Observaciones" reunidas en este año por Alejandro Gillespie, inglés, prisionero de la primera invasión británica, se lee esta noticia descriptiva de las tertulias bonaerenses de la época:

En invierno cuando nos adueñamos de Buenos Aires; durante esa estación se daban tertulias o bailes todas las noches en una u otra casa... Los vales estaban en boga y la música era de piano acompañada con guitarra que todos los rangos tocaban... La música era trivial como una perfección primitiva y no se alteraban gustos con uso de, sin en instrumentos o composiciones. Estos vales entonces me parecieron venir desde Buenos Aires, pues tienen una debilidad por ambos, cuando son de manufactura inglesa.

Como en todos los países indios son un país natural, la poesía parece el genio conductor de las ideas (afirmes en esta parte de la América del Sur, pues el pediselo a cualquier que toque la guitarra, siempre la adaptará a estrofas improvisadas y consentidas, con gran facilidad. Un día recibí invitación para una comedia de un capitán de ingeniero... Pocos servidos durante la comedia por cuatro de sus parientes más cercanos, que aminor se sentaban. Los vinca de San José y Mendoza se hicieron alentar. Utramento y mientras gustábamos de nuestros cigarrillos, la dueña de la casa con otras dos damas, nos divertieron con algunos vales sobre inglés y españoles en la guitarra, acompañados por una voz femenina. (Gillespie, A., Observaciones, Traducción del inglés por Carlos A. Aldao, III. Cultura Argentina, Buenos Aires, 1924, pág. 64).

Más adelante nos proporciona el siguiente dato:

Después que estábamos prisioneros, muchos de las familias de la ciudad mostraron un firme espíritu de tener soldados ingleses como bailarines... Tu era la pasión femenina por la música que el maestro de banda del regimiento 71 fué invitado a convertirse en profesor; muchos discípulos acudieron a él; y, como era excelente compositor, sus peticiones composiciones se compraban inmediatamente. Hicieron todo lo posible para retenerlo después que nos enviaron al interior, sin lograrlo; pero usó su dinero suficiente para asegurarse comodiéndose mientras estuvo prisionero en aquel continente. (Gillespie, A., op. cit., pág. 69).

El P. Acosta, en su "Historia de las Indias", tomo 2. en su viaje de 1806, dice del chileno Cruz, que "los pegüenches para sus músicas usaban pitos de caña y tamborcillos de los que usan los machis en sus curaciones". (Véase DE ANGELIS).

Juan Francisco Olmedo legó "una guitarra nueva grande". (A. de T.; E. l. 1. 433, e. 5).

Entre los bienes de Antonio Durán, en Capilla Rodríguez, se cuenta "tres docenas de cuerdas de guitarra". (A. de T.; Crim., l. 106).

### 1807

En Acta de 10 de Mayo consta: "Trataron de poner una tri-

buna de madera donde estaba el coro de cantores en frente y correspondiente a la que tenía el Organó nuevo. Y [en] consideración a esa [obra] necesaria para la debida simetría y por la falta que hacía, resolvieron de común acuerdo que se hiciese". (A. de C.; Libros Cap., l. 3, f. 206).

## 1808

El estado de la parte musical al servicio de la Catedral va manifestado por carta de su Cabildo al Rey, en este año, y es como sigue:

En por estado que el que se manifiesta es sobre esta Santa Iglesia por lo que hace a los Cantores y Médicos; porque hacen años que no tiene un buen organista, ni músico alguno dotado, a causa de no haber rentas que los sustenten.

En cuanto a los Cantores hay dos anclados exactamente; y como otras plazas sean de considerable trabajo se cuentan ocupados por aquel defecto, de que resulta que no hay quien subsista en ellas y, en seguida, que las funciones se hacen en ejecución con la decaencia debida. (Documentos relativos a los antecedentes de los Indios, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, pág. 192).

Había en Córdoba varios gremios de artesanos, v. gr., Plateros, Carpinteros, Herreros, Zapateros, etc. En la lista de los donativos hechos el 21 de Febrero de 1807, para la defensa de Buenos Aires contra la segunda invasión inglesa, figura el gremio de los "Músicos y Pintores". Lo componían:

Francisco del Sacramento  
Pedro José Alcántara del Sacramento  
Ignacio Cabrera  
Manuel Ignacio del Sacramento  
Hipólito Salguero  
Celedonio Rodríguez  
José de los Reyes Barbaena  
José Gregorio Niles  
José Antonio Pedernera  
El maestro Mateo, de la Catedral.

Donaron entre todos en esta ocasión la suma de 13 pesos. (A. de C.; L. 30, l. 5).

## 1809

Los herederos de Antonio Pinardel recibieron "una guitarra grande". (A. de T.; E. 1, E. 1, 437, n. 2).

En Acta Capitular del 23 de Julio, los Canónigos determinaron: "En virtud de haber acordado el Cabildo que dos esclavos de la

Iglesia aprendiesen el clarinete y trompas, les había hecho traer ya estos instrumentos". (A. de C., Libros Cap.).

## 1810

Con fecha 22 de Noviembre de 1810 se pasan "5 pesos al músico Mateo Pelasco por la música en los Altos del Cabildo, por la noticia de la Expedición Auxiliadora". (A. M.; Documentos incompletos, 1727-1866).

En los bienes embargados al Obispo Ordlana (por lo del "Clamor"), se hallaron "dos violines". (A. de T.; E. 4, l. 41, e. 20).

## 1811

El Dr. Dn. Ignacio Castro Barros, en una carta escrita desde La Rioja, dice:

"Hayé el muchillo más llamado Cayetano, violinista, porque lo dió la gana. Y hubido que eso, pues es cierto que se halla en esa ciudad, supongo en casa de su madre o de Doña Felipa según me dijo Ignacio Vega que acabo de venir, me haga Vm. el favor de hacerlo asegurar; y, si hay quien lo compra, véndalo en el precio de 250 pesos, pues por todo le doy poder, sirviéndole esta misma carta de tal. Y no resultando comprador, téngamelo asegurado hasta que venga dicho Ignacio Vega que espere para esa en la semana próxima con orden de traerlo o hacer que se venda..."

Si Vmd. no puede hacerme la diligencia, estátenga el poder en la persona que guste, y haga también alguna rebaja de la cantidad sobredicha de su precio. Y si logra venderlo en más, sería el superávit para el que se tomara el trabajo con su venta.

El muchillo es buen violinista y para compañero de otro violinista que compré para que sirvan en la Iglesia, que era excelente en todo y por eso me lo ha llevado Dios, pues ahora mismo acabo de sepultarlo.

Lo quería en ésta, pero ya no lo quiero por la muerte del otro y por esa razón propiedad de mi madre; que eso no le tendrá allí, por estar su madre; a quien podrá hacerla llamar para que le busque uno.

Placamente, amigo, acuérdese de mandarme, hágame estas diligencias para no perder tanto, sin que le ponga más por allá de poder, que se lo doy cumplido; no hay que pagar más allá, porque es bien de Prelaciado". (A. de T.; E. 1, E. 1, 183, f. 50).

El sevillano Juan Rodríguez, en la Villa Carlota y en Febrero de este año, refiere poseer en sus haberes "una guitarrita mediana", tasada en un peso. (A. de T.; E. 4, l. 42, e. 1).

En una acusación de Basilia Nis contra Alvarez se lee:

Basilia Nis, de la Puebla, habiendo concurrido una hija mía, joven a trabajar en una alaga, se halló en la diversión de guitarra que es consiguiente,

en compañía de sus padres y su esposa. Concurrió Alvarez; quien, dominado de su afecto trujense empezó a hablar de su hija, y, en voz remisa dijo un renombre, arrojando que no le oían; entre otras: —P. la casulla, ¿quién es nombre vos, ni cuándo le dijo nada a vos? Mejor fuera que te vieras de su buen cholo, buen de pelo. ¡Mira, qué niña honesta! ¡Esa es la crianza que le han dado tus padres, buen de pelo!

Pero se dice que ella había dicho a Alvarez: Este maría de carnero no tiene más vida que hacer bulla. (A. de T.; E. 4, l. 41, e. 19).

## 1812

Se menciona en un inventario del Colegio Monserrat: "Otro esclavo llamado José María, zapatero y violinista".

En un artículo que publicó el señor Carlos Correa Luna en el número de "La Prensa" correspondiente al 22 de Mayo de 1923, insertó unos documentos sobre lo que costó la música del Himno Nacional nuestro para las fiestas mayas:

Por la composición del Himno Patriótico Original a grande orquesta: con violines, viola, flautas, fagotes, trompas y contrabajo, como también por la enseñanza de los niños cantores: 100 \$, Buenos Aires, Octubre 2 de 1812. Blas Parera.

Con fecha de 29 de Agosto, en una comunicación del Cabildo de Córdoba dirigida al Gobernador, se dice: "A consecuencia de la solicitud del músico Mateo Velazco de Jesús, ha llevado por Maestro Mayor de este Gremio a Hipólito Salguero". (A. de G.; L. 34, l. 28).

## 1813

Entre los criados de la Iglesia de San Francisco se cuenta a "Policarpo, Sacristán y organista; vive fuera con su mujer". (A. de G.; L. 47, l. 21).

Antonio Fraguero tiene "una flauta dulce travesera". (A. de T.; E. 1, E., l. 442, e. 5).

En una lista del 21 de Agosto se menciona a "Pedro Suárez, esclavo, de 28 años, que toca violón y es sacristán.

Tadeo, esclavo, de 41 años, sacristán y cantor: canta en las misas.

Eliseo, libre, de 41 años, cantor de la Iglesia y carpintero". (A. de G.; L. 36, l. 38).

En la lista de los elegidos para "Maestros Mayores de Gremios" en Córdoba, para este año, se consigna como "Maestro Mayor del Gremio de Músicos a Hipólito Salguero". (A. de G.; L. 36, l. 5).

José Benito Lago, natural de Galicia y vecino de La Carlota,

soltero, poseía "una guitarra de mucho uso". (A. de T.; E. 3, l. 61, e. 2).

Se dirigió al Gobernador Viana la siguiente solicitud a favor de un músico español enfermo:

El Teste, Don José Castro, en la forma debida, hago presente a V. S. que nada es más deseado a la noble humanidad del corazón americano como el prestar su protección al extranjero oprimido. El sea de Don Andrés Lora, músico europeo, confiado que se halla gravemente enfermo en la Herradura [pago de Córdoba] ha llegado a comprometerse para ofrecer por él con una persona la seguridad de la suya, en cuanto no se oponga a los intereses de la política, a fin de que pueda arribar a esta ciudad y reparar el quebranto de su salud.

Córdoba, 21 de Octubre de 1813.

Cabe agregar que el Gobernador Viana accedió a la solicitud. (A. de G.; L. 37, l. 35).

## 1814

En el almacén de Casimiro Pereyra se hallaban "seis y media gruesas de cuerdas de Chile para guitarra". (A. de T.; E. 1, E., l. 445).

"El Depositario de Propios satisfará al músico Hipólito Salguero seis pesos por las tres noches que tocó la música en los altos del Cabildo, por las plausibles noticias que se obtuvieron del Ejército Auxiliar del Alto Perú.

Córdoba, 24 de Noviembre de 1814

Julián Freytes, Torcuato Llanes, Dr. Alexo Villegas". (A. M.; Cuentas, 1808-1816).

En la "Memoria de los gastos que para la diversión que dió el Cabildo en festejo de la Toma de Montevideo", léase en último lugar: "A los 8 músicos y triángulo se pagaron 16 pesos". (A. M.; Cuentas).

## 1816

En *La Gazeta* del 17 de Febrero figura entre los "Avisos": "En la casa de Juan Antonio de Sta. Coloma, calle de las Torres, cuadra y media de la Plaza [en Buenos Aires], se vende un órgano primoroso. El que lo quiera comprar, allí se le dirá su precio. Es propio para Iglesia o Convento. En dicha casa hay también para vender un forte-piano primoroso y varios a precios cómodos".

En la "Lira Argentina", colección de piezas poéticas dada a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia, y publicada

por su compilador D. Ramón Díaz se menciona el Canto compuesto en 1816 en Buenos Aires por el Juramento de la Independencia:

Todo ha sido esplendor, todo armonía,  
Unión y armonía;  
El magistrado, el clero, el militar,  
El pueblo todo concurre a la paz.  
Los griegos dedican sus sienes  
Al día de los tiranos;  
Pero nosotros a la libertad  
celebramos, y al Dios de la verdad.

La brillantez y orden del paseo,  
Que numeroso concurría a la jura,  
Impulsaba la canción más dulce  
Al más robar dulce.  
Juró: la febril independencia  
Con tierra complacencia  
Y las vivas y dulces instrumentos  
Convirtieron en música las ruidosas.

Significan los, músicas, festines,  
Fuegos artificiales, luminarias,  
Coros triunfales y comedias variadas,  
Balas y danzantes;  
Tropiques, taros, arcos y festones,  
Variedad de alusiones,  
Sin que faltaran músicas cadencias  
Que embalsamaban del alma las potencias.

Léase este sencillo comunicado:

Por un culpable descuido del Arzobispado no se ha puesto en la lista de los esclavos músicos de la Iglesia Central el que toca el violín y se nombra Alejandro Romero. Lo pongo en conocimiento de V. E. para que sus providencias acerca de sus exenciones sean dictadas bajo este concepto.

Dios guarde a V. muchos años.

Ciudad, Diciembre 30 de 1816.

Licenciado Benito Lucena

8<sup>o</sup> Gobernador Intendente.

Contestó el Gobernador Ambrosio Fuertes que "su servicio no es incompatible con la instrucción de las armas, en que sólo se emplean pocas horas, en algunos días de la semana. No obstante, a excepción de Manuel Antonio Navarrete que aún no ha hecho servicio alguno y a Martín Ordoñez, los demás quedan exentos de todo servicio". (A. de G.; L. 47, I. 13).

XXV

III UA NOS ET LIBE

ra NOS PROPTER NO

me N TUUM. D's.

De US AURIBUS NO S

tris AUDI UMUS.

Patres nostri annu

(FASMA DE UN LIBRO GREGORIANO DE MUSICA EN ESPAÑA. MANUSCRITO EN BURGOS DE 1580. 50. 51. 52.)

De este Libro de canto gregoriano no se ha conservado sino la presente hoja. Debe pertenecer a la música hecha fines del siglo XVIII.



En primer término aguardo los Sefelos de música encargada  
a Lláceris, pero aunque el sujeto a quien se lo cometa para el  
me envíe desde allí que según se decía el apoderado de la Comuna  
pensaba embalarlos en 1.<sup>a</sup> ocasión de Buque: Al fin que si bien  
como caso, al instante pasaran a mano de C.

Con dificultad podré encontrar los dos Obos y clarinetes que  
C. me encarga pero no quedará por diligencia. Hay aquí un  
famoso tocador de flauta travérese, y de clarinete, llamado L.  
Vicoz de la Prada: no podía yo imaginarme si no haberle oído to-  
car conciertos que el clarinete fuese capaz de semejantes una-  
disones con los mejores efectos, y variaciones de solos que tocaba con  
obligado; pero también confieso que en esta época que la de L. Prada  
no hace otros primos al clarinete. Se perfeccionó en Francia, de

Fragmento de la carta de Francisco Letamendi, escrita en Buenos Aires, el 27 de  
noviembre de 1803 para D. Domingo Funes, en Córdoba. (Véase texto).

He hablado luego con Don Victor de la Prada famoso tocador  
de Flauta y clarinete a efecto de que me busque los instrumentos que  
me recomienda, pero me ha desengañado diciendo que en el día ningún  
encuentra ni medio bueno: que lo sabe por haber tocado todo por  
doble la descomposición del clarinete, y no encontrándolo así en la  
ciudad se conforma personalmente. Así dos circular me oficio por  
Cádiz, pero veo que he faltado a mi palabra.

Fragmento de la carta de Francisco Letamendi, escrita en Buenos Aires, el 23 de  
enero de 1804 para D. Domingo Funes en Córdoba. (Véase texto).

MISAS

FESTIVAS



SOLEMNES

Para el M. R. P. M.  
Fr. Olegario Correa,

VICARIO GENERAL  
del Sagrado Orden  
DE PREDICADORES

EN

CORDOBA

DE

Tucumán.

Lo escribió el P. F. Domingo Estivariz Religioso Domi-  
nico del Convento de Santiago de la Ciudad

PAMPLONA.

1865

Convento de Santa Domingo de Córdoba. Libro de Misas Festivas y Solemnes, escrito por el P. F. Domingo Estivariz en Pamplona y obsequiado al Vicario General de la Sagrada Orden de Predicadores, Fr. Olegario Correa.

MISAS  
Festivas de todos Tonos.

DE PRIMERO.



Y ri e -



... eleison.



Christe.... elei son .



Christe.... elei son .

Comienzo de la Misa de primer tono del Libro de Misas Festivas y Solemnas, escrito en Pamplona, en 1805, por el P. N. Domingo Bellavite y adscrito al Archivo General de la Sagrada Orden de Predicadores, Fr. Olegario Barren.



IMPRESO EN CÓRDOBA  
EN LA  
IMPRESA DE LA UNIVERSIDAD.

Visto, asimismo, que empleó la Imprenta de la Universidad de Córdoba, junto con algunas más, para encuadernar y adornar los libros y las sesiones de periódicos que trataban asuntos musicales. Esta y otra está inventado un error del tipógrafo de la época, correspondiente al año 1834.



Los Principios Técnicos de la Música de Emilio Sáenz, folleto publicado en Córdoba en 1865.



La Acústica Musical, folleto. Contiene una conferencia sobre esta rama por el Dr. Oscar Doering.

1817

En esta fecha se vende un órgano viejo de la Catedral de Córdoba al P. Guardián de San Francisco. (A. de T.; E. 4, l. 62, e. 3)

1821

Tenemos más material relativo al Órgano de la Catedral en estos documentos:

Recibo del Sr. Arzobispo Sr. Dn. Bernardino Millán 349 pesos 4 reales resto de la compra del Órgano de la Iglesia Catedral de esta Ciudad. Córdoba, Diciembre 2 de 1821.

Nicolás Peñafiel. (A. de C.; l. 87)

Ya se habían cursado dos recibos, uno en Octubre y otro en Noviembre, los dos con el mismo objeto y por valer de 100 pesos cada uno:

<u>Preto de cada pieza</u>	<u>pesos</u>
Bordón, día 10	30
Bordón, día 4	23
Flauta mayor	16
Octava	16
Flauta menor	15
Doble	13
Picno de 3 flautas	25
Tercia	16
Quinta	16
Trompa	36
Clarino	36
Voz natural	35
Fagot	36
Corneta de 3 flautas	23
Contra de 2 cañones	19
Trombón o tumbor	3
Tambor	7
Planta de repetición	16
<b>Suma</b>	<b>399</b>

Más los instrumentos de lengüeta que faltan y se hayan de hacer de nuevo: de la mitad del teclado a la derecha será a 2 pesos cada uno; y a 4 los de la otra mitad del teclado a la izquierda; y siendo de flautas, a 12 reales cada uno en la mitad de la derecha; y a 3 pesos los de la otra mitad a la izquierda.

Nicolás Peñafiel.

Relación de los gastos que ha tenido la compra del Órgano de la Iglesia

Catedral de esta ciudad por 480 pesos, según el presupuesto que acompaña a la contrata

	286	
Por un juego de cantariles	16	
Por un tambor	9	
Por un instrumento de lengüeta	4	
Por dos idem, a 2 pesos	4	
Por 5 flautas, a 3 pesos	9	
Por 15 idem, a 12 reales	22	4
Suma	448 p <sup>s</sup>	4 r <sup>s</sup>

Córdoba, 4 de Diciembre de 1827.

Peñalcar

### 1822

En el Acta Capitular del 19 de Abril consta que "se tuvo presente un Memorial del Capitán de Civicos, Dn. Cayetano Alvarez, a la que acompaña la orden del Supremo Gobierno de 31 de Marzo último del año próximo pasado, en que se señalaron 12 pesos para la enseñanza de los Músicos y recomposición de los instrumentos. En que solicita se le aumente algo más: porque el sobrante que resulta, pagado el Maestro, es muy mínimo, de manera que tiene que hacerlo con su propio peculio. Y, enterados los señores, acordaron se den \$ 2,— más, con previa noticia al Supremo Gobierno para su aprobación y oficio a la Junta de Propios para la respectiva libranza". (*A. de G.*: L. 80, l. 22, f. 145).

Una carta dice:

Excmo. S<sup>ra</sup>

Tengo el placer de presentar a V. E. en el adjunto paquete tres armonios de requests militar para servicio del Ejército que guarnece esta ciudad; y su distribución entre los Regimientos del modo y forma que sea del agrado de V. E. Córdoba, Septiembre 11 de 1822

Excmo. S<sup>ra</sup>

Narciso Lozano

Excmo. S<sup>ra</sup> Gobernador Supremo y Cap. Genl. de esta Provincia. (*A. de G.*: Cont., Notas, Años 1819, 1822).

### 1823

En el *Argos de Buenos Aires*, del 10 de Setiembre, se lee el siguiente suelto:

*Atico a los aficionados de música.*

A los señores D. Mateo y Adam Stodani, que tienen un almacén en casa de D. Antonín Perón, calle de la Piedad, N. 28, ha llegado una partida de

pianos y otros varios instrumentos, como son: violines, guitarras, flautas, tambores etc.; advirtiéndose que los pianos son todos de primera clase y los mejores que el autor ha podido escoger de su fábrica en Londres; en la inteligencia que los precios son de 350 hasta 1.000 pesos.

Los señores y señoras que quisieren verlos, pueden ocurrir en dicha casa. Se componen y templan pianos.

En los festejos organizados en Santa Fé en honor a los representantes de Montevideo, se menciona en la relación este detalle:

La mesa fué ostentosa y servida con magnificencia; mientras la cual alternaban las músicas militares y la de un hermoso fuerte piano tocado a cuatro manos. Hubo muchas brindis dignos de immortalizarse... (*Boletín Histórico de Montevideo*, N<sup>o</sup> 36, pág. 944).

En un aviso publicado en Buenos Aires, cuya fecha aun no he podido determinar, va esta noticia:

Don Luis Jobet, organero de profesión, vecino de esta ciudad de la Santísima Trinidad de Buenos Aires, Capital de las Provincias del Virreinato del Río de la Plata, hace saber al público y con especialidad a todas aquellas personas que desean el decoro del divino culto; que, considerando la magnificencia del templo de esta Santa Iglesia Catedral, ha discurrido e ideado el plano de un órgano particular en su línea, muy conveniente a la hermosura del templo que existe, a las alabanzas de Dios, y que, al mismo tiempo de servir de adorno a la Iglesia —pues ocupará toda la testera de la puerta principal, guardando proporción y correspondencia con el tabernáculo mayor— sería también de utilidad, en lo que alurra de músicas en las funciones.

El órgano tomará el frontis o testera de la puerta principal; va colocado sobre cuatro sólidas columnas que sirven como de base; estará adornado de barandas que vendrán a descansar a la albacara del coro donde se halla ahora; se colocará al medio, en acción de estar mirado al tabernáculo; y los cantares se pondrán a los dos lados, representando una orgilla real.

En particularidad será que cuando se quiera, en las grandes funciones, puedan tocar a un mismo tiempo ocho organistas, que hagan cada uno su papel, según el registro que a cada uno le correspondiere, de forma que se represente una orquesta completa de cinco músicos, de instrumentos todos diferentes. Y en los días comunes podrá manejarlo un solo organista, variándose según las funciones, fiestas y ritos de la Iglesia.

Con este órgano se suplirá la falta de voces y cantores, llenará magníficamente el templo por medio de ciertos registros capaces de atraer a la dirección; arrebatará a todos por su melodia y profundidad. No se puede negar que aquí siempre han mirado el órgano con poca estimación, porque no han llegado a conocer su mérito. No hay que temer se descomponga la máquina, pues cuando esto sucediere o el rompiese alguna pieza, es cosa muy fácil el que cualquiera la pueda componer.

Este prospecto se dispondrá de modo que en cualquier tiempo que se quiera mandar, cuando se fabrique el frontispicio y torres de la Iglesia, se

podrá mudar con la mayor facilidad, sin haber más que hacer que suspender el órgano con sus bombas y llevarlo a su lugar, sin tocar ni deteriorar nada de él. Mi ánimo siempre ha sido ser útil al país en que vivo y especialmente a este, de donde soy vecino; por lo mismo aseguro que no es el interés quien me dirige en este pensamiento, sino la satisfacción de que esta Santa Iglesia tenga una alhaja de gusto, como se veía en muchas iglesias grandes de Europa, y dejar un momento memorable a la posteridad.

Pero, como, aunque yo vivo penetrado de estos sentimientos, no puedo por mí emprender esta obra, me contrato con muy poca utilidad; y así suplico a los señores vecinos y habitantes de esta numerosa y lucida capital se sirvan esforzarse a contribuir con lo que puedan, un interés que, aunque no sea dinero, se tomará cualquier género o fruto del país para hacer los gastos de la obra; y que todo ello se cree a cargo de los Señores Sindicos.

A 3 de Marzo, Bernardino Rivadavia, en su condición de Ministro de Relaciones Exteriores y de Gobierno, se dirigió a la firma Hallett Brothers & Co., para la adquisición de 24 cornetas que deberían servir para el uso de los correos que transitaban por nuestro país y "las cuales espera el Ministro sean manuales y propias para este efecto". El 17 de Diciembre avisa recibo y conformidad con el rajón de cornetas llegado en el bergantín inglés "William Parker". (*Documentos para la Historia Argentina*, Buenos Aires, Tomo 14, págs. 194, 403).

## 1824

Roque Vasconcel extiende el billete en el que consta de que "ha recibido del Mayordomo de Fábrica, licenciado Don José Manuel Vélez, el sueldo de organista que son 4 pesos mensuales". Cobró los sueldos de los años 1823 y 1824. (*A. de G.*; L. 84, l. 40).

## 1825

En la cuenta de gastos de la Catedral figura la partida de músicos de Semana Santa:

Una flauta picadora, cinco pesos  
Una flauta de gratificación un peso  
Violín de cinco pesos  
Violín de gratificación un peso  
Dos fagotes, 7 pesos 4 reales  
A Roque de gratificación 1 real  
12 pesos para los Cantores de la Pasión. (*A. de G.*, L. 86, l. 18).

En otra planilla del mismo año se lee:

4 reales al que llevó el piano para la Semana Santa. Un peso a Pedro

Nelava González por templar al órgano. 14 reales al carpintero por componer y clavar los fuelles y 2 reales para labrar. Por soldar 4 flautas y dos violines 4 reales.

En tercera hoja de cuenta se pone:

Por ocho días de tocar el órgano para la Novena se le abonó al Maestro Roque: una y medio reales por día: 1 peso 4 reales.

Al que llevó los fuelles: medio [real] por noche: 4 reales.

Por 80 pesos al organista Roque por nueve meses, desde el primero [de Enero] hasta último de Septiembre, a razón de 4 pesos al mes.

## 1826

En cuenta de 7 de Julio se apuntó: "A Roque 12 reales por tocar el Órgano en las Novenas de San Pedro y 4 reales al que levantó los fuelles". (*A. de G.*; Libros de cuentas; L. 2, f. 48).

Escribiendo de La Rioja a 15 de Diciembre, el Prior Fray Juan Manuel Palma decía: "Año por año a cantar las misas del Novenario de la Función de San Nicolás de Bari, de las que apreciando el el estipendio, no nos da la más pequeña demostración de gratitud. Tres años me ha encomendado los mismos oficios [Vísperas y Misa de función] de San Nicolás de Bari: en lo que he servido con placer". (*A. del O.*; L. 40).

Entre los haberes de Mariana Sánchez figura "una guitarra vieja y un tiple, en 3 pesos". (*A. de T.*; E. 3, l. 81, e. 6, f. 49).

## 1827

Hemos hallado este recibo:

Recibí del Sr. Arcediano Don Don Bernardino MUÑOZ 100 pesos a cuenta de mayor cantidad, por la compra del Órgano de la Catedral de esta ciudad, Córdoba y Noviembre 15 de 1827.

Nicolás Pofalber

En Setiembre escribió desde La Rioja el Vicario Don Manuel Francisco Herrera:

En mesa pasada di cuenta a V. E. que desde el año pasado se había suspendido celebrarse con solemnidad de Patrocinio [Exposición] la misa de los jóvenes, por defecto de música, habiendo muerto el esclavo Cantor que tenía la Iglesia [Catedral], en el que se surcía gratuitamente en dichas misas de Copellants, de más de 50 años a esta parte. Y cuyo patronato y dinero de 5.000 pesos de fondos tienen los señores Don Manuel y Don José Nicolás González Arcañada en su Hacienda de Guaco.

En Febrero se cursaba esta representación:

Excmo. Sr.:

Ventura Beneyr Cabo, Médico de la 1.<sup>a</sup> Compañía del 1.<sup>er</sup> Escuadrón del Regimiento de Dragones de Córdoba, ante la superioridad de V. S. me presento con el correspondiente y presto permiso del Teniente Coronel de dicho Escuadrón, y digo que en la actual circunstancia estoy dificultado un mucho para mí y familia, y ahora, en la actual, he parado la obra de dicho teatro a falta de unos reales y gusto de probar. Y siendo lo suma precisión para el cumplimiento de mi deber me es de necesidad el implorar la celeridad de V. S. (A. de G. L. 94, L. 82).

Un alegato contra homicidio, del Dr. Bernardo Orihuela, contiene estos párrafos y datos: "El uno que salía de un baile o fandango, donde son frecuentes estos excesos de bebida; el otro que andaba de tuna y aun todavía estaba con la limeta butella en la mano; la facilidad con que, sin conocerse, se incendiaron sin el menor motivo, es visto que...". En otro párrafo dice: "Salieron a fandango donde son frecuentes las repertas y el trago, como lo saben todos". (A. de T. Crim., L. 161, e. 7).

1828

En Julio, una Religiosa del Monasterio de Santa Catalina, hija de D. Vicente Antonio de Bedoya declaró que "hace más de cinco años que profesó de Religiosa y fué admitida en el Convento de Santa Catalina por su habilidad en tocar el órgano".

1829

El cura de Canto lo hay en todos los tiempos que ha estado en costumbre pensar, sin embargo ahora están las Religiosas demasiado enfermas. Revolucionan mucho por esta causa; pero se hará lo que se pueda, como hasta aquí. Ya no sólo se atiende a las enfermas, y sólo a las mañanas y tardes las obliga a que aprendan y enseñen; también los instrumentos no les ayudan; legamos dicen que les mata, porque es muy alta la escuadra de la Casaca, se las pone en el Coro para que canten la Letanía de los Sábados, en la han querido. El organito viejo no vale nada; está todo deshecho; no tiene una sola voz que sirva; y por esto las Monjas me lo quieren sacar del coro. (Carta de la Priora Madre de las Monjas Carmelitas al Señor Prelator, con fecha 21 de Setiembre).

1830

Mi querido Padre y Prudencia, de toda mi respeto. Recibí su apreciable y que me alegraba la orden de V. S. No ha recibido más sino tres veces estas cosas que entró la Casaca.

El cura de canto lo puse desde que V. S. lo ordenó como se lo avisé por es-

esta; pero temió que Sor Bartolina, al segundo día dijo que ya no podía seguir más, porque se quedaba inutilizada para el Coro; siguieron la Madre Superiora y la Madre Antonia, la Bestura; pasaron un poco tiempo, el que resultó a la Madre Superiora una tos fuerte y ternación de pecho con mucho dolor de pulmón, hasta ahora pocos días que empezó a mejorar y siguió con las mismas cantadas y a enseñarle la Oración de Jeremías a Sor Marcela para la Semana Santa.

La Cantora está postada más de un mes; y me ha dicho que confiesa ingenuamente porque así lo enseña, que el santo le ha traido todo ese mal.

En lo tocante qué hacer para que se cumpla en esta parte la Orden de V. S., porque veo tan claro el daño que les hace que no les pueda obligar. La Madre Superiora, de sólo el mala necesidad veces ha estado a la cama hasta durante cuatro meses con las ven cavadas de sangre; y una vez estuvo un año o más en cama; y el Médico que la curó le dijo a la Priora que estubo que la exceptuase del Coro; porque de otra, ni él ni otro médico la curaría; y todos los médicos que le ven la privan del canto; y le mismo a Sor Bartolina y a Sor María Antonia; y esta última casi todas las veces que canta vacila el pecho de sangre. Ahora está sólo la Madre Superiora para suplir en las misas Cantadas con las dos Marceas, porque éstas no pueden oficiar solas.

Sor Bartolina sólo canta los entos de Coro, porque dice que ya no puede más; por esto es que continuamente se Roma al Maestro Tadeo; y, como no hay más estas cosas que se llevan el remo del canto.

Suspendió la Madre Superiora el coro [El Pasado], y también porque la escaja enferma para depender el pecho hasta la Semana Santa. También las voces de los otros no sirven. En todas las modernas no hay cosa de suplir que las dos Marceas; y eso también son pocas veces que apenas pueden suplir, y tan raras para aprender que hacen trabajar mucho a las pobres Muestras, para aprender, mal sucedido, alguna cosa; y en eso se lo han de pasar toda la vida.

En esta parte se hace aún más de lo que se puede; y para que sea V. S. que se le obedezca, exponga tan por extenso lo que hay.

Sor Antonia de la Santísima Trinidad

Priora

(Carta de la Priora Madre de las Monjas Carmelitas al Señor Prelator, con fecha 16 de Marzo; A. del O., 18).

1831

En la Planilla del Batallón de Guardia Republicana firmada por Martín Zaldarriaga en Marzo figuran:

Tamboreros: Sargento Pedro Gato  
Cabo Francisco Méndez [Manuel?]  
Juan Márquez  
José María Moyano

Cornetas: Rufino Carpano [Carpano?]  
Simón Benavente  
Miguel Bustos



Músicos: Caba Mariano Torz  
 Juan Piquero [Pignotto ?]  
 José María Martín  
 José Carrión  
 Manuel Astalilla [Asturillo ?]

En Mayo aparece esta misma lista de "Tambores y Músicos pertenecientes al N° 2 de Cazadores, que se han presentado desde antes de ayer en el Cuartel del expresado [Martín Zaldarriaga]". (A. de G.; I. 123, e. 5).

A 28 de Julio "se presentó el Dr. Don José Savid, demandando a los hijos del Coronel Don Francisco Antonio Ocampo, en ausencia de este, por 162 pesos, 4 reales, que se deben de interés anual transcurrido con exceso, procedentes de la compra que hizo de su casa. En el mismo día hice saber el auto a Don Francisco Antonio. Y dijo que ponía a disposición del Juzgado un reloj de música; que su importe ascendía a 400 pesos".

Se nombró tasador en la persona de Rudecindo Sanago, el cual dictó juicio declarando: "El Tasador nombrado por las partes para el avalúo del reloj embargado dice que este se halla pasado, a virtud de estar descompuesto. Y que, según se le ha noticiado, no hay en esta Relojería que lo componga. En esta virtud el Tasador no puede apreciar esta alhaja".

El proceso siguió adelante por medio de otras ofestas de los deudores, inclusive de una esclava, pero ya cerca del mes de Diciembre, y antes de que ésta fuese tasada, D. Francisco Antonio Ocampo pagó su deuda. (A. de T.; E. 3, I. 87, e. 15).

A 10 de Octubre se ordenó: "Entregaré al Maestro Chaufay 6 pesos para la hechura de tres pitos que ha trabajado para la música". (A. de G.; Contaduría, Copiador 1830).

### 1832

En las Monjas Carmelitas profesaba una nevícia, hija de Antonio Fernández, de Montevideo, que dejó a su ahijado "un piano". (A. de T.; E. 1, I. 188, f. 383).

El 11 de Diciembre dicese:

"Habiendo representado a este Gobierno José M. Monserrat y por haber estipulado su libertad con el Sr. Rector del citado Colegio por la suma de 80 pesos, el Gobierno recompensando los servicios que aquel ha prestado como músico durante los Ejercicios Espirituales dados

en la campaña, que entregará Vd. al dicho Rector Don Hipólito Ramallo a los cinco meses, contados desde esta fecha, sin que para ello le embaraze la orden de 6 de Julio". (A. de G.; Contaduría, Copiador, 1832-1834).

### 1833

En una nota del 13 de Febrero consta:

"El Gobierno, en consideración a los servicios prestados por los músicos Manuel Cigena y Pedro Suárez en los Ejercicios Espirituales que se han dado en la Compañía, ha tenido a bien socorrerlos por ahora con la suma de 17 pesos a cada uno de ellos, que les entregará V., no obstante la orden del 22 de Octubre del año pasado". (A. de G.; Contaduría, Copiador, 1832-1834).

Ordénase con fecha 24 de Agosto:

"Disponga V. se compere por Tesorería y se entreguen al maestro platero D. José María Pizarro, cinco pesos de chafalonía para la construcción de un puño de bastón para el uso del Tambor Mayor de la Banda de Músicos". (A. de G.; Contaduría, Copiador, 1832-1834).

En Marzo se pagó al "Director de la Banda de Músicos, Teniente Don Camilo Argüello". En esa misma fecha, al Maestro Cayetano Alvarez compró 2 trompas de la Guarnición de la Frontera del Sud. (A. de G.; Contaduría, Copiador, 1832-1834).

### 1837

Digna de conocerse es esta entrega.

Muy venerable Dean y Cabildo Eclesiástico: Don Severino Bataño, ante V. S. digo que, deseando ser útil a esta Santa Iglesia, me he resuelto a proponer a V. S. la siguiente ofesta. Es que durante mi vida, me comprometo a componer el órgano, en todo lo perteneciente a mi facultad y esté a mis alcances, siempre que sea necesario. Dándoseme, cuando necesite, los materiales que sean precisos para las composiciones. Con esta obligación, por parte de la Iglesia, que, cuando miramos yo y mi esposa Doña María de la Cruz, se nos da sepultura en el Panteón de esta Iglesia, de balde.

Si al Venerable Cabildo Eclesiástico le pareciere admisible esta oferta que yo hago, con la condición que he puesto, desde el día que se provea, principiará mi obligación, suplicando a V. S. que en caso no sea admisible esta mi presentación, se me devuelva original.

En esta virtud a V. S. pido y imploro se sirva proveer y como mejor oca convenir a los intereses de la Iglesia sobre el contenido de mi presentación, etc.

Severino Bataño

(Al margen): Viva la Federación. - Córdoba, Diciembre 1 de 1887.

Se admitió la propuesta de Ruteño, comprometiéndose el Cabildo, por su parte, a cumplir lo solicitado:

Y délese por nuestra Secretaría Capitular el certificado correspondiente, para que, a su tiempo, reclame el cumplimiento de lo que solicita.

(Firmas): Espinosa, Alonso Vázquez  
Mestre Cordero Dulce González

El mismo día dice saber a Don Severino Ruteño

González

Secretario Capitular (A. de C.; l. 93).

En Acta Capitular correspondiente del 1° de Diciembre se dejó constancia que Severino Ruteño se "ofrecía componer y templar, toda su vida, como mejor pudiese, el órgano". (A. de C.; L. 9, f. 95).

### 1837

BOLETÍN MUSICAL. Año 1837. Diario político [?]. Sale el Lunes de cada semana, con dos páginas litografiadas. Litografía de Ibarra. Dos piezas en cada entrega. [En 4°]. Toman parte las Sras. Justina Isla [?] y una oriental y los Sras. España, Massini, N. Navarro. (ZINNY, A., *Efemeridología Argentina*, págs. 28 y 394, 1° parte).

### 1838

Transcribimos la siguiente oferta:

Fine la Federación

Córdoba, Noviembre 8 de 1838, Año 20 de la Libertad, 23 de la Independencia y 8 de la Confederación Argentina.

Venerable Dean y Cabildo: El que suscribe, albacea del finado Prebendado Don Domingo Ignacio González, en cumplimiento de sus últimas comunicaciones, tiene el honor de dirigirse a V. S., remitiendo para el servicio de esta Catedral varios pagos de canto y música, cuya lista acompaño. Destinamos a este objeto por el finado Sr. González, con la calidad de que las Vísperas, a 3 voces, anexas al Oficio de la Noche, pueden transcribirse al Monasterio de las Catalinas para la función de la Santa, en caso las pidan.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Mariano Vicente González

Música por Música

Una misa, compuesta de 6 vóces: 3 voces y 3 violines y bajo, con el título de San Gerónimo [este Santo es el Patrono titular de la Ciudad].

Coro, a 3 voces sin instrumental, cuyo título es: A duo.

Coro, llamada de Santa Rosa [Patrona de América, del Congreso y de la Revolución], con sin composición de órgano.

Otra, llamada: A duo y 3, compuesta de 2 voces y 3 instrumentos.

Otra: con sola composición de órgano.

Otra: a duo con solo acompañamiento de órgano.

Otra: de acompañamiento de órgano.

Otra: de 6 voces, compuesta de violines, trompas y bajo.

Otra: a 3 voces con acompañamiento de violines, bajos y órgano.

Otra con acompañamiento de órgano

Otra misa, a 3 voces.

Fine la Canto

Un Miserere, a 4 voces.

Un Himno al Corazón de Jesús, a 3 voces, con violines y bajo.

Una Lección, a duo, con violines y bajo.

Una Aria para la Noche de Navidad, con 3 voces.

Un Gradual para la Noche de Navidad.

Una Aria al Nacimiento Sacramental con su título: Oh, Señor! Oh, gran Dios!

Una Aria para la Noche de Navidad, con su título: En noche pavorosa.

Un libro: Preludio de Canto Domo.

Una Vísperas a 3 voces.

Mariano Vicente González (A. de C.; l. 93).

### 1839

El 9 de Enero, Bernabé Pedraza, soldado de la Banda de Música del Batallón de Defensores de la Federación, se dirigió al Gobernador López diciendo que hacía 4 años que está enrolado en la expresada Banda y que en ese largo período "no he sido socorrido, en ninguna ocasión, de 20 reales mensuales que están asegurados a los de mi clase". Adujo como razón de su urgencia el hallarse indigente y por estar por contraer matrimonio. (A. de C.; L. 163, l. 19).

Nicolás Rosendo, Sargento 1° de la Banda de Música del Batallón de Defensores de la Federación presentó esta solicitud:

Fine la Federación

Año 20 de la Libertad, 24 de la Independencia, 10 de la Confederación Argentina.

Excmo. Sr.: Elevo a mano de V. E. la solicitud que hace el Sargento de la Banda de Música Nicolás Rosendo. Y debo decir en obsequio de la verdad ser efectivo, que no ha percibido sueldo alguno en el espacio de dos años, siendo acreedor al sueldo de cuatro pesos mensuales que está asignado a los Sargentos de dicha Banda, pues que en la revista de Comisión pasada el 10 de Setiembre del año pasado que está orden de pago de un mes para las Bandas, aun no se ha cubierto esta todavía.

V. E. podrá determinar lo que fuere de su superior agrado.

Córdoba, Enero 2 de 1839.

Leandrea Gigon

Excmo. Sr. (A. de C.; L. 163, l. 19).

Con fecha 13 de Noviembre se factura:

Por empostura de una trompa, 5 reales.  
 Por compostura de dos rosas de trompas a 1 peso, 2 pesos.  
 Por compostura de un fuelle de bastón, 3 pesos. (A. de G., Cont., Comprobante N.º 596).

Se dice de Enrique Zambrano, marido de Luisa Benavides, casados por el Capellán del Ejército, que en 1811 militó con Belgrano: Declárase que sirvió de Música Octavón y luego de Clarinete. Otro declara que sirvió de pito en el Batallón 9 de Línea. En 1825 marchó al Paraguay, regresando en 1828 a las órdenes de Paz. Siendo disuelto el cuerpo en 1835, sirvió de músico en el Batallón de Cívicos de esta ciudad. Su esposa reclama en 1837 sueldo por ley. (A. de T.; E. 2, I. 185, c. 7).

## 1843

Insertamos otro dato sobre el órgano de la Catedral:

Continuación de la cuenta de los gastos hechos en el órgano hasta el fin de su compostura.

Al carpintero por renovar 9 flautas de palo .....	4 ps.
Al mismo por 1 docena de tapas y orejas para cinco flautas; y otras varias obras menudas .....	2 5 rs.
2 pesos 3 reales a Luisa .....	2 3
10 reales al herrero por 62 claviles menuditas al teclado .....	1 2
4 reales al que levanta las fuelles .....	4
Un marco de badana .....	4
Un peso en alambres para muelles .....	1

Suma .....

8 pesos para renovar 9 flautas de plomo .....

Suma .....

En virtud del Notario Eclesiástico D. Manuel Moscoso la cantidad de 17 pesos que corresponde a una parte en los gastos hechos por mí en la compostura del órgano de la Catedral.

Córdoba, Agosto 17 de 1843

Bedoya

Gastos hechos con el Órgano	
Al carpintero por un teclado nuevo de palo y huesos ....	12 ps. 4 rs.
Al hojalatero por soldaduras de 36 flautas .....	2 2
13 reales en alambre .....	1 4
A Luisa conchavado para estar dando los tonos .....	2 5

A el carpintero por una tabla en que se colocan varios pedales de flautas; por un palo que entra la cámbula y por 6 listoncitos de palo de que oscilgan las teclas .....	8 2
Al follero 18 reales .....	2 2
Una badana en .....	4
2 reales de colá .....	2
Suma .....	20 ps. 1 rl.

Me la entregó el Sr. Notario Dn. Manuel Moscoso una uncia de oro sellada a cuenta de lo que he gastado en la compostura del órgano.  
 Córdoba, 26 de Abril de 1843

Carmen Bedoya (A. de G.; L. I, T. 1, c. 49)

Cuenta de lo que he importado la Música de la Semana Santa	
Por el servicio de 4 músicos que han asistido a los dos Padrones cantados, las tres trédes de Maitines unidas, Sébado Santo a la Misa y Domingo de Pasas a la madrugada; pagados a 8 pesos y medio cada uno, importan .....	11 ps.
Por el servicio que prestó el músico Pedro Antonio en la tarde del Viernes Santo tocando la trompa .....	6 rs.
Por el servicio que hizo el músico Gigena en cuidar la oración de Jeronimo, 4 pesos, según él ha pedido .....	4
Suma .....	18 ps. 6 rs.

Córdoba, Marzo 30 de 1845.

José María Díaz

Sochantre (A. de G.; L. I, T. 1, c. 49).

## 1848

El 16 de Setiembre escribe Miguel Vergara, desde La Carlota, al Gobernador López:

Mi digno Gobernador de toda mi mayor aprecio y respeto: El objeto de esta es molestar sus atenciones y que me mande una corneta, porque la que hay está hecha pedregosa de lo que resulta que el duto trompa que hay está expuesto a inutilizarse de la mucha fuerza que hace para tocar.

De R. El su fiel subalterno que le desea mejor felicidad y S. S. que su mano besa.

Miguel Vergara. (A. de G.; L. 215, L 1).

En el inventario de este año se hace constar que en el coro de la Catedral hay "un órgano corriente, tres escaños y un banquito para el organista". (A. de T.; E. 2, I. 145, c. 19).

## 1849

El P. Comendador de La Merced, Fray Alejo Ruiz, se dirige al Gobernador López con fecha de 1º de Diciembre:

Que hace como 30 años ha que este Convento de mi cargo tiene que hacer un gusto eshorribante y está diario en música por el desempeño de las funciones de la Iglesia, a causa de no tener un órgano. Hoy pues se presenta una a venta en Buenos Aires, según se me informa, rico, de excelente construcción y de gran duración. Este magnífico instrumento lo tiene el Señor Don Jorge Luril, con quien se concertado condicionalmente, por encargo mío, el Dr. Don Mariano Lecuna, en 100 onzas de oro.

El modo de pagarlos, según el ajuste hecho por mi encargado es de tres años y por partes iguales, firmándose al efecto letra de seguridad por el cumplimiento de cada uno de los tres años de plazo. El Convento se groma mucho con el statu de músicos. La Iglesia necesita mucho este instrumento; yo me intereso en comprarlo con los fondos del Convento, más en de absoluta necesidad que sea con la licencia de vuestra Beatitude, si lo tiene a bien. A este fin suplico a V. E. como Patrono mío de esta pobre casa y especial devoto de mi señora nuestra Madre, se digne autorizarme para dicho compra y poner a mi disposición los fondos del Convento, y también facultarme para recabar alguna fineca para el abono de las ésta onzas y demás gastos que corran, hasta cobrar el Órgano en esta Iglesia...

Se ordenó informara el Síndico del existente en Caja del Convento de la Merced. Se notificó que sólo había 803 pesos, valor íntegro de la quinta subastada recientemente a favor del Sr. Comandante Ordoñez. Contestó el Gobernador López lo siguiente:

- 1º Que esta 800 pesos han sido para conservación de las demás finecas.
- 2º Que si se comprara el órgano, se arruinarían las demás finecas.
- 3º Así se arruinaría el Convento y consiguientemente el culto.
- 4º El órgano adquirido en esta casa pasaría a otro establecimiento.
- 5º Los gastos de transporte y reparación, por falta de artesanos inteligentes, serían inevitables a "utilidades" del instrumento.

Por lo tanto, y uniendo otras muchas observaciones, el Superior Gobierno, sin desamover el celo religioso del Reverendo Padre Comendador, no cree oportuno por ahora otorgarle la licencia que solicita para la compra del órgano precitado. (A. de T.; R. E. L. 145, e. 2).

### 1852

Con nota del 12 de Junio se encarga la música para el Batallón a Don Inocencio Cárcano. (*Registro Oficial*; T. 6).

### 1858

Como última noticia del órgano de la Catedral de Córdoba incluyo en esta monografía una exposición de más valor, o sea, un juicio y noticia que dió "el ciudadano Inocencio Cárcano, en Noviembre, sobre el órgano de la Catedral de Córdoba, acabado de reconstruir por el señor José Bruni:

En el Órgano es trabajado con mucha maestría la secreta, fuelles y teclado, los nuevos registros de flauta, tanto de madera como de estaño que se reconstruyeron nuevos. Producen los primeros una armonía dulce, fuerte y argentina, a la par que los segundos, estando estos bien afinados a cilindros, tubos, templados y bien afinados. Como hasta hoy el órgano no ha pasado ninguna estación fría ni calurosa, no sería extraño que al atravesar el verano sufra alguna alteración en su afinación, pues que tanto por la calación sea como en la húmeda, hace que las flautas en diferentes tiempos tienen mayor o menor viento y en consecuencia resultan más o menos entonadas o afinadas. Hechas estas observaciones, que creo muy precisas, emité mi débil opinión con toda la franqueza que me caracteriza, respecto del órgano y trabajo del Señor Bruni.

Córdoba puede justarse hoy día de tener un órgano artificialmente dispuesto por sus numerosos Cantos, diversidad de registros y variedad de juegos que le hacen adaptable y con gusto se le puede llamar Soberano de los instrumentos. La vasta extensión, la fuerza de sus sonidos y su solidez le hacen digno al uso magnífico a que es él destinado.

La secreta con su caja de viento, constituye la parte más notable del órgano. Es trabajado con maestría. Montado el registro se abren en los canales de la secreta tantas lengüetas llamadas ventilabros móviles, manas: son las flautas correspondientes al registro; estas están montadas en la parte superior, de manera que se abren y se cierran. Entre el canal y los susodichos ventiladores que están cubiertos con una piel, le corresponde a cada uno un conellecto que sirve para cerrarlos cuando. Cuando los registros se abren estos ventilabros, y el viento hace pasar todas aquellas flautas correspondientes al registro abierto. Esta clase de secreta es la más moderna como perfecta.

Las flautas o cañas de metal o madera, parte son con alma y parte de lengüeta. En las flautas de alma he visto un trabajo acabado en sus diferentes partes, tanto en el cuerpo que es la parte superior de la flauta hacia el alma en el pie son el que la flauta se coloca en el agujero de la secreta, la boca, más arriba del alma, el labio, que es la parte comprimida del cilindro y el alma, de la misma materia que la flauta. Ambos clases de flautas están, a mi juicio, trabajadas artísticamente.

Los diferentes registros de fagotes, trompas, trombones, clarinas, etc., son tan bien imitados que fácilmente puede equivocarse con el verdadero instrumento. Lo mismo digo de la viola y voz humana. El Reno refuerza gradualmente las dos consonancias perfectas que se hallan entre los sonidos nombrados precedidos por su sonido principal. Todos esos registros forman un sonido tan claro, redondo y fuerte que no deja decaer nada. El mecanismo del *tré tetti*, puesto a la derecha de los pedales, con el que, mediante un pequeño movimiento del pie derecho, abre y cierra todos los registros del Reno, así como a las extensiones del organista. No menos importante y útil es el mecanismo paralelo a este que sirve para los registros de los instrumentos.

El teclado es bueno. Los pedales corresponden a los registros del contrabajo, trombones y fagotes: son la parte fundamental del órgano; ellas resultan de una manera indelible entre los instrumentos más fuertes del órgano, equilibrando la fuerza de ambos. Sin los pedales no se encontraría en el órgano ni en fuerza tan reconocida, ni la diversidad de cambios instrumentales a que

el se llama. Es admisible y cómodo el pedal correspondiente a la tercera mano; la que, con la precisión de aquel, a un tiempo, suenan varios registros. No menos útil e importante es el pedal correspondiente al octavo en los sopranos, facilitando de esta manera al organista un medio para equilibrarse en las ejecuciones.

El registro del tambor o timpani, tan importante para los finales y finales de una pieza, está obediendo admirablemente y sin ligarle al Sr. Bruni compromiso alguno y, sí, sólo para corresponder a la benevolencia y line tinto que ha recibido del Cero. Los cinco fuelles con sus concavos neumáticos están admirablemente construidos y bien soldados. Ellos solos son más que suficientes para llevar de obra aquella hermosa mole que contiene 1227 flautas.

## 1859

En Eneo escribió Inocencio Cárcano el siguiente *Modo para registrar el Órgano*:

Los primeros registros de armar son los siguientes:

Principal de 8ª Baja.

Principal de 8ª Soprán.

Octava Baja - Octava Soprán y Chantelajos.

Estos registros forman los elementos del órgano; armados estos, puede el organista variar como sigue:

1º Por Avance; este registro sólo resulta con el principal de 8ª Soprán y con ningún otro. En los Bajos se puede acompañar con el Principal Bajo y 8ª Baja; o con la viola con 8ª Baja sola.

2º El *Octavo* debe ser acompañado por el Principal Soprán de 8 par la Octava Soprán y Flauta. En los Bajos, Principal Bajo, 8ª Baja y Fagote.

3º El *Meno* se arma con el primer timbalete que está al lado de afuera; estos 15 registros son los que forman el verdadero cuerpo del órgano y sirven para las introducciones y contextos celestiales. Todas las veces de los Salmos débense concluir con este *Meno*.

4º La *Flauta* se puede tocar tanto sola como acompañada. En los Bajos se acompaña con 8ª Baja y Viola. Cuando se quiera aumentar la fuerza se aprieta el pedal de la tercera mano a el del Octavo.

Idem hace muy buena efecto con el Principal Soprán de 8ª y también con el Corno Inglés.

Idem con las Trompas, Cornos, etc., a gusto del organista.

5º El mismo modo lleva el acompañamiento la Flauta en 8ª Soprán y 8ª Baja.

Los *Trompas* en los pedales pueden siempre estar armadas; sólo tocando según *Adagio* o *Andantino* pieza se obedecerá de tocarlos.

6º El *Fagote* puede ser tocado con el Corno Inglés solo con la Flauta y Principal. Su mejor compañero es el Principal de 8ª Baja. En caso que se quiera un *Meno* en el *Meno*, se acompaña con el Clarín, Trompa Soprán, Corno Inglés, Cornos, Flauta, Octavo Bajo.

7º La *Potencia Meno* es un registro que puede servir en toda y con toda.

8º La *Flauta* debe ser acompañada con la Octava Baja; esta sirve para

todas las piezas, dulces y suaves; sirve de acompañamiento a la *Voz Humana*, *Corno Inglés* y *Flauta*, etc.

9º El *Clarín* sirve al mismo acompañamiento que es el *Fagote*.

10º Las *Trompas Soprán* se acompaña con el Corno y Principal para un *Allegro*; y sirven para los *Puentes*. Cuando se quiera tocar sola débense acompañar con el Principal de Octava Soprán. En los Bajos deben ser acompañados con el Fagote y Principales.

11º El *Corno Inglés* sirve de todas maneras, en dens, tanto al *Solo* como compuesto con otros registros para *Allegro*; él está bien acompañado con el Principal Soprán de 8ª; con la Flauta es otra clase de voz. Y, solo, sirve como *Clarinetto*. En acompañamiento en los Bajos para *Puentes* es el Principal Octava Fagote. Para *Andante* se acompaña con la Viola y Octava Baja.

12º El *Octavo Bajo* queda muy bueno con el Fagote y un séquito.

13º El *Octavo Soprán* se puede poner con todas, menos con la *Voz Humana*.

14º El *Timpani* sirve para Finales de fuerza con el Principal de 16. Se acompaña con el Bajo, con el Principal de 8ª, Octava Baja; y, a intervalo, según lo requiere el carácter de la pieza, con el Flageolet Soprán; así que forma el efecto de un Corno dulce y lejano. (A. del C., L. I, T. I, c. 48).

Inocencio Cárcano, padre del que fué dos veces Gobernador de Córdoba es autor de un Cuaderno de Nociones de Música, impreso en Córdoba en 1865, quizás la primera publicación de su género en el Interior del país.

## 1862

En el Diario del Convento de la Compañía de Jesús, se apuntó el 17 de Abril que "tocó el órgano el Sr. Cárcano, italiano", el Jueves Santo. Y el 24 de Junio, día de San Juan, fiesta del Colegio de la Anunciación, "la música fué dirigida por el Sr. Cárcano. Cantaron los colegiales dirigidos por el H. Mudulo".

Se anuncia que José Doroteo Sánchez se ofrece a los aficionados al piano a darles lecciones a domicilio. (*Eco de Córdoba*).

## 1863

En la Biblioteca de los Padres Dominicos de Córdoba se encuentra un manuscrito de música, labor de un dominico vasco, realizada en 1863 en Pamplona y obsequiado, no se sabe exactamente cuando, al Padre Olegario Correa, que era Prior del Convento de Santo Domingo, en ese entonces, en Córdoba.

Trátase de un libro para facistol coral, de 286 páginas con tanto

rojo, siendo sus dimensiones de 36 x 52 cms. Los pentagramas están trazados con tinta roja. Las letras mayúsculas y minúsculas, así como las notas están hechas a pincel, con tinta de imprenta, sobre la abertura de lámina de metal perforado. En algunas de las obras, escritas a tres voces, éstas han sido diferenciadas por el empleo de los colores negro, verde y azul, con el fin de distinguir mejor a éstas. Brilla en todo una nitidez y ausencia de borraduras. El principio de cada obra comienza con una viñeta airoosamente dibujada, cuando menos de medio decímetro, que envuelve la primera letra. Trátase de una obra de paciencia frívoluna, de la que existen tantas pruebas en los archivos europeos y americanos.

Al final se encuentra el "Índice del contenido de este Libro":

- Misas festivas: de todos los tonos: 1o, 2o, 3o, 4o, 5o, 6o, 7o & 8o.  
Para estos [Misas] dos Crelos: El Tolédano, el Romano.  
Motores al Sanctísimo, a Juan y otros de todos los tonos.  
Misas solemnes: 1) a Dios y otros, de Prieto, L. Perplouent.  
2) [Misa solemne] a Dios [Dios] e idem [Dios], de Lustra.  
[Misa solemne] de Sr. La Salamangana.  
" " de Sr. La Vitoriana.  
Misa menos solemne:  
3) Vale para el Smo. Sacramento.

## 1864

En el Diario *Eco de Córdoba*, en los números del mes de Diciembre se anuncia:

*Fabricantes de Organos para Iglesias*

Jacinto Colombati y José Casari, fabricantes de Organos de Iglesia, etc., recientemente llegados a esta capital, tienen el honor de ofrecer los servicios de su profesión a este ilustrado público.

Los fabricantes viven en la calle 97 de Abril, casa del finado D. Andrés Castellazo. Trabajan Organos de todas clases y del último perfeccionamiento, sin excepción de instrumento cualquiera que sea, ya de orquesta de banda o banda; ya imitando a una orquesta de sinfónica instrumentada, o ya a tres o cuatro bandas completas.

También trabajan Organos de presión, con un solo Registro. Componen todas clases de Organos, pianos, etc., poniendo piezas nuevas a los primeros si se quiere. Garantizan todas las obras de su fábrica por todo el tiempo que gusten los interesados, como lo han hecho en la Capital de Salta con el Organos que han trabajado en el Convento de San Francisco, por cuya obra han merecido el testimonio de hombres competentes en la materia.

Se advierte que el sistema adoptado para nuestros trabajos, es el último y más moderno que se ha descubierto en Italia y que por estas regiones aun no es conocido.

## 1866

El 31 de Julio "hubo misa solemne acompañada de varios cantores de fuera, los músicos de Montserrat; todo dirigido por D. Inocente Cárcano"

"Comió con nosotros el Sr. Cárcano".

## 1869

*Figuración musical en el Censo de la Capital y Provincias \*)*

PROVINCIAS	Procesos de Misa	Motetes y Cánticos	Cantatas	Motets	Organos	Planos	Orgatos	Calaverías	Voces
Ba. Aires .....	3	12	15	358	142	15	3	1	—
Santa Fe .....	—	—	—	48	10	1	—	—	—
Entre Ríos .....	—	—	—	16	10	2	—	1	—
Córdoba .....	—	—	2	72	27	—	—	—	—
Córdoba .....	—	15	2	118	3	2	—	1	8
San Luis .....	—	—	—	20	—	—	—	—	—
Santiago .....	—	—	—	27	3	—	44	—	—
Mendoza .....	—	—	—	77	—	—	—	2	—
San Juan .....	—	—	4	30	4	—	—	1	—
Rioja .....	—	—	1	17	2	—	—	—	—
Catamarca .....	—	—	—	45	—	—	—	—	—
Tucumán .....	—	—	—	115	1	—	—	—	4
Salta .....	—	—	61	40	—	—	—	—	1
Jujuy .....	—	—	—	18	—	—	—	—	—
Totales .....	3	27	36	1137	210	21	54	3	13

(Primer Censo Nacional de la República Argentina, realizado en los días 15, 16 y 17 de Septiembre de 1869, decretado por el Presidente Domingo Faustino Sarmiento, Senado y Ministro Vélez Sarsfield, y entregado a la estadística del Sr. Diego G. de la Puente. Libro publicado en 1872, en Buenos Aires.)

Aires. Ver Resumen General, tomo 6, páginas 642 a 669. Los datos están dispersos).

(\*) Hemos sumado las cifras que acusa el censo, llegando a un total de 1406 músicos que actuaban en 1869 en la República Argentina. Es muy factible que el censo en las Provincias haya sido deficiente. Falta además una mayor discriminación, pues se observa en Buenos Aires, para citar un ejemplo, la presencia de sólo 18 pianistas y un guitarrista, frente al enorme número de 143 organistas. San Luis no especifica a los músicos en sus ocupaciones y tampoco lo hacen Tucumán y otras Provincias. Muy significativo es el contraste que establece Santiago del Estero: 8 organistas y 44 guitarristas. Agreguemos que el censo debe haberse referido únicamente a profesionales. (Nota de la Dirección).

## 1875

*La Acústica Musical* / Conferencia desempeñada en el Salón del Claustro de la Universidad de San Carlos / el 14 de Noviembre de 1875 / Por el Catedrático de Matemática Dr. Oscar Doering / Miembro de la Academia de Ciencias Exactas en Córdoba / Segunda Edición / Córdoba 1876 / Imprenta de Rafael Yofre.

13 páginas de 10 x 15 cms., folleto en que se expone que son dos los elementos acústicos: 1º, la vibración (transmisión), y 2º, el oído (recepción). (El ejemplar se encuentra en la Biblioteca del Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad Nacional de Córdoba).

## 1878

En el *Almanaque* de este año se dice de la Iglesia de Santo Domingo, de Córdoba, que "el órgano es de proporciones sorprendentes, con muy buenas voces, de moderna construcción y trabajado aquí mismo".

OCARINISTAS. Para el Sábado está anunciado el debut de esta Compañía. Esperamos la primera función para juzgar del mérito de los artistas que vienen precedidos de tanta fama. (Diario "El Pueblo Libre", Córdoba, 4 de Octubre de 1878).

## TEATRO PROGRESO

El Sábado 5 de Octubre

1ª Gran Función de los célebres Ocarinistas Portugueses.

## Programa

## 1ª Parte

- 1º Obertura por la Orquesta.
- 2º *Indescribible*. Fantasía para Octavio, por el Sr. Enrique Cisneros.

- 3º El traga-espadas.
- 4º Fantasía, por la Orquesta.
- 5º Por los Ocarinistas, con sus raros instrumentos de barro:
  - A. Himno Nacional.
  - B. Bouquet de la ópera *Fausto* del Maestro Gounod.
  - C. Seguidillas de la Zarzuela *El Secreto de una Dama*, del maestro Barbieri.

## 2ª Parte

- 1º Sinfonía por la Orquesta.
- 2º Fantasía para Saxofón de la Ópera *Marta*, por el Sr. Claudio Garzaflex Rosa.
- 3º Gran acto de equilibrio, por el acrobata señor Rolando.
- 4º Pat-Pourri, por la Orquesta.
- 5º Por los Ocarinistas:
  - A. Preludio y canción de la Ópera *Rigoletto*, del maestro Verdi.
  - B. Souvenir de la Ópera de Verdi: *Un Ballo in Maschera*.
  - C. La siempre aplaudida pulka: *El Exileño*.

Precio de las localidades: Palcos, 5 pesos. Terribles, 1 peso.  
 Lunetas, 6 reales. Casacas, 4 reales.  
 Entrada general, 4 reales.  
 Niños menores de 10 años, 2 reales.

La función empezará a las 8 y media.

Nota: La buletería estará abierta desde las 12 del día.

Oras: Los instrumentos estarán en exhibición a la entrada del Teatro.

(Diario "El Pueblo Libre", Córdoba, 4 de Octubre de 1878, Sección Aviso).

He aquí el programa de la segunda función:

## TEATRO PROGRESO

Domingo 6 de Octubre

2ª Gran Función de los Ocarinistas Portugueses y los notables artistas Sres. Rolando y Gaspar de la Rosa.

## Programa

## 1ª Parte

- 1º Obertura *L'Arlecchino*, por la Orquesta.
- 2º Gran Vals el Empeñador, para Octavio, por el señor H. P. de Cisneros.
- 3º Juegos salerosos, de salón, por el Sr. Gaspar de la Rosa.
- 4º Fantasía, por la Orquesta.
- 5º Por los Ocarinistas, con sus raros instrumentos de barro:
  - A. Seguidillas, de la zarzuela *El Secreto de una Dama*.
  - B. Pat-Pourri, de la Ópera *Los Fiesques Sicilianos*.
  - C. Mandolista.

## 2ª Parte

- 1ª Sinfonía por la Orquesta.
  - 2ª Variaciones de la Ópera Hernani, para Saxofón, por el Sr. Claudio G. Rosa.
  - 3ª El Rey del Aca. Sr. Holando.
  - 4ª Vale para fugar, por la Orquesta.
  - 5ª Por los ocasinistas:
    - A. Himno Nacional Argentino.
    - B. Bourgeois de la Ópera Faust.
    - C. La Flor de Andaluza.
- Preliis de Casimiro. A las 8. (Diario "El Pueblo Libre", Córdoba, 8 de Octubre de 1878, Sección Anual).

## 1888

En el periódico *El Católico* se dice que el Deán y Vicario Capitalar José Gregorio Baigorri proyectó la renovación del órgano, lo que verificó con grande sacrificio, aunque dicha obra no se concluyó hasta después de su muerte (que se produjo el 9 de Julio de 1858).

Seguiré a esta Segunda Parte un Apéndice de datos recopilados por el autor en fecha reciente, seguido de un Índice.

VICENTE T. MENDOZA

## MÚSICA INDÍGENA OTOMÍ

Investigación musical en el Valle

del

Mezquital

(1936)

Segunda Parte

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
MENDOZA  
1954



3. CANTOS AMATORIOS  
(Continuación)

b) Cantos eróticos

7a) TOTA N'DONI MAMA NUI CAGE — (UNA FLORECITA  
EN MI QUESHQUEMIL)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NIIB, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ NARCISA OOBONA



Tota n'doni mama nui cage  
da Muziano mataz' dembé  
munan manazama uné' paté...

Una florecita en el queshqúemil,  
mi marido Muziano se murió,  
yo me quedé en el mundo...

La canción denominada *Totan dñni ma mōhwi capé* (Una florecita en el queshqúemil) es sólo un fragmento y su texto debe contener alguna alusión sexual, porque la persona que nos la comunicó, por indicación de sus hijos, suspendió el canto y dijo que lo que había cantado era el total, rehusándose a continuar. También la melodía aparece, por esta razón, fragmentada y nos autoriza a hacer esta aseveración: se encuentra formada de tres incisos, de los cuales los dos primeros, musicalmente, son satisfactorios en absoluto, pues reposan sobre la tónica. Pero el tercero se manifiesta recortado en un sonido y descansa sobre el segundo grado, lo cual le imprime un carácter suspensivo que hace suponer que falta, cuando menos, el inciso final que haga la cadencia. El ejemplo está en Do, modalidad Mayor, compás de 6/8, extensión de un hexacorde, formando sus notas extremas un intervalo de sexta mayor.

Weitlaner y Soustelle publican en último lugar de su trabajo un cuento que en mi concepto abarca dos ideas diametralmente opuestas. La primera parte deja entender que se trata de una res que se comió el lobo mientras el padre del que canta estaba ausente; pero a conti-

nuación se entrevé la historia de una viuda que ha quedado sola, sin hijos, que va a vender o a repartir sus bienes. Se percibe la falta de un fragmento. Continúa con los consejos que probablemente le diera su marido antes de fallecer y luego insinúa la conveniencia de volverse a casar para que la mantengan, sin importarle lo que diga la gente. Este último trozo me hace pensar que al fragmento de melodía y texto recogido por mí corresponde este lugar como continuación. Es frecuente, como lo hemos visto ya en el *Cuento del Coyote y el Conejo*, que en medio de la narración se intercala algún canto que da mayor interés al relato. Es posible que en este caso acontezca algo semejante y que la melodía nuestra realce el interés del cuento a que me refiero, el cual queda de todos modos incompleto, porque se desconoce su desenlace.

Variación de Weiffener y Soxstalle

Yuduná kE-arochi stá má indasiké hencóhó.

Va me voy al cerro a ver si no me encuentro al lobo.

Ditá daragi

Tengo miedo que me coman

komangi biá máhprí. Sié sáda biá máhprí ramóhó; bava ha?á

como comió mi res. Se fue mi padre, se comió la res al lobo; en el llano

mibeni raxóhó máhprí; biéhó hrasawá. biá, mibeni

estaba acostada en la sombra mi res; vino el animal, se la comió, estaban

ha hócó máhprí; híprí póhóhó, híprí hánderandóro.

Tiradas las costillas y su cabeza; le comió toda la carne, dejó vacas los huesos

### 25) TADAGI MADAME (A ENTRESER A MI MARIDO)

(Al parecer se intercala aquí una idea diversa, la de la "Canción de la Viuda")

Yadaági madámé máhóti yáhhó kabóka ráhóti

Ya enterré a mi marido, mis hijos ya no están, voy a repartir la tierra (y)

yawadé. Tá raxiwadé, hupóti xisóhó pé raxóhóhó

los casaqueos. Talla (peneas) de magoey, lila al lado, teje el ayutiro

pagóhó xibóhó, pagóhóhó gíá máhóhó

para que tengas dinero, para que encuentras que comer una tortilla

hupóti xisóhó, pé raxóhóhó

hís la lana, teje el escarlatto.

Magóhóhó máhó dáhó pé dáhóhó raxóhó dáhóhó

Voy a buscar otro marido para que me dé de comer muchas pasadas molidas

híprí á dáhóhó ráhóhó nra táhó máhóhó, dáhóhó híprí

no diré nada la gente (que) a mí se murió mi papá, ahora su seabó

yáhóhó c'á c'áhóhóhóhó

ya a mí nada (bien) que decir ustedes.

### b) Canciones de escapatoria

El segundo canto, que podría titularse *Canción de escapatoria*, es quizá el más abundante en esta región, pues he logrado reunir diez versiones diferentes que ofrecen el mismo sentido, aunque varían en los detalles. La versión a) presenta una melodía constituida por una frase binaria de ocho motivos, concebida en la tonalidad de sol, modalidad mayor, dentro de un intervalo de sexta mayor, con los sonidos del mismo hexacordio, que van de la dominante al tercer grado por vía ascendente.

30) WENGA XI DA (LADRA TUS OJOS)

PROCEDE DEL HABITO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ CEZ LUGO



Wenga xi dá,

gra me weni,

antes de va

me dáda wi.

Ya d'tu ha

me dáda wi

ya s'atan gwa

háta man gawí,

Vuelve tu mirada,

vamos por otro camino,

antes que lo sepa

tu papá.

Cuando lo sepa

tu papá,

ya habremos acabado

de platicar.

Versión del Dr. Lorenzo Robert

Wenga xi da

gra-mé-wi ni,

antes de-bi ma dáda-wi \*)

ya xia-bá ma dáda-wi

ya xia-u gwa á xia-ró-ga-wi.

Lades tus ojos,

irémos (los dos por) allá,

antes que (lo) sepan nuestros papás,

ya (ensado lo) según nuestros papás,

ya hemos acabado lo que nos hemos platicado.

\*) Wi es (sólo) asistido a dáda: ma dáda-wi significa "los papás de nosotros, todos".

## a) WENGA RI DA (LADRA TUS OJOS)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXHIQUILPAN, HGO.  
COMUNICARON ANTONIO ORTIZ Y JUAN CLEMENTE



Parodia del Dr. Laurence Eckert

Wengu ri da	Lucha tus ojos,
ga-mi-wi ni.	Iremos los dos (por) allá.
Wengu ri da,	Lucha tus ojos,
ga-pix-wi ni;	saliremos los dos (por) allí;
kwando xta-bu	cuando (lo) sepas
ri dada, ri naus	tu papá (y) tu mamá,
ya xta-pungá-wi	ya hemos regresado los dos
no-á di-bénga-wi.	(de hacer) lo que pensamos (hacer) los dos

Melódica y literariamente, la versión b) es muy semejante a la anterior, constituida por una frase de ocho motivos, en tonalidad de do, modalidad mayor, y compás de 2/4. Alterna valores de dosillo y tresillo como la versión a), pero su extensión abarca una séptima menor. Su ritmo es más regular; los dos primeros incisos ofrecen los mismos valores que en el caso anterior, pero los dos últimos se enriquecen con más sonidos y un motivo intercalado en la versión b), mientras que en la anterior, a), se acortan.

## b) HABU GRI-MA-GI? — (¿ADÓNDE VAS?)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXHIQUILPAN, HGO.  
COMUNICO PLENA LUGO

Parodia del Dr. Laurence Eckert

Habu gri-ma-gi?	¿Adónde vas?
Hi-ma-ga ni.	Voy ahí.
Ton ga-mi-wi?	¿Con quién te fuiste?
Da-mi-si-ga.	Me fui solita.

Antes de-bu  
mi dada-wi,  
ya xta-gwa  
á sta-má-ga-wi.

Antes (que lo) sepas  
nuestros papás,  
ya nos fuimos  
lo que nos hemos platicado los dos.



Las versiones c), d), e) y f) deberían titularse "Habü gri-ma-gi" (¿Adónde vas?). Al parecer es una canción diferente, pero el tema de la escapatoria se confirma en todas ellas. El principio de este texto debe ser sumamente familiar a todos los indígenas de esta zona, puesto que aparece numerosas veces en el Cuento de la Araña. También se inicia en forma de diálogo. Musicalmente, el ejemplo c) está constituido por cuatro incisos, de los cuales los tres primeros aparecen de la manera siguiente: el primer motivo está formado por dos tresillos, uno de anacrusa y otro de terminación; el segundo lo constituyen dos octavos de anacrusa y un cuarto de terminación; balanceados de este modo, el inciso completo se presta admirablemente para el baile, razón por la cual todo el canto parece derivar de una danza de carácter campestre español. El último inciso, también formado por dos motivos —el primero tiene cuatro octavos y el segundo dos octavos y un cuarto— termina la cadencia con su movimiento pesado. Las características de este canto son estas: tonalidad de sol, modalidad mayor, extensión de novena mayor y compás de 2/4.

## c) HABU GRI-MA? — (¿ADÓNDE VAS?)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXHIQUILPAN, HGO.  
COMUNICO ANTONIO ORTIZ



Versión del Dr. Laureano Echert

Habú gri-má!	¿Adónde vas?
Dru-ma n-téi.	Voy a la plaza.
Tee gri-u-yu-wit	¿Con quién andas?
Di-ya e-téi.	Ando solo.
Hé-xi gri-páá!	¿Cómo lo sabes?
Gu-nú-ga-wi.	Voy contigo.

Los aspectos literarios de la versión d) son muy parecidos, pero siendo sólo tres incisos del mismo ritmo que la versión anterior, se concluye que se trata con seguridad de un fragmento, por no aparecer en su texto la proposición de la fuga. La melodía descendente es de una gran belleza y flexibilidad; sus tres incisos rítmicamente escalonados se asemejan mucho a los anteriores, pero fueron resueltos de una manera mucho más agradable. Es de suponer que llevarían el canto desde la tónica aguda hasta la tónica grave, pero desgraciadamente falta el último inciso que debería verificar la cadencia.

80) HANC ORI-MAT — (¿ADÓNDE VAS?)

PROCEDE DEL BARRIO PUEBLO NUEVO, IZMQUILPAN, HGO.

COMUNICÓ BLIGIO VENTURA

Versión del Dr. Laureano Echert

Habú gri-má!	¿Adónde vas?
Gru-ma-gu-gu.	Voy por acá.
Tee gri-u-yu-wit	¿Con quién andas?
Di-ya e-téi.	Ando sólo.

La melodía que acompaña a esta versión es la misma que la anterior, correspondiendo los cuatro versos con los dos incisos primeros. Como se ve, es aun más fragmentada, pero coincidiendo texto y música, queda fuera de duda que se trata de la misma canción.

Las cinco versiones que a continuación se incluyen son literarias, pero es casi seguro que por lo menos cuatro de ellas tienen música, pues corresponden bastante bien con las nuestras cuyas melodías anteceden. De estas versiones literarias señalamos la cuarta o penúltima, que parece ser un cuento de niños con repeticiones a manera de eco. Me inclino a creer que se le ha agregado como un apéndice a la canción que nos ocupa, debiendo haber sido en principio asuntos diferentes.

VERSIONES LITERARIAS, SIN MÚSICA, DE WEILLANER Y SOUSTELLE  
(CANCION 10)

81) [a] COMUNICÓ ALFONA TRUJO, DE ALPAJATUCA, HGO., 1938

Habú grímá!	Gamá resú.	Tee gipéwít	Tíma s'ha.	Stapáá,
¿Adónde vas?	Me voy a la plaza.	¿Con quién vas?	Me voy solo.	Si hubiera subido,
atamewú máha;	béngi héidá,	maewos wíot,	béngi héidá,	
no hubiera ido contigo;	vamos, ya vamos por arriba (los dos),	vuelve los ojos,		
stapáá! héidá,		yagapangi ta óstangú.		
cuando (lo) sepa tu mamá,		ya volvíste a la casa blanca.		

82) [b] COMUNICÓ AGUSTINA HERNÁNDEZ,  
ANCIANA DE IZMQUILPAN, HGO., 1938.

Déngi rídá,	grawé héwini.	béngi rídá,	grawéwéwini
Vuelve los ojos,	ya vamos por allá,	vuelve los ojos,	ya vamos por arriba los dos
Yáslabá ríwéni yéslam'héni.			
Antes que (lo) sepa tu mamá,	ya vamos lejos.		

83) [c] VERSION DE LA ESPOSA DE BERNABA, 1935, 1932

Hung'áá,	rah'héwini,	bergríá	rah'wéwini;
Vuelve los ojos,	nos vamos por abajo,	vuelve los ojos,	nos vamos por arriba;
kwándo stáhu díána yétyo yéhu.			
cuando sepa mi mamá nada ya lejos.			

84) [d] VERSION DE LA ESPOSA DE BERNABA, 1935, 1932.

Mandé jamá gantá,	ápéngantá,	áwé méngú,	datóngwungú;
Ayer fui a la plaza,	volveré de la plaza,	me fui a mi casa,	regresaré a mi casa;
ápéngará,	ám'wéwini,	híndéwá,	rah'wéwini
me mandaron a la plaza,	me fui a la plaza;	me agarré lo mío,	no quedaremos allá
hata rah'yéwé,	ápéng'áwé,		
hasta que amanezca,	no volveremos a la casa.		

(Este ejemplo parece ser un cuento de niños con repeticiones a manera de eco, hallándose sólo mezclado con la "Canción de la Escalatoria").

85) [e] VERSION DE VARIOS INDÍGENAS DEL CARDONAL, HGO.  
(CANCION 15).

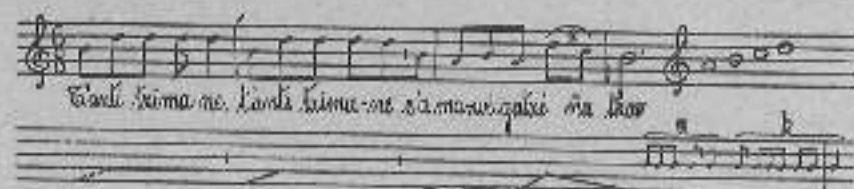
Habú grímá!	Gamá gantá,	Tee gíwéwít	Yo-ga.	Tebigné g'hámpa-lí
¿Adónde vas?	Me voy a la plaza.	¿Con quién andas?	Ando solo.	¿Qué quieres
Naginé.	Antes gríú gantá,	rástá.		
que te compré	Lo que quisas.	Antes que te mecase,	yo te robé tu hermana.	

## c) Canciones de compadres

(Se incluyen seis versiones en la siguiente forma: las versiones a) y b) corresponden al texto "Cásate, comadrita" y las cuatro restantes a "Llame a mi comadre" o a "Dile a mi comadre").

## 3a) THATI TSI-MANE — (CÁDATE, COMADRITA)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ALBERTO CORONA



## Versión del Dr. Laureano Robert

Thati tsi-mane,	Cádate, comadrita,
thati tsi-mane,	cádate, comadrita,
ga-ne-wi	voy a visitarte
ga-tsiya-tio.	

Esta versión es un fragmento en el que sólo aparecen dos intrínsecos, o sea, un semiperíodo. El primer intrínseco consta de dos motivos de cinco sonidos, siendo esta fracción suficiente para darnos una idea de que se trata de una bella melodía. Está en sol, modalidad mayor, compás de 2/4, moviéndose en los límites de un tetracordio.

## 3b) AI ZIWANEGÁ — (DILE, MI COMADRITA)

Versione Brasileira de música de Wailiano y Soubelle (Danzón 9)

COMUNICÓ ANASTASIO PERA, ANCIANO DE YSPENENE, ACTOPAN, 1874.

- |                        |                                       |
|------------------------|---------------------------------------|
| 1. Ai zivanegá,        | Ay, mi comadrita,                     |
| 2. tsá tsá tsá tsá tsá | ¿usted no ha visto mi garacito?       |
| 3. tsá tsá tsá tsá tsá | ¿Va usted a verlo al mozo "Zapotito"? |
| 4. tsá tsá tsá tsá tsá | Va usted para ver si es suyo;         |
| 5. tsá tsá tsá tsá tsá | a la punta del cerro                  |
| 6. tsá tsá tsá tsá tsá | yo me voy, comadrita,                 |
| 7. Tamaneá tsá tsá tsá | Ayer había cocote (un lecho de tor-   |
|                        | [Olla seca].                          |
| 8. tsá tsá tsá tsá tsá | Hoy este día tengo el pesar (olía).   |
| 9. tsá tsá tsá tsá tsá | Cádate, yo me voy allá,               |

- |                         |                                       |
|-------------------------|---------------------------------------|
| 10. tsá tsá tsá tsá tsá | te visitaré con flores;               |
| 11. tsá tsá tsá tsá tsá | yo vengo así [?].                     |
| 12. tsá tsá tsá tsá tsá | voy a decirte con flores de San Juan; |
| 13. tsá tsá tsá tsá tsá | pero cuida tus cuernitos, comadrita,  |
| 14. tsá tsá tsá tsá tsá | que no te casen la puerca mocha.      |

Se trata de un texto sumamente amplio y detallado, en cuyo fondo se encuentra depositado el erotismo al que ha hecho mención en párrafos anteriores. No cabe duda respecto a la identidad de este canto con la versión anterior, ante todo en los versos 9 y 10, pero sigo sospechando que estas canciones se encuentran mezcladas y entrelazadas unas con las otras, al grado de que en muchas ocasiones los versos de una aparecen en medio de otra. Así parece acontecer en esta versión en los versos siete y ocho, que a juicio mío pertenecen a la *Canción de la Viuda*. El texto es sin duda uno de los más completos, pues comprende catorce versos, pero es de lamentar que los autores no hayan publicado la melodía con que se cantó.

## 3c) YAMAN MATZIMANE — (LLAME A MI COMADRE)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ NAECIA CORONA

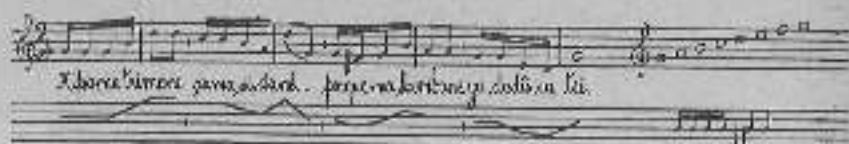


Yaman matzimane	Llame a mi comadre,
tsá tsá tsá tsá tsá	¿qué sacó?
Dile para decir	que si toma el agua
no seque el agua,	el pájaro de patas verdes,
hoy me voy a lo que voy.	que si toma agua el borreguito.

Esta melodía participa del carácter indígena por encontrarse alterados tresillos y dosillos y también porque parece derivar de ritmos de danza. Presenta, como caso común a todos los ejemplos que siguen de esta canción, la anacrusa inicial de cuatro dieciséisavos. Está en la tonalidad de sol, modalidad mayor, en compás de 2/4 y su escala se desarrolla sobre los cinco sonidos del pentacordio: sol, la, si, do y re.

## 96) XI-PA MA TSI-MANE — (DILE A MI COMADER)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITR, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICO AURELIO CAYALAN



Versión del Dr. Laureano Robert

Xi-pa ma ts-mane	Dile a mi comadre
ra-ma si da-ne,	a ver si quiere,
porke ma tsim-bano	porque mi compadre
ya da-dó ru tel.	ya se muere de frío.

Esta versión es un fragmento porque consta solamente de cuatro versos. Su melodía presenta un solo ritmo, formado de cuatro dieciséisavos de anacrusa y dos octavos de terminación, excepto el último que descansa sobre la mitad que sirve de final. La frase aparece compuesta de cuatro motivos regulares que acusan un ritmo de danza. El hecho de que los valores métricos sean octavos y dieciséisavos, así como la extensión que abarca los ocho sonidos de una dupla, alejan a este canto del sentimiento indígena. Su tonalidad es de sol, la modalidad mayor, el compás de 2/4, siendo de una extensión de una octava justa, de dominante a dominante.

## 97) BIPA MAZIMANE — (DILE A MI COMADRITA)

COMUNICO ALVINA YRISO, DE ALFAJAYUCA, HGO.,  
DICIEMBRE DE 1952

Versión literaria, en música, de Weitzlauer y Soustelle (Canón 7)

La métrica y rítmica de esta versión encaja perfectamente en la melodía que acabamos de analizar. Las diferencias entre ambas versiones literarias son más bien de índole ortográfica del idioma otomí, a excepción de que en la nuestra aparece la palabra *porque* en castellano y en la de Weitzlauer y Soustelle en otomí.

Bipa mazimane	Dile a mi comadrita
sana gedane,	a ver si quiere,
ngáto masimpáno	porque mi compadrito
yástadá raté.	se muere de frío.

## 97) XI-PA MA TSI-M-BANE — (DILE A MI COMADRITA)

PROCEDE DE SAN FRANCISCO, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICO MELAYONA ESTRADA



Xi-pa ma tsi-m-bane	Dile a mi comadrita
ra-ma si da-ne,	a ver si quiere,
porke ma tsim-bano	porque mi compadrito
ya da-dó ru tel.	ya se muere de frío.
Lau lau don José	Lau lau don José,
Lau don David.	Lau don David.

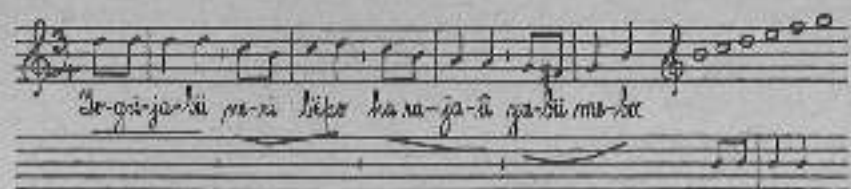
Tanto en su aspecto literario como en el musical, esta versión es muy semejante a las tres citadas con anterioridad, con la única diferencia que aparece, además de la frase musical ya analizada, un estribillo formado por dos motivos en compás de 3/4. En la parte relativa al ritmo de los versos otomíes, ya quedó expresado cuanto había que decir de su sentido erótico. Falta agregar apenas la melodía de la *Danza de los Matlanchines*, que publica Rafael M. Saavedra, ilustrando su artículo ya citado, pues es ésta, sin duda, la que dió forma a las que acompañan las versiones que he venido comentando. Como demuestra el autor de dicho artículo, esta danza es de origen español y en el caso de las *Canciones de Comadres* se explica su adaptación a la lírica otomí:



## 98) YOGRI HACH — (NO LO HAGAS ASI)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITR, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICO JUAN MARTINEZ

Yogri hach	No lo hagas así,
acri hepo.	cuédate.
Hara ha a	Como te voy a hacer
yabí me to.	si estoy en el suelo.



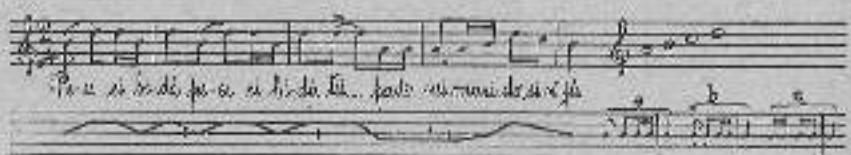
Versión del Dr. Laureano Kober

(Y) o gri-ja-bü  
 ne-ri (?) bi-po.  
 Ha-ra-ja-ü  
 ya-bü me-be (sentido obscuro).

Esta canción es posiblemente un fragmento. Su característica musical está acusada por un semiperíodo formado de dos incisos de ocho sonidos cada uno. Está en la tonalidad sol, modalidad mayor, compás de 3/8, siendo su extensión una sexta menor. Por su medida y la distribución de sus elementos parece derivar del romance español.

12. PRECI BIDA — (TOCA MI INSTRUMENTO)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NINH, IXMIQUILPAN, HGO.  
 COMUNICÓ ANTONIO ORTIZ

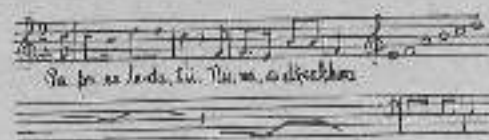


Pe-ri bi-bi,	Toca mi instrumento,
pe-ri bi-bi,	toca mi instrumento,
tu pe-de noi,	para que baile una mujer pobre,
ma-mi do-ab'já.	en agüese y sin huacachina.

Como la anterior canción, también ésta es sólo un fragmento formado por cuatro motivos, de los cuales los tres primeros tienen el mismo ritmo y el cuarto varía ligeramente para hacer la semicadenencia. Estos motivos se agrupan de dos en dos, formando dos incisos y un semiperíodo. Este trozo se encuentra en la tonalidad de sol, modalidad mayor, compás de 2/4, abarcando una extensión de cuarta justa.

12a) PEI, PEI KA BIDA, TŪ — (TÁNE, TÁNE LA GUITARRA, CHICO)

PROCEDE DE IXMIQUILPAN, HGO.  
 COMUNICÓ MARGARITA PAULIN



Versión del Dr. Laureano Kober

Pei, pei ka bida, tŪ	Táne, táne la guitarra, chico;
ni, ni, a dá-zá-hwa.	baña, baña, oh anciano.

Tanto la canción anterior, 11, como las dos versiones subsiguientes pueden ser agrupadas en un solo tema por el sentido de su texto, en el cual no existe muy claramente expresado su erotismo por tratarse sólo de fragmentos, pero si se lograra obtener el texto completo, la comprobación sería posible. En cuanto a la versión 12a), sólo muestra dos incisos rítmicamente iguales, de entonación semejante, que producen la impresión de ser uno solo que contesta a un intervalo de quinta inferior. El fragmento, tal como lo obtuvimos, se halla en la tonalidad de fa, modalidad lidia litúrgica, en compás de 2/4, abarcando una extensión de séptima menor.

12b) PEI, PEI EIBIBIDA TŪ — (TOCA, TOCA TU VIOLINCITO, HIJO)

Versión Alegría, sin música, de Weidner y Saucedo (Canción 4)

Bernabé Pérez, iguales especificaciones

Pei, pei, eibibida tŪ,	Toca, toca tu violincito, hijo,
pei, pei, eibibida tŪ,	toca, toca tu violincito, hijo,
se-yé-né ma-si-lá-hé dá-si,	allí viene mi hermanita para que baile.

(Traducción libre: allí viene mi hermanita a bailar).

12c) 'RA-KA MA TSI-RONKHWA, N-XŪ — (DAME MI AYATE, MUJER)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NINH, IXMIQUILPAN, HGO.  
 COMUNICARON ALBERTO CORONA y ANTONIO ORTIZ

Versión del Dr. Laureano Kober

'Ra-ka ma tsi-ronkhwa, n-xŪ,	Dame mi ayate, mujer,
'ra-ka ma tsi-ronkhwa, n-xŪ,	dame mi ayate, mujer,
(H)in, go-ya-nga-Ū	No, por eso
da-daŪ-kaga.	me regalarán.

Te an ego.  
Bi-dá-ya ra dehe,  
ra ró n-gwe ná-lá' lusi' o,  
es así munté' o  
ra do-gó 'yo.

(Sílabas expléticas como tra, lu, lá).  
La betió en agua, \*)  
monté las piernas del pájaro,  
es comió sociedad  
el chiro de crejas mocha.

\*) Probablemente es un tipo de caca.

Versión de Antonio Ortiz



Versión de Alberto Corona



c) Canciones para conversar

La canción *Rako ma siron jua n' ju'* está representada por dos variantes. La primera melodía comunicada por Antonio Ortiz, está en la tonalidad de do, modalidad mayor, compás de 2/4 y abarca una extensión de sexta menor. Ofrece como circunstancia especial el principiar con el motivo inicial de la *Canción de Compadres*, con la sola diferencia de estar descansando en un sonido largo. Parece derivar de música bailable y por la alternancia que emplea de tresillos y doñillos mantiene cierto carácter indígena. La segunda melodía, proporcionada por el pastorcito Alberto Corona, es rítmicamente idéntica y sólo difiere en algunos intervalos que hacen descender en un grado parte de los incisos segundo y tercero, por lo que puede considerarse como una sola canción.

136) RAKO MA SIRON JUA N' JU' — (PRESTA MI AYATE, HIJA)

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITN, IZMIGUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ MARCELA CORONA



Rako ma siron jua n' ju'.  
Inga mangua de a' como Lila n' ayó.  
Agra te g'araji hui-gó?  
Agra jata na h'aire jata a' ayó.

Presta mi ayate, hija.  
No, por eso me regaña Lila.  
¿Qué hacen, hijas?  
Porque el pensamiento regaña.

Esta versión difiere literaria y musicalmente de las anteriores. Está en la tonalidad de do, modalidad mayor, pero utiliza el compás de 3/4 mezclado con el de 2/4. La extensión en que se desarrolla este canto es de una octava justa, alcanzando la cumbre tonal desde el primer inciso. Era notable ver el garbo y la teatralidad con que la anciana comunicante nos declamaba, accionando, esta canción. Se destaca además como hecho notorio que ciertos sonidos de esta versión coinciden con los de la anterior, ya descrita. Este hecho y el apellido de los intérpretes nos hacen deducir que son parientes.

137) RAKA MAZIBONKWA NEKO — (DAMA MI AYATITO, HERMANA)  
BRUNABÉ PÉREZ, IGUALES ESPECIFICACIONES

Versión literaria, sin música, de Westhaver y Savat'ic (Canción 5)

Raka mazibonkwa nekó,  
raka mazibonkwa nekó,  
hingerangé éssó g'araji.

Dame mi ayatito, hermana,  
dame mi ayatito, hermana,  
no por tí (eso) me regañan.

(Traducción libre: que no me regañen por eso).

Esta versión es un fragmento que coincide con nuestra versión a).



130) *RAKU MA TSI-EXZA — (DAME MI COSTAL)*  
 PROCESO DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
 COMUNICÓ ANTONIO ORTIZ

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a guitar staff. The lyrics are written below the vocal line.

Raku ma tsi-resa,  
 raku ma tsi-resa  
 pekú raku.  
 Raku ma tsi-resa,  
 raku ma tsi-resa.  
 Inga ra ngé  
 ácton kugé.  
 Raku ma si mbomé  
 raku ma si mbomé.  
 Inga ra ngé  
 gubú kugé;  
 musque Inga gubú  
 gubú kugé.  
 Raku ma si mbomé,  
 raku ma si mbomé.  
 Inga ra ngé  
 atampé n'nyé;  
 Inga ra ngé  
 atampé n'nyé  
 ata t'ingá.

Dame mi costal,  
 Como mi costal  
 con su mecapel.  
 Dame mi costal,  
 dame mi costal.  
 No, porque por usted  
 me regañan.  
 Dame mi cobija,  
 dame mi cobija.  
 No, porque por usted  
 me quedo aquí parada;  
 no sólo usted  
 sabe comprar.  
 Dame mi cobija,  
 dame mi cobija.  
 No, no le trabajado  
 para usted;  
 no he trabajado para que  
 usted se aproveche  
 de ella.

Podríamos decir que esta canción es una variante, pero en contraste con las melodías anteriores mantiene uniforme el ritmo y la

métrica, produciendo una satisfacción estética más completa por el desarrollo de su línea melódica y por el uso que hace de los valores contrastados de dieciséisavos y de treillos, los cuales comprueban que este canto deriva de una danza indígena. Si las versiones precedentes pudiesen ser colocadas a continuación de la presente, se trataría sin duda de uno de los textos más largos y completos.

131) *BI-BEA, MANZANA — (PECHOS QUE TIEMBLAN, MANZANA)*  
 PROCESO DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
 COMUNICÓ JUAN CLEMENTE

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a guitar staff. The lyrics are written below the vocal line.

Version del Dr. Lorenzo Eckert

Bi-bea, manzana  
 tá t'á n'nyé, \*) y n'nyé  
 N'ngá ra k'wate:  
 di-a-dé-las, gubé  
 A-x-há, x-x-há,  
 palanga \*)  
 ta-dé-n'nyé, \*)  
 Inka-n'nyé? \*)  
 raku ngé  
 mangéda, gubé

Pechos que tiemblan, manzana,  
 manzana, ¡jajá!  
 Parte las entrepiernas:  
 ya (oy) (o) gran queso, ¡jajá! (o saray).  
 Mule (o la) tierra, mule (o la) tierra  
 la palanca,  
 pichunio grande,  
 ¿K'agua hontas? (son)  
 mangosa (uncl de) rosa (son)  
 mis mangosa, ¡jajá!

La franca obscenidad de esta canción es enteramente característica de las canciones de este género, procedentes de la región de Ixmiquilpan.

\*) En Ixmiquilpan, a veces dice el texto, que para mí no tiene sentido. Si se dice que "t'á n'nyé", con el cual, significaría "entre los pechos", pero se dice "n'nyé" y no "t'á n'nyé", que para mí parece el texto, pero que para mí parece que se dice "n'nyé" y no "t'á n'nyé".

\*) Palanca es una palabra que se dice en Ixmiquilpan, pero que no tiene sentido en español.

\*) En Ixmiquilpan se dice "palanca" y no "palanca", que es una palabra que se dice en Ixmiquilpan.

\*) Este texto significa "entre los pechos", pero se dice "n'nyé" y no "t'á n'nyé", que es una palabra que se dice en Ixmiquilpan.

quilpan. Se reclectaron dos versiones de *Bibba manzana*, una procedente del Barrio del Nith y otra del de San Nicolás; ambas pertenecen al parecer a un solo caso de canción. En el primer ejemplo, la melodía está en compás de 6/8, formada de tres semiperíodos de los cuales el primero se compone de dos incisos de diez sonidos, agrupados de tres en tres, con descanso en el último. El segundo semiperíodo consta de cuatro motivos, de los cuales los tres primeros están constituidos de tres sonidos y el último de cuatro, siendo los dos primeros de terminación masculina y los dos últimos de terminación femenina. El tercer semiperíodo se compone de dos incisos semejantes a los del primero, con la diferencia que se les ha acortado el sonido inicial, quedando, en consecuencia, formado de nueve sonidos solamente. La tonalidad de este trozo es la de *do*, teniendo por dominante el sonido *sol* que aparece en diecinueve ocasiones. La modalidad, a juzgar por ello, tendría que ser mayor, aunque da la impresión de asemejarse al modo *do*rio griego. La extensión melódica está comprendida dentro de un pentacordio. Esta melodía otomí es una de las que encierran mayor belleza, debido al contraste rítmico del segundo semiperíodo y al artificio de suprimir la primera nota de cada inciso del tercer semiperíodo. Posee un gran sentimiento lírico, así como una morbidez de líneas que la hacen muy estimable, si se tienen en cuenta los reducidos elementos que intervienen.

140) *BIBA MANZANA MAMAN JUEGA* — (SIN TRADUCCIÓN)

PROCEDE DEL BARRIO DE SAN NICOLAS, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ENRIQUE GUERRA

de la manzana maman juega  
chepechhuati man tai púe  
lunio Me lano modo mega  
rheza rigó mabido  
(ga) taitio lita gógi...

de la manzana maman juega  
chepechhuati man tai púe  
lunio Me lano modo mega  
rheza rigó mabido  
(ga) taitio lita gógi...

Por su ritmo, la segunda melodía está sin duda conectada a la anterior, con la diferencia que los cuatro primeros incisos se encuentran constituidos por nueve sonidos, de los cuales los seis primeros son dos tresillos, seguidos por dos octavos y un cuarto que sirve de reposo. Si el último inciso, que me parece mutilado e incompleto, tuviera la misma disposición, diría con razón que se trataba de un caso de monorrítmia. En lo referente a su tonalidad y modalidad hay que hacer notar que el sonido que aparece como preponderante es el que funge como final, pues se encuentra veinticuatro veces repetido. La tonalidad es la, según la notación efectuada por mi compañero, el señor Saldivar, y la modalidad parece ser la del frigio griego. Con el fin de comparar esta melodía con la anterior, la he transcrito en la tonalidad de *do*, colocando en forma más firme las barras de compás, de acuerdo con la prosodia otomí y con el sentido rítmico que enmarca el ejemplo anterior, del cual el presente parece ser una continuación.

15. *PALOMITA, PIQUITO DE ORO*

PROCEDE DEL BARRIO DEL NITH, IXMIQUILPAN, HGO.  
COMUNICÓ ELENA MUÑOZ

de la manzana maman juega  
chepechhuati man tai púe  
lunio Me lano modo mega  
rheza rigó mabido  
(ga) taitio lita gógi...

Palomita, piquito de oro,  
con un aliento te quite hablar,  
y que me la lleva, y que me la lleve  
por las azules de otra mar.  
Y no hay quien me la quite  
porque tuviste sus hijos del puro miedo.

El antecedente popular mexicano que encuentro para esta canción es el siguiente:

## Paloma Blanca

Paloma blanca, pégata de oro,  
 con el aliento te quiero hablar,  
 pesando manta, pesando rifa,  
 pasan las olas del ancho mar.  
 Ya bebí vino, yo me emborraché,  
 también le entro al vino tequil,  
 agua e las tumbas, hebo mia copia,  
 unas de a medio y otras de a real (119).

El ejemplo que tenemos ante la vista es de indudable origen extraño y aparece como una infiltración de la música popular mexicana en la otomí. Es indudable que ha sufrido muchas deformaciones en su adaptación, pero también se puede apreciar la manera de interpretar la música que ha sido asimilada por estos indígenas por contacto. Tanto por el compás de 3/4 como por el texto en idioma español y por los giros melódicos que ha conservado —aunque muy deteriorados— se mantiene esta canción cerca del sentimiento español. La melodía está en la tonalidad de do, la modalidad es mayor, aunque por su principio y su terminación pudiera ser interpretada como si se tratara del modo dorio griego.

16. YA GI-NU, YA GI-NU — (YA VES, YA VES)  
 "CANCIÓN DEL PERICO", ADAPTADA AL OTOMÍ

FRUENTE DEL BARRIO DEL NINH, IXMIQUILPAN, HGO.  
 COMUNICÓ CRUZ LEGO

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The lyrics are written below the notes.

¿quiere que yo me voy a ir? ¿quiere que yo me voy a ir?  
 ¿quiere que yo me voy a ir? ¿quiere que yo me voy a ir?

(119) VÍZQUEZ SANTANA, FIDELIO, *Historia de la Ópera mexicana*, México, 1981, pág. 185.

## Versión del Dr. Laureano Kolert

Ya gi-nu, ya gi-nu; (a)am(h)í xhri-púdi, gra-ma-ga hñ. Ya gi-nu, ya gi-nu: nura tai-bankhwa hi-yú'a-m-bo, ho ra tai-oté'l, hi-gu'pú-thu; hi-gu'pú-thu, hi-gu'pú-thu. ya gi-nu ya tai-bankhwa hi-húsa manyá.	Ya ves, ya ves; cuando (lo) heyas salido, iré (para) allá. Ya ves, ya ves: el conajito se metió dentro, de tro del agujerito, se quedó allí nomás; se quedó allí nomás, se quedó allí nomás. Ya ves que las conajitas subieron arriba.
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Esta canción es indudablemente una transformación de la conocida canción mexicana que integra al jarabe tradicional con el nombre de *El Perico*. Pero aparte de desarrollarse libremente y de haber modificado algunos intervalos, su forma no tiene prejuicio y sigue fielmente al texto. Está en la tonalidad de do, modalidad mayor y abarca una extensión de séptima menor. Como en muchas canciones de esta sección, el texto es completamente erótico.

## 17. NUBU MAHYONI, MAHYONI — (CUANDO SE NECESITA, SE NECESITA)

FRUENTE DE IXMIQUILPAN, HGO.  
 COMUNICÓ CLARO OZIZ — XECOLKOTO GABRIEL SALDIVAR

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The lyrics are written below the notes.

Nubú mahyoni, mahyoni, mahyoni, mahyoni,  
 nubú mahyoni, mahyoni, mahyoni, mahyoni,  
 nubú mahyoni, mahyoni, mahyoni, mahyoni,  
 nubú mahyoni, mahyoni, mahyoni, mahyoni,

Nubú mahyoni, mahyoni, nubú mahyoni, mahyoni, nubú mahyoni, mahyoni, nubú mahyoni, mahyoni,	Cuando se necesita, se necesita; cuando no se necesita, ¿para qué? Cuando yo te digo: "¿ves así?", no me vayas diciendo "yo no".
------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

## Versión del Dr. Laureano Kolert

Nubú mahyoni, mahyoni,  
 nubú (h)ís mahyoni, pa tel  
 Nubú xara-en-yi: ba-rai-(g)wa  
 (y) o xara-en-gige: hñ gigo.

Esta canción encierra, como las anteriores, un sentido erótico implícito. Se compone de una frase constituida por cuatro incisos de

ocho sonidos, que recuerdan la forma del romance español, o sea, la de nuestro corrido. La tonalidad es la de fa, la modalidad mayor, el compás de 9/8 y la extensión en que se desarrolla es de una sexta mayor.

18. GUANDA SHAN TASHI NAIR TZINTZI — (PAROSES UNA BLANCA PALOMA)

PROCEDE DE ZIMAPAN, HGO.  
COMUNICO JESÚS G. SOBERANES

Archivo de la Secretaría Mexicana, Departamento de Bellas Artes

Handwritten musical notation for the song 'Guanda shan tashi nair tzintzi'. It consists of three staves of music with lyrics written below each staff. The lyrics are in Otomí and Spanish.

Guanda shan tashi nair tzintzi;  
shun hai nri ri de;  
shama gai raqui naun taiti,  
ri nahé tanganzinzi!  
Ogni tad me mui ahenzlá  
ingoi jahui ma nahé.  
Nagá gubédo ga rai,  
ma behón tanganzinzi!  
gáda rágal ri nri...  
ogui shipi... ¡inguné!

Paróses una blanca paloma;  
con negros ojos los ojos;  
a ver si me das un beso,  
¡tan bonita que es tu boca!  
No temna, mi corazón es bueno,  
no la de haber otro como él.  
Yo todo te lo daré,  
¡mi mujercita bonita!  
dame tu coacción  
y no digas: "¡Yo no quiero!"

Esta Canción de Amor otomí, publicada por la Sección Música del Departamento de Bellas Artes y arreglada por el Profesor Jesús G. Soberanes, nativo de Zimapan, ofrece como circunstancias curiosas las siguientes: tanto la melodía como el texto que aquella soporta constan de diez incisos distribuidos primero por cuatro y luego por seis, precedidos ambos de cuatro compases en acordes ritmados que

sirven para bailar. Por lo tanto se trata de un canto en el que alterna la danza. Los versos del texto y los incisos de la melodía se componen de ocho sílabas y ocho sonidos, respectivamente, razón que me hace pensar en un origen hispánico de la canción, o cuando menos, en una influencia bien determinada, máxima si examinamos la regularidad rítmica de los elementos constituyentes. Sin embargo, siete de los diez incisos terminan en una apoyatura ascendente que es propia y característica del canto otomí. La tonalidad de esta canción es la de sol, la modalidad mayor, el compás de 6/8 y la extensión la de una octava o dupla.

A continuación se incluye el texto de un canto recolectado por Weitlaner y Sousselle, cuyo título en español es bastante explícito. No contiene sentido erótico alguno, siendo su ritmo amplio y variado.

19. MAXOMI BI-MA RI BOI — (ESTA MAÑANA SE VA TU PRIETO)  
PROCEDE DE ALPAJAYUCAN, HGO.  
COMUNICO MARÍA DE LA PENA

Handwritten musical notation for the song 'Maxomi bi-ma ri boi'. It consists of two staves of music with lyrics written below. The lyrics are in Otomí and Spanish.

Esta canción es adaptación de otra, de despedida, que dice:

Mañana se va tu prieto,  
tu estudiante ya se va,  
dale un besito si quieres,  
ante Dios si valdrá.

Versión del Dr. Lorenzo Estévez

Maxómi bi-ma ri boi,  
ya ri boi ya bi-ma ro;  
ga-ra-bi ri nahé!  
sabe dada si punga gwa.

Esta mañana se fué tu prieto,  
ya se fué ese prieto tuyo;  
¡a dírle tu(s) beso(s)!)  
ante (nuestro) Padre si valdrá.

El texto contiene algunas palabras castellanas introducidas al final. La forma musical se conserva bastante bien, siendo la tonalidad la bemol, la modalidad mayor y la extensión una sexta menor.

20. *DIMAI, DIMAI — (TE QUIERO, TE QUIERO)*

COMUNICÓ JAVIER BENITEZ, DE IXMIQUILPAN, 1938, 1935.

Versión literaria, sin música, de Weidinger y Sonetalle (Canción 14)

Dimai, dimai, pero angé hincimáhi;  
 Te quiero, te quiero, pero tu no me quieres;  
 nahi dabadá ridáda dabwónkwé  
 si nos ve tu papá se enojará  
 naha d'asga andruamib' al péto dimai,  
 y lo que yo quiero es que no te pegue, porque  
 /te quiero,

ata gódsi ma bólayé  
 hasta que no lo haga yo mi mamá,  
 nahi dabwónkwé, tu dabwónkwé.  
 aunque se enoje, el que se enoje,

21. *MELODIA SIN TEXTO*

PROCEDE DE IXMIQUILPAN, HGO.  
 COMUNICÓ MARGARITA PAULIN



En el próximo número será publicado  
 el artículo correspondiente a los "Cancio-  
 nes religiosas de los indios aztecas".

## TEMAS EUROPEOS

Colaboraciones estadounidenses  
 sobre Juan Sebastián Bach

## LA NACIONALIDAD DE LAS PARTITAS PARA VIOLIN SOLO DE J. S. BACH \*)

HOMER ULRICH

AUSTIN, TEXAS

TANTO en estas reuniones como en la literatura impresa, hemos recibido de tiempo en tiempo valiosas revelaciones sobre la ingeniosidad de Juan Sebastián Bach para entretejer su música en intrincados moldes formales. Sólo necesito mencionar unos pocos de los bien conocidos casos: el planeamiento de *Das musikalische Opfer*, con su combinación de simetría y crecimiento acumulativo en línea recta; la forma helicoidal — así podríamos llamarla — del minué y de la polaca en su primer *Concierto Brandenburgoés*; el balance interior de las varias partes — y las relaciones entre éstas — que constituyen el motete, *Jesu, meine Freude*, y el esquizma algo polémico de *Die Kunst der Fuge*. Uno se aleja de estas revelaciones y de otras similares con la sensación inquieta de que hay más en Bach de lo que encuentra la mirada casual y que pueden existir moldes de formas aun no soñadas en las obras que hasta el presente no han sido estudiadas en su integridad. Luego surge la impresión de que Bach no es un compositor a quien podemos presuponer tal cual es y que tuvo buenas razones para escribir su música como lo hizo.

Este estudio nace de semejante sensación y representa un intento de demostrar el arreglo formal de las tres Partitas para violín solo y de especular sobre los motivos que tuvo Bach para vaciarlas en sus formas existentes. Estoy plenamente convencido que toda especulación es válida solamente mientras no aparezca otra más plausible. Por esta razón presento este trabajo con la esperanza de que sea aceptado como el ofrecimiento de ciertas observaciones hechas a manera de ensayo y no como conclusiones finales, definitivas.

Las tres Partitas, con las tres Sonatas para violín solo y las seis Suites para violonchelo solo han sido atribuidas al período que Bach pasó en Köthen, señaladamente entre 1717 y 1723. Contrariamente a las Sonatas para violín y las Suites para violonchelo, que revelan

\*) Este trabajo fue leído por su autor en la reunión de la American Musicological Society, realizada entre el 27 y 29 de Diciembre de 1943 en Nueva York.

una gran regularidad en el orden de sucesión de sus movimientos, las Partitas difieren marcadamente una de la otra. La primera, en si menor, consiste en una alemanda con su variación o *double*, una corrañda, también con su variación, una sarabanda más variación y una bourrée, a su vez acompañada por su propia variación. La segunda Partita, en re menor, consta de cinco movimientos: alemanda, corrañda, sarabanda, giga —todos estos movimientos simples, sin variaciones— y chacona. La tercera, en mi mayor, incluye seis movimientos: preludeo, loure, gavota, minué I y II, bourrée y giga. Tres planeamientos formales tan diferentes entre sí, como éstos, nos comprueban que claman prácticamente por una investigación. Se dispone de evidencias suficientes para probar que Bach no fué arbitrario y que existía usualmente una razón para lo que él hizo. El motivo para esta disposición tan inusitada de los movimientos de estas Partitas puede hallarse tal vez en alguna parte de la historia de los suites de danzas en sí. Sugiero, pues, que una breve revista de esa historia pueda descubrirnos aquí los propósitos de Bach.

Muchos escritores han llamado la atención sobre las diferencias nacionales en el proceso de la formación de la suite en el siglo XVII. Sin detenerme demasiado en este punto, quisiera de todas maneras llamar la atención sobre dos factores que son característicos de una nación: el principio de variación y la textura polifónica. Esta nación es Inglaterra. Es bien conocida la presencia de muchas series de variaciones de danzas en el *Virginal Book* de Fitzwilliam; página tras página de la música de Byrd, Gibbon o John Bull nos revelan cómo se arreglaron aquellos compositores con las variaciones de una pavana, de una gallarda o de otras melodías de danzas. Lo hicieron asimismo en la música destinada a grupos instrumentales. Debo mencionar sólo la *Passamezza con variazioni* de Thomas Simpson, escrita en 1617, si bien nos viene naturalmente a la memoria, cuando se habla de los expatriados ingleses, los nombres de William Byrd y de John Dowland, éste, por ejemplo, con sus "Siete pavanos apasionados" (*Seven passionate pavanas*). Ernest Meyer, en su obra, *English Chamber Music*, habla del principio de variación como habiendo sido abrazado crecientemente en aquel país a medida que avanzaba el siglo XVII. Es significativo que Robert Nelson, en su libro reciente, *The Technique of Variation*, tuvo que recurrir principalmente a los compositores ingleses e italianos para poder dar ejemplos de formas variadas. Y la música de estas formas, escrita por compositores franceses, está notoriamente ausente durante largos tramos de la primera parte del

siglo XVII, exceptuando variaciones sobre fundamentos o *bassi continui*.

En forma similar se puede establecer una generalización sobre el empleo de texturas polifónicas. Nuevamente queda evidenciada la extensa línea de compositores, desde Byrd hasta Purcell. En las fantasías inglesas se puede tener la esperanza de encontrar polifonía, y en efecto, se encuentra, pero también la hallamos en danzas, en suites de danzas y en áreas extensas de la música vocal inglesa, quizás en un grado tan pronunciado como entre los italianos y ciertamente en un grado mayor que entre los franceses. Es de un significado más que pasajero que Inglaterra e Italia muestran tener una relativa dependencia en estos aspectos, principalmente en la variación y la polifonía. Las influencias italianas en Inglaterra llegaron a un punto culminante en la última parte del siglo XVII, no obstante la presencia de Carlos II. Debo referirme sólo al Prefacio que escribió Purcell para sus Sonatas del año 1685, en el que reconoce específicamente esa influencia, y al fuerte aroma que muestra poseer *Venus and Adonis*, de John Blow. Y una parte tangible de una prueba posterior de esta influencia puede ser aducida del hecho de que los compositores ingleses prefirieron la corriente italiana ante la corriente francesa.

¿Qué decir del desenvolvimiento de la suite en Francia? Creo que el hecho más obvio —que no es característico de la suite inglesa ni de la alemana— es que una sucesión particular de movimientos, es decir, alemanda, courante, sarabande y gigue, haya sido gradualmente aceptada como básica. Los pasos necesarios para este fin fueron tomados primero por los laudistas, de los cuales debe ser señalado especialmente Gaultier; luego por los compositores que escribieron para instrumentos de teclado, alrededor de 1640, sobre todo por Chambonnières, y finalmente, después de 1650, en el tiempo de la permanencia de Froberger en Francia, por compositores instrumentales.

Signe en importancia el estilo característico de las danzas individuales. La corriente francesa, por ejemplo, parece haber sido siempre más complicada y de un ritmo más severo que la corriente italiana. Spitta se refiere al "carácter grave" de la courante típica; en contraste con ésta nos sentimos justificadamente inclinados hacia el estilo suave y fluido de la corriente. En el caso de la alemanda, los estilos se encuentran invertidos. La alemanda francesa discurre suavemente mientras que la alemanda inglesa, influenciada por los italianos, se caracteriza por algo así como ritmos pesados. Luego se podrán examinar gigas de Louis Couperin, d'Anglebert y Chambonnières, encontrán-

dose que casi todas ellas fueron escritas en extensas medidas compuestas, de 3 (semibreves), de 12/8 ó 6/4. En contraste, las gigas italianas, notoriamente aquéllas de Frescobaldi, están por lo general en 3/8 ó 6/8. Por último, existen pruebas de que los franceses incluyeron con frecuencia una *Chaconne* en la serie de danzas: en las chaconas de Louis Couperin, Chambonnières, Lully y en un compositor tan tardío como Marchand, "las divisiones sobre un fundamento" florecen en el suelo de Francia y en suites de danzas francesas. Cuando se producen variaciones de otras danzas, especialmente en las composiciones de los laudistas, se puede estar muy bien de acuerdo con Bukhofzer, quien demuestra que semejante práctica fue una imitación de los virginalistas ingleses.

¿Qué debemos decir sobre la formación de la suite en Italia? En sus danzas, los italianos recurrieron al empleo de algunas técnicas de variación y de texturas polifónicas, junto, por cierto, con una gran vitalidad rítmica. Pero las características sobresalientes de la suite de danzas italiana, desde Monteverdi hasta Corelli, consiste en la irregularidad de la selección de sus movimientos. Una serie de danzas de Monteverdi, por ejemplo, publicada en 1607 —vacilo en llamarla una suite— consiste en los siguientes movimientos: *Introducción, pavana, gagliarda, corrente, volta, allemanda y tripla*. Buonamanti y Bruni proceden con igual libertad y en una suite para instrumento de teclado, de Frescobaldi, de 1637, encontramos cuatro *correnti* melódicamente relacionadas, un *ballo* con su variante, una *passacaglia* y un segundo *ballo* en un metro de *corrente*; en total: nueve movimientos. Más adentrado el siglo, después de haber sido adoptado el término *sonata da camera*, prevalece la misma irregularidad: en Corelli, por ejemplo, una sonata puede constar desde dos hasta cinco movimientos. Debemos mencionar otro aspecto más. La *sonata da camera* italiana exhibe por lo general un gran número de efectos violinísticos. De Salomone Rossi a Dall'Abaco, las partes de violín fueron escritas idiomáticamente y contienen una pléthora de cruces de cuerdas, arpeggios y recursos similares. Esto lo observamos muy raras veces en las suites francesas de ese tiempo.

No mencionaré aquí la versión alemana de la formación de suite, principalmente porque la legítima suite variada, tal como fue introducida por Peuzl y Schein, no juega papel alguno en las especulaciones que atañen a este trabajo.

Una breve recapitulación de las generalizaciones nacionales que anteceden, puede tomar la siguiente forma: en la suite de danzas in-

glesa prevalece la técnica de variación, constatándose mucho la textura polifónica. En la suite francesa notamos una regularidad de forma y un estilo característico en la *allemande* y la *corrente*. En la suite italiana existe una gran irregularidad en la sucesión de los movimientos y un interés considerable por lenguajes violinísticos. Quizás sea este el momento de colocar estos elementos adicionales sobre el tema en sí: las Partitas para violín solo de Juan Sebastián Bach.

LA primera Partita, en sí menor, es un ejemplo notable de una forma de variación. En cada caso, la variación es de índole *figural*; además, no parte de la estructura de la frase o de la armonía de las piezas. De paso podemos mencionar que en las llamadas "Suites inglesas" de Bach —que también fueron escritas en el período de Köthen— encontramos el mismo recurso: en tres casos, principalmente en las Suites I, III y VI, un movimiento de danza es seguido por su propia variación. Y en las llamadas "Suites francesas", este recurso no siempre aparece. Pero este punto tiene escasa importancia, porque la validez de esos apodos es generalmente poco objetada, por prestarse principalmente a llamar la atención, al menos a un tipo de diferencia interna entre las dos series. Quizás podríamos decir que cualquiera que haya sido el que ha dado a esas Suites tales apodos, estaba por lo menos enterado de esa diferencia.

Volvamos a la primera Partita. Su segundo movimiento no sólo es encabezado con la especificación "corrente", sino que es típica del género italiano mencionado antes, en su decorrer suave y rápido, de un compás a otro. Creo además que toda persona que escuche esa partita quedará chozada por la cantidad de acordes quebrados que contiene su escritura y se verá forzada a recordar el estilo violinístico de Corelli. Solamente la tercera Partita y pequeños trochos de la chacona de la segunda Partita contienen una mayor porción de música violinística pura. Finalmente, el oyente notará el elevado grado de polifonía implicada a través de toda la extensión de la primera Partita, especialmente en la *allemande*, y la *bouree*, una polifonía que debe haber constituido una tarea fácil para Schumann cuando intentó dorar ese lirio, escribiéndole un acompañamiento para piano: trabajo tan fácil como innecesario. Las implicaciones polifónicas en la primera Partita son por cierto más fuertes que en cualquier otra parte de ese juego de tres obras, con excepción, digamos de nuevo, de la chacona de la Partita Nº 2.

Vamos a examinar ahora esta segunda Partita, en re menor, que contiene los cuatro movimientos de norma: *allemande, corrande, sa-*



rabanda y giga, más la chacona monumental. Primero que nada, la sucesión de los movimientos recuerda una de las prácticas francesas entre 1650 y 1670: nada de aires, *intermezzi* ni *hornpipes* se encuentran aquí para oscurecer la regularidad formal. Sin embargo, la evidencia interna de la influencia francesa prosigue. En cuanto a la alemanda, ésta acusa un estilo suave y fluido, como tantas de las que escribió François Couperin, y nos ofrece un gran contraste con la alemanda dramática, rítmicamente poderosa, de la primera Partita. En relación con esto y con la convicción de que la próxima observación puede ser considerada gratuita, me desvié por segunda vez hacia las suites para teclado que recibieron apodo: por lo menos cinco de las alemandas de las llamadas "Suites francesas" son suaves y decorran tan livianamente como esta alemanda de la segunda Partita que estamos considerando. A la inversa, las seis alemandas de las llamadas "Suites inglesas" participan de la naturaleza dramática, rítmicamente potente que distingue a la alemanda de la primera Partita.

Un tercer punto concierne a la corrandá (nos referimos ahora nuevamente a la segunda Partita). Nos encontramos aquí con un movimiento rítmico sólido, que está de acuerdo con nuestra interpretación del molde francés y con un gran contraste entre éste y el decorran fluido de la corrandá de la primera Partita. Finalmente, la giga de la Partita N° 2 está escrita en 12/8, en vez de 3/8 ó 6/8, que habitualmente encontramos en las gigas de Frescobaldi, Vitali y ocasionalmente en Corelli. Es a causa de su contenido que se requiere un tiempo más lento, es decir, más lento que el tiempo de la giga de la Partita N° 3 que debemos examinar en el capítulo siguiente.

La tercera de las Partitas de Bach para violín solo está en mi mayor y consta de seis movimientos: Preludio, loure, gavota, un par de minuets, bourrée y giga. Esta selección debería producir en nosotros una cierta vacilación, porque ¿no es análogo, acaso, a la forma libre, al *andante*, podríamos decir, que ha caracterizado siempre a los compositores italianos de la suite? Primero voy a mencionar el preludio brillante y su semejanza con Corelli, un movimiento que no tiene paralelo en parte alguna de la música para cuerdas de Bach. Sus numerosos arpeggios y sus cruzamientos de cuerdas, de tanto efecto, se erigen a manera de ideal por el cual deben haberse esforzado los inventores italianos del estilo violinístico. Nuevamente, la giga que hemos mencionado momentos antes, se encuentra en un 6/8, en tiempo rápido y en una modalidad brillante. De hecho, esta brillantez de su modalidad penetra íntegramente la tercera Partita y la transforma

así en la más vivaz de las tres. Se puede comparar la sinceridad francocachona de la primera Partita con la austera, "re-memorizada" calidad de la segunda y comprendremos, por decir así, cómo estas dos obras se encuentran al norte de los Alpes. En cambio, no así la tercera, porque en ella hay sol y luz en cantidades generosas. Gustaría decir que mi mayor fué una tonalidad esplendorosa para Bach, que inspira brillo y sentimientos alegres. Pero este pensamiento no toma parte en esta especulación.

AQUI tenemos ahora las tres obras, examinadas y escuchadas, teniendo en mente las primeras informaciones sobre la gestación de la suite. No uso que nos alejemos demasiado de la verdad al sospechar que la primera Partita representó en la mente de Bach ciertos elementos de estilo inglés, pues hace buen uso de los procedimientos de variación en medio de una textura polirítmica severa. Y la segunda Partita puede ser considerada un ejemplo del estilo francés, por desplegar la regularidad de forma que se espera de los franceses y por contener al menos dos danzas —la allemande y la courante— que están de acuerdo con el estilo especial de sus predecesores franceses. Finalmente, la tercera Partita puede ser llamada italiana. La falta de forma convencional, la calidad violinística de su escritura y la giga típicamente italiana confirman lo probable de este punto de vista.

No quisiera complicar esta especulación al referirme a las tres Sonatas para violín solo que corren parejas con las Partitas, pero creo que también en aquellas obras se insinúa una tenue relación con tipos nacionales. Pase a que esto no incumbe al presente trabajo, me resulta imposible resistirme en llamar la atención a que la segunda Sonata —que es semejante a lo que he llamado la Partita "francesa"— contiene algo más que la escritura ornamental de las otras y que sus primeros dos movimientos, es decir, el adagio y la fuga, están conectadas por un acorde de dominante. Esto, además de la preponderancia de ritmos punteados en el adagio, sugiere el tipo de obertura gigantesco, idealizado, de Lully. He mencionado este hecho apenas y pido a vosotros de no tomarlo en cuenta.

Retornemos ahora nuevamente a las Partitas. Habiendo sugerido yo extensamente que las tres obras acusan diferencias nacionales, se vuelve sin duda deseable que encontremos una razón para explicarnos que Bach las haya escrito de esta manera. Fueron producidas en el período de Köchen, en un tiempo en que Bach, con niños pequeños y su segunda mujer, entró en contacto con problemas de educación. Fué también un período en que se dedicó a enseñar por precepto, a

manera de ejemplo. Y consiguientemente ha sido la época en que escribió la mayor parte de sus ciclos de piezas didácticas. El Prefacio al *Orgelbüchlein* enuncia específicamente que se trata de "una guía... para que el organista novel pueda elaborar un coral en varios aspectos", y sigue en esta forma. Las *Inventionen* de 1723 son "una guía honesta por medio de la cual se muestra a los amantes del piano un camino sencillo...". El *Clavierbüchlein von Wilhelm Friedemann Bach*, de 1720, *Das wohltemperierte Clavier*, de 1722, el *Notenbuch von Anna Magdalena Bachin*, de 1725, todos éstos son trabajos que fueron escritos, teniendo en mente un propósito didáctico. La aspiración expresada por Bach en esas obras era la de ilustrar, por medio de composiciones verdaderas, los diversos estilos y técnicas, y de establecer modelos para todas las formas principales. Cuán grande fué el éxito que logró, está probado por el lugar que ocupan tales trabajos en el repertorio de profesores e intérpretes de nuestros días.

Pero las obras y los ciclos de obras que acabamos de mencionar han sido escritos en su totalidad para instrumentos de teclado. Bach fué también violinista. Podemos suponer que su mentalidad universal no admite semejanza con tantos educacionistas musicales de hoy que ignoran por completo los instrumentos de arco. Parece probable — y en esta delgada superficie apoco mi proposición — que las obras para violín solo y violonchelo solo fueron inspiradas por el mismo propósito didáctico que plasmó en realidad sus obras para teclado. No existen pruebas de que Bach haya necesitado esas composiciones en su labor diaria, en la Corte de Köthen, ni tampoco que haya tenido en mente intérpretes determinados cuando las escribió. Tampoco parece probable que solicitara la presencia del espíritu de Heinrich Biber y que escribiera obras para violín solo con el simple deseo de imitar a aquel compositor, en el supuesto caso de que supiera de su existencia. Me conformo con decir que atribuir a estas obras para violín solo un propósito didáctico no está muy lejos de la verdad y el contenido en sí de las partitas se presta admirablemente para este punto de vista. La presencia de tres tipos nacionales diferentes, la gran variedad de formas dentro de cada tipo, los ejemplos de variación, de homofonía pura y de polifonía real e implícada, y por encima de todo, la grandiosidad de concepción que todas ellas revelan, he aquí material suficiente para todo un curso de educación musical únicamente en estas tres obras.

Estando concretado este trabajo a las tres Partitas, he considerado prudente mencionar las Sonatas para violín solo en apenas una

conexión. Me agradecería referirme ahora a las seis Suites para violonchelo solo, nuevamente en un solo aspecto. Las seis Suites están basadas en una forma regular, con excepción de un detalle. Los primeros cuatro movimientos de cada Suite coinciden exactamente: Preludio, alemanda, corrandia y sarabanda, siendo el sexto movimiento siempre una giga. Únicamente en el llamado "grupo discrecional", es decir, entre sarabanda y giga, existe una variedad de forma. Cada una de las dos primeras Suites contienen un par de minuetos; la tercera y cuarta incorporan un par de bourees y la quinta y sexta un par de gavotas. Vuelvo a mencionar un punto de interés como éste con el exclusivo fin y también con la esperanza de que pueda provocar reflexiones sobre posibles propósitos didácticos existentes también en estas obras.

AL presentar a vuestra consideración especulaciones sobre las Partitas, me encuentro demasiado sabedor de la posibilidad de haber generalizado en exceso. Podemos suponer, por ejemplo, que la técnica de variación haya sido transmitida a Bach por una línea de compositores que desciende desde los virginalistas ingleses a través de Sweelinck, incluyendo a Schicht, Reincken y al pariente de Bach, Johann Christoph. ¡Pero podemos atrevernos a suponer, como lo he hecho yo, que Bach pensó en la técnica de variación como proveniente de la escuela inglesa? Por otra parte he encontrado poca evidencia de que Bach haya estado enterado de la disposición arbitraria de los movimientos de la suite compuesta por los italianos del siglo XVII. De todas maneras no tengo la osadía necesaria para exponer cuestiones similares en mi propia mente, por el temor de derribar todos los puntales que sostienen a este intento especulativo. Séame permitido finalizar no sobre una cadencia perfecta, IV-V-I, sino sobre otra, interrogante: V-VI. Quizás podrán habilitar futuros estudios a alguien para probar que nos podemos referir con una justificación histórica a la nacionalidad de las Partitas para violín solo de Juan Sebastián Bach.

University of Texas, Diciembre 1949

HOMER ULRICH

(Traducción de Francisco Curt Lange)

LAS OBRAS DE JUAN SEBASTIAN BACH ESCRITAS PARA VIOLIN SOLO Y VIOLONCHELO SOLO EN KÖTHEN (ENTRE 1717 y 1723) Y PUBLICADAS EN 1802 (OBRAS PARA VIOLIN) Y EN 1825 (OBRAS PARA VIOLONCHELO)

VIOLÍN

*Sonata N° 1, en sol menor*

Adagio  
Fuga  
Sikstiana (al humo)  
Presto

*Sonata N° 2, en la menor*

Grave  
Fuga  
Andante (do mayor)  
Allegro

*Sonata N° 3, en do mayor*

Adagio  
Fuga  
Largo (fa mayor)  
Allegro usual

*Partita N° 1, en si menor*

Alemana, doble  
Corranda, doble  
Sarabanda, doble  
Bourré, doble

*Partita N° 2, en re menor*

Alemana  
Corranda  
Sarabanda  
Giga  
Gavota

*Partita N° 3, en mi mayor*

Preludio  
Loure  
Gavota en rondó  
Minué I & II  
Bourré  
Giga

VIOLONCHELO

*Suite N° 1, en sol mayor*

Preludio  
Alemana  
Corranda  
Sarabanda  
Minué I & II (sol mayor)  
Giga

*Suite N° 3, en do mayor*

Preludio  
Alemana  
Corranda  
Sarabanda  
Bourrés I & II (do mayor)  
Giga

*Suite N° 5, en do menor*

Preludio  
Alemana  
Corranda  
Sarabanda  
Gavota I & II  
Giga

*Suite N° 2, en re menor*

Preludio  
Alemana  
Corranda  
Sarabanda  
Minué I & II (re mayor)  
Giga

*Suite N° 4, en mi bemol*

Preludio  
Alemana  
Corranda  
Sarabanda  
Bourrés I & II  
Giga

*Suite N° 6, en re mayor*

Preludio  
Alemana  
Corranda  
Sarabanda  
Gavota I & II  
Giga

UN AUTÓGRAFO DE J. S. BACH EN LA UNIVERSIDAD YALE\*)

ALVIN JOHNSON

NEW HAVEN, CONNECTICUT

LA adquisición, en 1932, del *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* por la Biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad Yale, fué un acontecimiento importante en la larga y continuada acumulación de tratados musicales y colecciones procedentes de Alemania que corresponden a los siglos XVII y XVIII. La compra de obras teóricas, históricas y de música del barroco alemán fué una política heredada por Yale cuando se donó a la Universidad, en 1873, la valiosa biblioteca de Lowell Mason (1792-1872), quien había desarrollado una ardiente actividad en el mejoramiento del estado de la música religiosa en los Estados Unidos —y como corolario para este propósito— en la introducción de estudios musicales a los programas de enseñanza de las escuelas públicas. La búsqueda de composiciones musicales nuevas y de mayor valor artístico y el fin de introducir las en el servicio de la Iglesia llevaron a Lowell Mason rumbo a Europa. En dos ocasiones realizó extensos viajes al viejo continente y éstos le pasieron en contacto, especialmente en Alemania, con las legítimas fuentes de la vida y cultura musicales contemporáneas. Al primer viaje a Alemania, efectuado en 1837, siguió quince años más tarde otro, de una gira prolongada por este país e Inglaterra. Los recuerdos de este segundo viaje se encuentran deposti-

\*) Edifícame en New Haven como invitado de la Universidad Yale, para el placer de examinar detenidamente la Biblioteca de la Escuela de Música, siendo guiado por mi colega y ex-compañero de la Universidad de Deza, Dr. Leo Schrade, encargado de los estudios musicológicos de aquel importante centro de actividades musicales, donde actué también durante varios años otro amigo, Paul Hindemith. Cuando se proyectó publicar un número doble de la *Revista de Estudios Musicales*, dedicado íntegramente a Juan Sebastián Bach, recordé el *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* y solicité un estudio especial acordando a una particular autografía. Con propósito publicar el trabajo del Dr. Schrade, sobre Bach y Schütz en la liturgia protestante, junto con el estudio realizado por Alvin Johnson del *Clavier-Büchlein*, pero cuando algunas de nuestra voluntad nos obligaron distribuirlos entre los números 5/6 y 7 de esta *Revista*. (Próximo Carl Laga).

tados en una serie de cartas, publicadas por el *Musical Times* de Nueva York. En 1854, estas cartas fueron reunidas y publicadas por los hermanos Mason en New York, con el título *Musical Letters from Abroad* (Cartas musicales del Exterior).

Uno de los hechos más importantes ocurridos durante ese viaje está relatado en una carta de fecha 19 de junio de 1852:

Honca visito Darmstadt con una recomendación especial para la biblioteca de Rinck, de la cual sabemos que estaba en venta. El amante de la música y de su progreso, entre nosotros, se alegró al saber que ya está ensajando y que dentro de pocos días estará en camino a los Estados Unidos. Si llegara sin inconveniente, tendrá que ser de provecho para algunos jóvenes que intentan abrazar la profesión musical. Hay ahora muchos jóvenes que están comenzando a sentir la necesidad de una educación musical más (fórmula) para la profesión musical que la que hasta ahora se ha tenido por importante... La biblioteca de Rinck contiene los tratados musicales más reconocidos y obras populares sobre la literatura musical que pueden ser encontradas en ningún alemán, junto con libros de música, especialmente de música religiosa, de la mayor variedad, desde el siglo XVI hasta nuestros días.

Christian Heinrich Rinck (1770-1846), fué en sus días un renombrado organista y profesor, pero para nosotros es más importante por el hecho de haber sido uno del pequeño número de músicos que mantuvieron viva la memoria y tradición de Juan Sebastián Bach, en años anteriores a la fecha del gran resurgimiento de este coloso, inaugurado por la realización de *La Pasión según San Mateo* en 1829, por Mendelssohn. Rinck fué, lo que podríamos llamar, un alumno de Bach de segunda generación. Desde 1786 hasta 1789 estudió con Johann Christian Kittel (1732-1809), el último de los alumnos de Bach. Por el gran número de copias manuscritas de obras de éste, encontradas en la biblioteca de Rinck, se ve confirmado que Kittel pasó a su alumno el conocimiento de las obras para teclado del Cantor de Santo Tomás. En esa biblioteca se pueden encontrar copias de las cuatro partes de la *Clavier-Übung*, del *Das Wohltemperierte Clavier*, de *Die Kunst der Fuge* y una multitud de las más celebradas composiciones para órgano. Aparte de estas copias en manuscrito se encontró un ejemplar de la primera edición de la Partita N° 1, en si mayor; publicada en Leipzig en 1726. Kinsky informa sobre la existencia de sólo dos ejemplares más de esta temprana publicación de Juan Sebastián Bach (1).

(1) KINSKY, *Große Die Originalausgaben der Werke Johann Sebastian Bachs*, Ed. Robert Kolchek Verlag, Wien, 1937, pág. 124.

De todas las colecciones de música para órgano de la biblioteca de Rinck, ninguna ha recibido posiblemente más atención que el Códice 5056. Siendo un obsequio que él recibió en 1836, este Códice lleva por fecha el año 1688 y según se cree, es un autógrafo de Nicolaus Adam Strungk (1640-1700). Sin embargo, existe una duda sobre la autenticidad de la caligrafía, no obstante haberse encontrado en este manuscrito composiciones de Strungk y de Dietrich Buxtehude, antes desconocidas.

En 1855, otra colección importante de volúmenes fué agregada a la Biblioteca de Lowell Mason. En aquel año, Alexander W. Thayer, el biógrafo de Beethoven, compró para Mason la gran selección de obras teóricas que poseía el Profesor S. W. Dehn, de Berlín. El comprobante de venta registra treinta y dos volúmenes de Johann Matheson, veintidós de Friedrich Wilhelm Marburg, seis de Rameau y también obras de Prinz, Albrechtsberger, Junker y otros. Con este espléndido aporte a su biblioteca, Lowell Mason alcanzó buen éxito al coleccionar un cuerpo substancial de obras teóricas del siglo XVIII.

Cuando la Universidad Yale recibió, en 1873, el repositorio de la Biblioteca de Lowell Mason, heredó por este motivo una predisposición en favor de la cultura musical alemana de la era del barroco. Sobre la base de este considerable comienzo, la biblioteca ha continuado aumentando el acopio de materiales que se refieren a ese período (2).

POR consiguiente, se produjo una gran excitación cuando en Febrero de 1932, llegó a Yale, procedente de Alemania, un joven vendedor conduciendo consigo el *Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach*. Ninguna adquisición se hizo más deseada, pero una compra de esta naturaleza requería recursos que excedían en mucho el presupuesto de una biblioteca de Departamento. No se encontró a ningún donante individual dispuesto y al mismo tiempo capacitado para realizar la adquisición, de manera que se estableció con este propósito un fondo, recibiendo donaciones de profesores y amigos de la Escuela de Música, auspiciándose recitales y conferencias, todo ello con el fin de obtener recursos. Se llegó finalmente a cubrir la suma necesaria y el volumen entró en posesión de Yale.

Sobre la guarda del cuaderno, una nota del propietario anterior

(2) La Universidad Yale ha adquirido recientemente las siguientes ediciones originales (prints) de las obras de Bach: Partes I, III y IV de la *Clavier-Übung* y las *Forscherreisen* escritas sobre "Friedemann Bach de Anna Joh. Bach".

registra una parte de la historia de aquél:

Este libro es una rareza, porque ha sido escrito por el gran S. Bach y ha sido comprado por mí en el año 1814 de los bienes que dejó el Usando Bach del Piano, difunto, del Pädagogium en Halle, junto con muchas músicas de Bach y de otros autores y de unidas de la familia Bach.

[Firmado] J. Kötschau

El "Clavier-Bach", o Bach del Piano, a que se refiere la nota, fué Johann Christian Bach (1743-1814), quien recibió el volumen de su lejano primo, Wilhelm Friedemann. Kötschau fué el director de música de Schulpforta <sup>(1)</sup> y el volumen permaneció en su posesión hasta su muerte en 1845, siendo comprado en subasta pública por el Dr. Krug, de Naumburgo, un juez de la Suprema Corte de Apelación. El pequeño volumen permaneció en posesión de la familia Krug durante 87 años, siendo vendido en 1932 por el señor Siegfried Krug al vendedor que lo ofreció a la Universidad Yale.

El *Clavier-Büchlein* es un volumen oblongo, de una dimensión de 19 1/2 x 17 centímetros, con una encuadernación de cartón cubierta de pergamino. En cada página se encuentran seis pentagramas, agrupados por medio de tres corchetes, habiendo sido trazados esos pentagramas a mano, por medio de una pluma de cinco dientes. En la parte interior de la cubierta se halla una inscripción de mano de Bach que reza así: "Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Köthen den 22. Januar Añ. 1720". (Cuadernito de piano para Wilhelm Friedemann Bach. Comenzado en Köthen, el 22 de Enero del año 1720). Wilhelm Friedemann nació el 22 de Noviembre de 1710 y había rebasado por tanto en dos meses su noveno cumpleaños cuando comenzó su padre a llenar el volumen destinado a su hijo mayor. Un claro ejemplo de la caligrafía que poseía en ese tiempo Friedemann se puede observar en su firma, puesta en la parte interna de la tapa trasera.

El contenido del volumen evidencia que el mozalbete había recibido una considerable instrucción previa y el *Clavier-Büchlein* pre-

(1) Schulpforta es el nombre de la famosa escuela de Pforta, a dos leguas de Naumburg, situada en las riberas del río Saale. Fué fundada por monjes cistercienses en el siglo XII, con el fin de convertir a los eslavos. Expulsados los fundadores en el siglo XVI por los príncipes sajones, el monasterio pasó a manos de los Jansenistas, quienes mantuvieron los métodos de enseñanza. Entre los alumnos que frecuentaron el recinto encuentran sus estudios humanísticos numerosos hombres eminentes, como Kant, los hermanos Schlegel, Fichte y Nietzsche. (Nota de la Dirección).



Das páginas, *Applicatio* y *Praeludium*, del "Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach", (Biblioteca de la Escuela de Música, Universidad Yale, Connecticut).

senta las composiciones con las cuales le guió el padre en el desenvolvimiento de su técnica y gusto musicales. El método que Bach empleó en principiantes ha sido descrito extensamente por Forkel (1):

La primera que hizo tuve consistió a sus discípulos en manera peculiar de pulsar el instrumento... Con este propósito les hizo practicar por largas mesas, nada más que ejercicios sencillos para todos los dedos de las dos manos, con la constante observación de esta pulsación clara y limpia. Durante varios meses, nadie podía ser excusado de estos ejercicios y de acuerdo con su opinión Forkel, estaba obligado a continuar por lo menos durante seis a doce meses. Pero al ser encontrada con algunos, que después de varios meses de práctica, comenzaban a perder la paciencia, era tan conveniente que escribiera pequeñas piezas entrelazadas entre sí, en las cuales tales ejercicios eran cambiados en conjunto. De esta naturaleza son las Seis pequeñas preloídas para principiantes y así más las 15 Invenciones a dos voces. Escribió las dos durante las horas de enseñanza y al proceder así, sólo atendía a las necesidades del momento, del alumno, pero más tarde las transformó en pequeñas obras de arte, harmónicas y expresivas. Con este ejercicio de los dedos, ya sea en pasajes individuales ya en pequeñas piezas compuestas a propósito, se combinaba la práctica de todos los ornamentos en ambas manos (2).

Cuando recorremos las páginas del *Clavier-Büchlein* vemos que éstas son las composiciones que fueron entregadas a manera de galardón al alumno que había practicado diligentemente los ejercicios para los dedos y alcanzado el dominio en la pulsación. Teniendo en consideración la sólida base técnica que debe haber precedido al acceso a las composiciones que contiene el *Clavier-Büchlein*, nos damos cuenta que el rápido incremento en dificultades, visible a la primera ojeada a través del cuaderno, no constituyó un imposible para el dotado Wilhelm Friedemann.

En la primera página, Bach presenta una exposición de claves. De una manera ordenada comienza con la clave de sol, prosiguiendo

(1) Forkel, J. N. *On Johann Sebastian Bach's Life, Genius, and Works*, 1802, traducida al idioma inglés por Stephenson en 1808 y reimpressa en *The Bach Reader*, editada por Hans T. Davin & Annama Dixon, Ed. Norton, Nueva York, 1928, pág. 428.

(2) La primera versión española de la obra de Forkel fue realizada por Antonio Salazar, con el título *J. N. Forkel, Juan Sebastián Bach, siendo publicada en la serie "Breviarios" del Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1950. Nosotros hemos traducido la versión inglesa citada por Arlin Johnson. Hay una considerable diferencia entre ésta y la que ofrece Salazar, principalmente porque el texto sufre sus inevitables transformaciones al pasar del original a través de dos idiomas. Como no existen diferencias de concepto, el lector podrá recurrir también a la versión española, páginas 93 y 94 de la citada publicación. (Nota de la Directora).*

juego con la clave de *do*, en las cuatro posiciones que producen las claves de soprano, mediosoprano, contralto y tenor; concluyendo con la clave de *fa* en tres posiciones; en la tercera, cuarta y quinta líneas del pentagrama. Sin embargo, en el *Clavier-Büchlein*, Bach emplea casi exclusivamente la clave de soprano y la clave de bajo normal. Dos alemandas, que no fueron escritas de su mano, emplean la clave de sol y el mismo Bach recurre ocasionalmente al uso de la clave de contralto en un minué y más adelante en las Fantasías a tres voces. Por esto, la exposición de las claves es de índole casi enteramente teórica. Una comparación de la notación de las Invenções a dos voces del *Clavier-Büchlein* con las mismas composiciones en el autógrafo fechado en 1723<sup>10</sup>, muestra una marcada diferencia en el empleo de claves. En el manuscrito posterior, Bach emplea libremente la clave de contralto para evitar líneas adicionales entre los pentagramas. En el cuaderno de Friedemann, en cambio, permite que las voces se muevan de un pentagrama al otro, nuevamente para impedir el uso excesivo de líneas adicionales y también para evitar al niño la introducción a una clave extraña.

Si la exposición de las claves en la primera parte fué esencialmente teórica, la presentación de los ornamentos en la página siguiente es de índole enteramente práctica. Bach escribió metódicamente todos los detalles de cada símbolo de ornamentación, con su correspondiente nomenclatura y en el pentagrama inferior, directamente debajo de las figuras musicales, virtió su explicación. La afirmación de Forkel referente a la incorporación de ornamentos hasta en las piezas más sencillas queda así confirmada inmediatamente en el cuaderno de Friedemann. La primera pieza, llamada "Applicatio", introduce mordentes, trinos y grupetos. Esta pequeña pieza es de un gran interés pedagógico, por ser el único autógrafo que se conoce en el que Bach mismo fijó el dedaje. El pulgar y el meñique son empleados en un grado limitado, estando a cargo de los dedos índice, medio y anular la parte fuerte de la obra.

Con la "Applicatio" nos encontramos inmediatamente en la parte principal del volumen. De aquí en adelante, las composiciones se tornan cada vez más difíciles, siendo incorporadas en cada nuevo trozo problemas técnicos específicos. La segunda composición, por ejemplo, un "Preambulum" en *do* mayor es un estudio en arpeggios para la mano derecha, contra ornamentadas negras de la mano izquierda.

<sup>10</sup> BACH, JOHANN SEBASTIAN *Invenções und Skuffencken*, edición facsimilar, Ed. G. P. Putz, Nueva York-Londres, 1948.

Los números tres y cinco son los únicos ejemplos de preludios de coral que contiene el cuaderno y fueron incluidos evidentemente con el propósito de presentar problemas de ornamentación.

Hasta esta altura todo ha sido llenado de la mano propia de Bach. Se nota con facilidad que hay otros que escribieron a su vez en el cuaderno y que fueron más de una persona las que tomaron parte en llenarlo, copiando composiciones. Por ejemplo, dos alemandas fueron escritas por la misma mano, pero diversas otras caligrafías que a todas luces no son de Bach, están a su vez representadas. Después de las alemandas siguen dos *Preambulum*, un *Praeludium* y tres *Minuetes*. No se puede deducir de la naturaleza de las composiciones significado particular alguno por la selección del término "Preambulum" o "Praeludium".

AHORÁ sigue un grupo de once composiciones que son Preludios del primer libro del *Clave bien temperado*, llamados aquí *Praeludium*, siendo numerados los primeros siete por orden consecutivo y hallándose sin numeración los cuatro restantes. Ninguno de ellos fué vertido por la mano de Bach, aunque representen la más antigua forma en la que nos son conocidas estas composiciones. Los once Preludios del *Clavier-Büchlein* son los siguientes: *do* mayor, *do* menor, *re* menor, *re* mayor, *mi* menor, *mi* mayor, *fa* mayor, *do* sostenido mayor, *do* sostenido menor, *mi* bemol menor y *fa* menor. Una comparación con copias posteriores revela que esos Preludios fueron sometidos a una transformación antes de alcanzar su forma definitiva. El Preludio en *do* mayor, por ejemplo, mantiene una figuración de arpeggio sin cambio con el acorde final y tiene solamente una extensión de veintisiete compases, si lo comparamos con la forma final en la que es alterada la figuración cerca del final, llegando la composición a treinta y cinco compases. Tampoco están completas todos los Preludios. En el número cuatro, en *re* mayor, faltan los cuatro compases finales; el número 7, en *fa* mayor, quedó interrumpido en el primer cuarto del décimocuarto compás; en el número diez, en *mi* bemol menor, faltan los cinco compases finales y el último Preludio en *fa* menor termina cuatro compases y medio antes de su final. En cada caso donde una composición quedó inconclusa, el copista sólo deseaba evitar de completar el Preludio en la otra página de la hoja.

Hasta este punto, casi a medio camino a través del cuaderno, todas las composiciones son presumiblemente de Bach, aunque la autenticidad de las dos alemandas pueda ser puesta en duda. Las obras que siguen a los Preludios del *Clave bien temperado* fueron identifi-

cadras por el copista como una "Pièce pour le clavecin, composée par J. C. Richter". Esta "Pièce" es un grupo emparejado de dos danzas —una alemanda y una corcanda— siendo la corcanda un nuevo arreglo rítmico del material que contiene la alemanda. No obstante, nos encontramos aquí nuevamente con composiciones que permanecen incompletas en el *Clavier-Büchlein* por el hecho de que el copista llegó demasiado pronto al fin de la página.

Después de esta "Pièce" interpolada de Richter vienen cuatro composiciones intitoladas "Praeludium" y un fragmento consistente en nueve compases de una línea de bajo con su pentagrama superior sin llenar. Luego aparece, escrita por la mano de Bach, la única Fuga que contiene el cuaderno, "Fuga à 3", en do mayor. Comienzan entonces en la página siguiente las 15 Invenções a 2 voces, llamadas aquí "Preambulum", mientras que en el autógrafo de 1723 (Preussische Staatsbibliothek, P. 610), estas composiciones son llamadas *Invenio*. En adición al cambio de nomenclatura, que aparece en el manuscrito de 1723, se nota que se produjo una revisión en el orden de sucesión de las composiciones. En el autógrafo de 1723, Bach ordenó las Invenções en una secuencia creciente de tonalidades, exactamente como lo hizo más tarde en el *Clave bien temperado*. En el *Clavier-Büchlein*, en cambio, Bach procede en forma ascendente, desde Do, en tonalidades cuyas triadas tónicas no contienen tonos extraños a la escala de do mayor, con la sola excepción de si menor. De esta suerte, el orden es el siguiente: do mayor, re menor, mi menor, fa mayor, sol mayor, la menor y si menor. Procediendo luego a la inversa, es decir, en forma descendente, Bach completa la serie introduciendo las tonalidades cuyas triadas tónicas incluyen tonos extraños a do mayor, o sea: la mayor, sol menor, fa menor, mi mayor, re mayor y do menor, intercalando si bemol mayor y mi bemol mayor antes de la mayor y re mayor, respectivamente. Bach abarcó así todas las tonalidades comúnmente en uso, esto es, se mantuvo en los límites de cuatro bemoles y cuatro sostenidos.

De las 15 Invenções, las últimas ocho fueron escritas, fuera de duda, por la mano de Bach, siendo posible que los números uno y dos también sean autógrafos suyos. Cada composición llena dos páginas, comenzando a la vuelta de una página y terminando en el comienzo de la siguiente. En contraste con tantas composiciones que hemos mencionado antes, las quince "Preambula" están completas y donde no ha habido espacio suficiente en los tres pentagramas dobles previamente trazados y previstos de sus respectivos corchetes, se traza-

ron pentagramas adicionales para poder completar la composición <sup>(1)</sup>.

Antes de insertar las composiciones a tres voces, fueron intercaladas dos obras de contemporáneos de Bach. La primera es una Suite, que comprende una alemanda, una corcanda y una giga, habiendo sido anteriormente atribuida a Bach. Sin embargo, en fecha reciente fue descubierta en otro manuscrito, en el que se señala como autor a Johann Philipp Telemann y una evidencia estilística interna apoya la autenticidad de la atribución a este compositor <sup>(2)</sup>. La segunda composición es la "Partia di Signore Steltzel", que consiste en una obertura, un aire italiano, una bourrée y un minué. Como complemento a la "Partia", Bach agregó un Trio de Minué, escrito de mano propia y cuidadosamente firmado por él.

El último grupo extenso de composiciones comprende las Sinfonías a tres voces, llamadas aquí *Fantasías*. Faltaron en el cuaderno páginas suficientes para dar lugar a todas las Sinfonías, de manera que la serie finaliza abruptamente en la mitad de la décimacuarta Fantasia. El orden de las composiciones sigue las mismas relaciones de tonalidades que hemos destacado en las *Preambula* a dos voces. Las *Fantasías* fueron escritas sin excepción por el propio Bach y el número comparativamente grande de correcciones y alteraciones sugieren que estas composiciones aparezcan aquí en su versión original.

En total, el *Clavier-Büchlein* contiene 62 composiciones, siendo todas de Bach, a excepción de tres. Las *Preambula* a dos voces, las *Fantasías* a tres voces y los siete "Praeludio" del *Clave bien temperado* forman tres grupos. Antes y en medio de estos grupos se encuentran los pequeños Preludios, los movimientos de danza, la Fuga solitaria y las composiciones de Telemann, Richter y Stöltzel. Ha sido un propósito didáctico el que determinó claramente la colocación de estas composiciones, siendo también el motivo que impulsó su creación.

Por esto, el *Clavier-Büchlein* de Wilhelm Friedemann nos ofrece algo más que una colección que comprende las primeras versiones de las Invenções, Sinfonías y de algunos de los Preludios del Clave bien temperado. Tenemos aquí el material que Bach empleó a manera de guía para sus alumnos, arreglado en el orden que consideró más adecuado para el constante desarrollo de la técnica, del gusto y de la comprensión musicales. La inclusión de una sola fuga es signi-

(1) Un estudio crítico exhaustivo de los fuentes y variantes de las Invenções a dos voces y de las Sinfonías a tres voces fué realizado por LANDSTORF, LAURIG, *Johann Sebastian Bach, Die zwei-stimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien*, Ed. C. F. Peters, Leipzig, 1938.

(2) LANDSTORF, WERNER, *Die A-Dur-Suite im Preussischen Bachs-Clavierbuch*, en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Vol. VII, Febrero 1928, págs. 305-12.



ficativa. Bach reservó sus fugas para una etapa de adelanto que todavía no había sido alcanzada por el intérprete del *Clavier-Büchlein*. La finalidad que debía ser lograda por el estudio de las *Invenzioni a dos voces* y de las *Sinfonías a tres voces* ha sido claramente destacada por Bach en la introducción que sigue al título de su autógrafo de 1723:

Instrucción progresiva en lo que se muestra con toda claridad a los amantes del piano, especialmente a aquellos que desean de aprender, no sólo iv), a aprender a tocar a dos voces (impulsamente, sino también después del posterior progreso, 2º), a entenderse entretanto y bien con las tres voces obligadas; además, a obtener al mismo tiempo un sólo buen resultado, sino también a realizarlas bien, y más que nada lograr una manera de tocar cambiada y adquirir con esto un fuerte gusto anticipado de la composición.

Impulsado por la necesidad de material instructivo apropiado, Bach, en su profunda actitud hacia el arte musical, elevó la composición de piezas para la enseñanza a obras en las que el estudiante era conducido a la percepción de la esencia de ideas musicales, ganando con esto un "goce anticipado de la composición".

Yale University, Octubre 1950.

ALVIN JOHNSON

(Traducción de Francisco Curt Lange)

## BACH EMBELLECIDO POR SÍ MISMO \*)

OTTO KINKELDEY

NUEVA YORK, N. Y.

ES bien sabido por todos los estudiosos de la historia de la música que el arte del embellecimiento espontáneo, improvisado, fué un rasgo de la práctica de interpretación de los músicos, particularmente de los solistas, durante el período del Barroco. De un hábil intérprete se esperaba que agregara a la melodía, como si hubiesen sido escritas por el compositor, poco más o menos, elaboraciones melódicas ornamentales, concebidas por el intérprete bajo el estímulo del momento. Esto se producía especialmente en los movimientos lentos de los conciertos para un instrumento solista. Este arte era también practicado por intérpretes en el clave, órgano y laúd, así como por cantantes. Las huellas de este hábito probablemente pueden ser seguidas en la música del hemisferio occidental, adentrándose mucho en la Edad Media. En el Oriente todavía sigue siendo una práctica común. Ejemplos escritos para la enseñanza de este arte a los intérpretes en instrumentos de teclado se encuentran en el siglo XV, en el *Fundamentum Organandi* de Paumann. En el siglo XVI aparecieron libros impresos que tenían por objeto la enseñanza de esta práctica entre instrumentistas y cantores (Silvestre Ganassi, Diego Ortiz, Giovanni Battista Bovicello). Ejemplos notables de ejemplares pedagógicos contemporáneos, escritos en extenso para mostrar cómo debían ser embellecidos los movimientos de los conciertos para violín de Tartini, Nardini y Vivaldi, fueron publicados por Arnold Schering (1). Todos estos ejemplos, manuscritos o impresos, tuvieron un propósito didáctico. El arte en sí permaneció como un arte verdadero, espontáneo e inédito.

El estilo general de la música del Barroco, tal como fué concebido por los mismos compositores, incluía mucha elaboración ornamental. Esta es una de las características sobresalientes del período. Con toda esta elaboración original, cuánto se dejaría para la orna-

\*) Trabajo leído por el autor en la reunión anual de la *American Musicological Society*, Sesión Texas, en Dector, Texas, el 9 de Abril de 1949, ejemplárese en esa reunión los dos obras analizadas. (Nota de la Dirección).

(1) *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Vol. VII, 1925-26, pág. 865.

mentación improvisada del intérprete? Podemos estar seguros de una cosa: cuando un compositor escribía una melodía lenta en forma melódica simple, los intérpretes, especialmente aquéllos dotados de una aptitud para la improvisación melódica, probablemente no podían resistir la tentación de ejercer esta facultad.

El estudio de la posición de Bach frente a este problema de ornamentación demuestra ser en sumo grado interesante. Mucha de su música, tal como fue escrita por él, exhibe el carácter altamente complicado y ornado del estilo barroco. En este sentido, la música de Bach puede ser considerada como la culminación de la época. El carácter florido de muchas de las arias en las Cantatas y Pasiones, la cualidad ornamental de mucha de su música para teclado, para violín o para flauta, particularmente los pasajes solistas en los Conciertos, todo esto se encuentra de conformidad con el estilo del período. Pero mucho más interesante que esta cualidad general son los momentos en que Bach ha ejercido su poderío de embellecimiento melódico en obras de otros compositores, así como en las propias, que son originalmente conocidas en forma sencilla.

El primer acceso a este estudio podrá ser alcanzado examinando algunas de sus arreglos para órgano de corales alemanes. En varias de ellos, parte de la contribución de Bach, en su condición de arreglador, se encuentra en la elaboración florida, de una sencilla melodía de coral, para la mano derecha. Se pueden encontrar ejemplos en los corales para órgano *Das alte Jahr vergangen ist, O Mensch bewein dein Sünde gross, o Wenn wir in höchsten Nöten sein*, en el "Orgelbüchlein" (Bach Gesellschaft, Vol. 25<sup>III</sup>). Y cuando Bach varía una de sus propias composiciones, como en las *doubles de corrandas y sarabandas* en las "Suites Inglesas" para teclado, tenemos nuevamente una clara exposición de sus ideas sobre elaboración melódica.

En conjunto, Bach parece haber sido más cuidadoso o más ansioso que otros compositores de su tiempo para indicar claramente cómo deseaba ver embellecidas sus obras. Es cierto que algunas veces encontramos obras para teclado en unos cuantos manuscritos diferentes, todos vertidos al parecer de su propia mano, en las que los ornamentos convencionales menores, tales como los que usualmente son indicados por medio de signos encima de las notas (trinos, mordentes, apoyaturas y grupetos), aparecen muy profusos en un manuscrito y casi enteramente ausentes en otro. No siempre podemos estar seguros de que los signos profusos no hayan sido agregados por otra mano. Estos embellecimientos convencionales más pequeños no son

los ornamentos melódicos más elaborados a que se refiere en especial este ensayo.

Al igual que Händel y otros compositores del período barroco, así como los de otras épocas, Bach recurrió frecuentemente a un préstamo de sus propias obras, empleando la misma música en diferentes piezas y diferentes ocasiones. Esto es particularmente cierto en su período de Leipzig (1723-1750), cuando las obligaciones difíciles y la urgencia en la demanda por nuevas composiciones le llevaron algunas veces a ayudarse él mismo, seleccionando porciones de obras anteriores para completar con ellas la nueva composición. Estos préstamos se hicieron muchas veces recurriendo a cantatas de tiempo atrás, particularmente a las seculares, escritas para ocasiones especiales, las que fueron interpretadas una sola vez (cantatas de onomástico, cantatas festivas dedicadas a determinados personajes, y otras). La Misa en *mi menor* contiene mucho material prestado. La música instrumental anterior al período de Leipzig también proporcionó material para ser incorporado a cantatas u obras instrumentales posteriores.

La Cantata N° 110, *Unser Mund sei voll Lachens* (B. G., Vol. 23), emplea la Obertura de la Suite N° 2, en *re mayor*, para orquesta (B. G., Vol. 31). La sección inicial, lenta, de la Obertura se vuelve la introducción instrumental de la Cantata; el Allegro fugado de la Obertura es transformado, por medio de la adición de partes vocales, en el primer coro de la Cantata. La tercera sección de la Obertura, repitiendo en algo, pero no exactamente la primera parte, sigue al coro de la Cantata como un interludio instrumental independiente. En la misma Cantata, el compositor emplea en el dúo para soprano y bajo, "Ehre sei Gott in der Höhe", una versión más extensa de la pieza originalmente insertada en el Magnificat, "Virga Jesse floruit", para soprano y tenor.

En la Cantata N° 146, *Wir müssen durch viel Trübsal* (B. G., Vol. 30), Bach emplea material del Concierto para clave, en *re menor*, que puede haber sido originalmente un concierto para violín. El preludio instrumental de la Cantata es un arreglo para órgano y orquesta del primer movimiento del Concierto. El movimiento lento del Concierto es transformado en un coro por la hábil interpolación de partes vocales. El mismo Concierto para clave, incidentalmente fue incorporado en conjunto como un concierto para órgano, para abrir la Cantata N° 188, *Ich habe meine Zuckersicht* (B. G., Vol. 37).

MUCHOS otros de estos préstamos de música vocal o instrumental pueden ser citados. El asunto ha sido traído aquí porque uno de estos casos nos proporciona la mejor oportunidad para estudiar los principios de la ornamentación melódica de Bach, aplicada a una de sus propias composiciones. La Cantata N° 156, para el tercer domingo después de Epifanía, *Ich steh mit einem Fuße im Grabe* (B. G., Vol. 32), ha sido compuesta probablemente en 1730, según supone Philipp Spitta. Su número inicial es un breve preludio instrumental de veinte compases, en fa mayor, para un oboe solista, con el acompañamiento habitual de la orquesta de cuerdas y del continuo. La pieza se titula *Sinfonia* y lleva por indicación de tiempo Adagio. Enteramente de acuerdo con las ideas de Bach sobre la muerte, como una liberación o consolación, hallamos en la voz sola una de las melodías más conmovedoras, cálidas y sentidas jamás escritas por el gran compositor. Comparativamente poca atención le fué dedicada hasta 1915, cuando la publicó G. Schirmer de Nueva York en una transcripción para violín (o violonchelo) de Sam. Franka, y en un arreglo para orquesta de cuerdas por el mismo músico, con el título *Arioso*. Bajo estas formas y también en transcripciones para otros instrumentos, comenzó su camino a través del mundo musical entero, tornándose una pieza popular no sólo en un salón, sino también como hit de un recital público y por medio de la radiodifusión. Pocas de las que son conmovidos por este tierno y expresivo *Arioso* saben de su origen en una cantata cuyo tema es la muerte.

El mismo Bach debe haberlo tenido en gran estimación porque lo empleó para hacer con él un movimiento lento para el Concierto N° 5, para clave, en fa menor (B. G., Vol. 17). Como movimiento central entre dos piezas en fa menor, está aquí en la bemol mayor y lleva por indicación *Largo*. La melodía y la armonía son las mismas que fueron empleadas en la Cantata, pero, por ser natural en una transcripción para instrumento de teclado, la melodía ha sido elaboradamente embellecida. Es tocada por la mano derecha, mientras que la izquierda se mueve como voz sola en lentos saltos de octava sobre las notas del bajo, que acciona de soporte. Parece ser cierto que el movimiento de concierto haya sido concebido más tarde que el preludio de cantata. No es probable que el compositor, habiendo escrito una vez la forma elaborada, haya procedido más tarde a simplificarla para su empleo en la Cantata.

Comparativamente hablando, pocos admiradores de Bach se dieron cuenta, años atrás, de esta analogía. No ha sido mencionada por

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA No. 5 (Bach Ges., Vol. 17)  
Transpuesto de la bemol mayor a fa mayor  
(segundo movimiento)



CANTATA No. 156 (Bach Gesellschaft, Vol. 32)  
"Ich steh mit einem Fuße im Grabe"

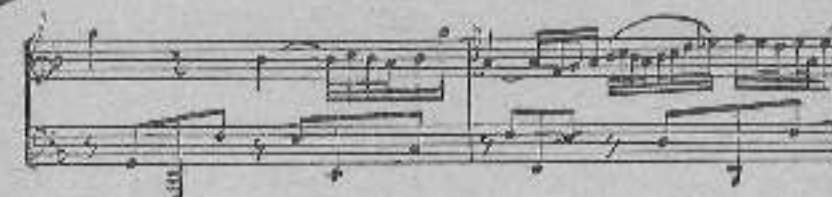
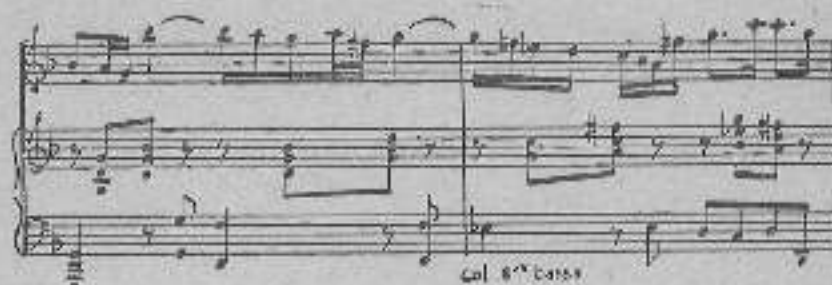


Spitta ni por Schweitzer. Los editores de los respectivos volúmenes de la *Bach Gesellschaft*, Conciertos, Vol. 17 (Rust), publicado en 1869 y la Cantata, Vol. 32 (Neumann), publicado en 1886, no hacen mención de este préstamo. Con seguridad, Spitta le hubiera hecho



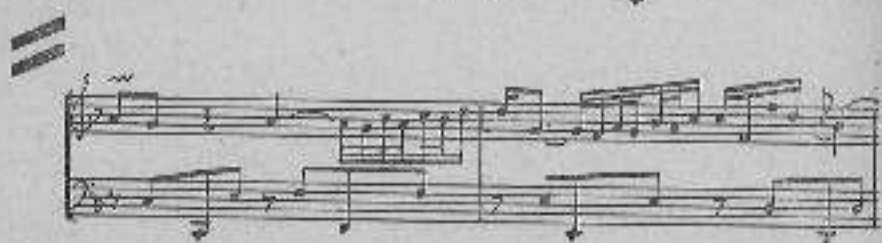
si se hubiese dado cuenta de esta analogía. Escritores posteriores, como Charles Sanford Terry y H. E. F. Dickinson la citan.

Para facilitar una comparación, ofrecemos aquí las dos versiones en partitura, con una reducción del acompañamiento de cuerdas del preludio de la Cantata y con las manos derecha e izquierda de la parte solista del Concerto, habiendo sido transportada ésta de la be-

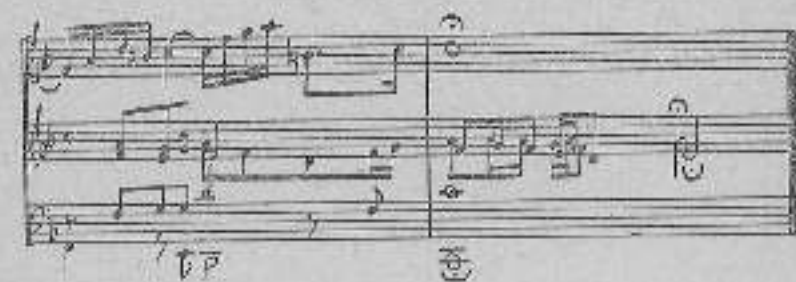


mol mayor a fa mayor, con el fin de tener ambas piezas en la misma tonalidad. Aquí se podrá estudiar nota tras nota las ideas de Bach sobre lo que constituía una verdadera elaboración melódica.

Se notará que el comienzo está hecho sólo con ligeras alteraciones, pero a medida que progresa la pieza, Bach deja expandir su fantasía más y más libremente sobre el texto dado de la simple melodía



y gradualmente enriquece la textura de la pieza para piano con un trabajo expresivo de filigrana y arabescos. Sería difícil encontrar una ilustración más notable e instructiva de cómo la mente de Bach trabajó en la invención y el manejo de ideas melódicas, o de su concepción del propósito de un embellecimiento melódico tal como era practicado por los intérpretes del Barroco. Hasta donde nosotros lo sabemos, jamás se ha expresado Bach mismo en palabras como lo hizo



en su actitud hacia el problema entero del embellecimiento improvisado del Barroco. Podemos estar seguros que cuando él se sentaba ante el teclado o tomaba su violín, era más que competente para producir piezas maestras de un embellecimiento improvisado, tanto de sus composiciones propias como de las de otros. Ante tantos ejemplos en los que realmente escribió una melodía en una forma completamente embellecida, la cual, así debemos suponer, deseaba saber exactamente

interpretada como estaba escrita, podemos tener la sospecha que no siempre tenía confianza en sus intérpretes. Surge una pregunta interesante, o sea, hasta qué punto Bach hubiese consentido el embellecimiento melódico improvisado por el oboísta solista de la introducción a la Cantata. Sería difícil dar una respuesta a esta pregunta. Para nuestros oídos del siglo XX, con seguridad, el profundo sentimiento que está depositado en la pieza podría ser logrado muy bien con una interpretación expresiva de la melodía carente de adornos. Y en cuanto al pianista que toca el movimiento lento del Concierto en fa menor, sin la realización plena de la emoción y del sentimiento que vibran en la pieza, adornada o no adornada, no podrá elevarse al promedio de una legítima capacidad musical y con seguridad no podrá apoyarse en la demanda de ser un legítimo intérprete de Bach.

Nueva York, Diciembre de 1949

OTTO KINKELDEY

(Traducción de Francisco Curt Lange)

## ¿UNA NUEVA "CANTATA" DE J. S. BACH? \*)

MICHAEL WINESANKER

FORT WORTH, TEXAS

SE ha reconocido generalmente, sin alabanza o condenación, que el empleo de música ajena o propia en una nueva obra fué una práctica bien establecida entre los compositores de los siglos XVII y XVIII. Johann Sebastian Bach no constituyó una excepción a esta regla general. Ha quedado constancia en innumerables ejemplos de que Bach, por razones muy diversas, adoptó y adaptó sus propias composiciones, previamente construidas, para satisfacer un nuevo período y una nueva ocasión. Durante nuestra reunión de la *American Musicological Society*, un año atrás, en Denton (Texas), el Dr. Otto Kinkeldey nos ofreció una interesante conferencia sobre la manera en que Bach —dando al oboe el papel principal de instrumento solista— remodeló una Introducción, o Sinfonía de Cantata, para un movimiento lento de un concierto para clave (de la Cantata N° 156, *Jeh steh mit äinem Fuss im Grabe* el Concierto N° 5, en fa menor) <sup>(1)</sup>. Ejemplos de estos préstamos, tomados de las propias obras no sólo abundan en las composiciones instrumentales, sino también en sus obras corales y muy especialmente en la factura de sus cantatas, donde una cantata religiosa se basa frecuentemente en otra secular previamente preparada, ya sea en un todo o en parte. Un ejemplo de esta naturaleza es la Cantata del día de San Juan, *Freue dich, erlöste Schar*. Esta obra, aparte de los recitativos, que fueron ampliados, es una copia casi exacta de una pieza ocasional, *Angenehmes Wiederan*, una cantata secular escrita en 1737. También encontramos una relación precisa, pero cronológicamente indefinida, entre la Cantata de Onomástico, *Die Wahl des Hercules* y el Oratorio de Nacimiento, dividido en seis "secciones". Algunos investigadores encuentran material original del Oratorio de 1734 en la Cantata de 1733 y sólo C. S. Terry, por lo contrario, clama seriamente por una relación a la in-

\*) Texto leído en la reunión Cu primavera de la Sección Texas de la *American Musicological Society*, el 22 de Abril de 1950. (Nota de la Dirección).

(1) El texto del Dr. Otto Kinkeldey ha sido incluido en el presente número de la Revista. (Nota de la Dirección).

versa (8).

Para responder a sus obligaciones agotadoras, Bach tenía que producir copiosamente y procelosamente como los descritos fueron para él de una clara conveniencia. No lo pondremos en duda, porque esto ha sido práctica predominante de la época. En muchos momentos, Bach fué capaz de adaptar la música existente a las palabras sagradas de una manera simpática y acertada. Además, para citar a Terry, "la línea de demarcación entre las obras sacras y seculares [de Bach] no siempre es decisiva. Los ánimus que se manifiestan por sí mismos en estas últimas, en su mayor parte no están del todo fuera de contornos sacros y la excesividad de la norma de estilo hacen que todas las fases se asemejen" (9).

Es una tarea fascinante, por cierto, y muchas veces también recompensadora, trazar el uso diverso de materiales similares en obras de Bach, en apariencia carentes de relación, y seguir los medios con los que llevó a cabo transiciones y obtruso transformaciones. Siendo indubitablemente un trabajo concienzudo, no deja de ser un asunto relativamente simple determinar tales relaciones cuando las obras en discusión existen en forma publicada, porque así pueden ser puestas lado a lado para ser comparadas y poder establecerse sus contrastes. Pero ¿qué decir de las tantas composiciones de arquetipo que no han podido sobrevivir? Es más que meramente posible y hasta muy probable que entre el considerable monto de piezas, de las cuales sabemos que se han perdido, figuraran muchos originales de composiciones posteriores, que aparecieron en una forma remendada o remodelada. Establecer tales relaciones, donde falta el original de cuya existencia se sospecha, tiene que ser necesariamente difícil y hasta concluyentemente imposible.

No obstante, recientemente ha sido hecho un intento en este sentido por el Dr. Friedrich Smend, Profesor de Teología del Seminario Teológico de Berlín-Zehlendorf, en el sector estadounidense de Berlín. El primer derecho a la fama del Dr. Smend consiste en ser hijo de uno de los fundadores de la *Bach Gesellschaft*. Sin embargo, lo que a él propiamente concierne, es que a principios de 1930 fué director de una de las secciones de la Biblioteca Nacional de Berlín y más tarde se hizo cargo del Departamento de Música Sacra en la sede del Obispado protestante de Berlín, de la que era titular el Dr. Diibelius. Hace pocos años publicó un pequeño librito, que obra en mis

(8) Terry, C. S., *Bach*, London, 1949, págs. 217-18.

(9) Parry, C. Hubert H., *Johann Sebastian Bach*, London, 1934, pág. 503.

manos y que versa sobre las Cantatas religiosas de Bach, escritas por éste para las festividades de Semana Santa hasta el Domingo de Pentecostés. Además tengo en mi poder una partitura editada por el Profesor Smend y publicada en 1943 por el *Bärenreiter Verlag*, de una *Cantata Pastoral* de Bach, que es ostensiblemente, según arguye, el modelo reconstruido de lo que más tarde se transformó en el famoso y tan discutido *Oratorio de Pascua*. El Dr. Smend publicó la partitura completa de la llamada *Cantata Pastoral* con la esperanza de hacer revivir lo que él consideró una obra perdida, enriqueciendo así el repertorio de las composiciones seculares de Bach. El ejemplar que estoy empleando nos fué prestado por una amiga del Dr. Smend, la Dra. Susana Engelmann, que ha sido antes profesora de alemán en la *Texas Christian University*. Creo que sea el único ejemplar del que pueda disponerse presentemente en los Estados Unidos de Norte América.

En vez de la explícita exposición sobre los factores que llevaron a Smend a buscar un modelo para el *Oratorio de Pascua* y un original más satisfactorio de esta obra, yo preferiría exponer diversas suposiciones breves que pueden ayudar a esclarecer algunas de sus observaciones, que no siempre son de por sí evidentes. Debemos suponer que Smend, al igual que otros investigadores de la obra de Bach, fué impresionado por el texto del *Oratorio*, que es de una concepción poco feliz; que tenía a su disposición varias y diferentes versiones de la obra, siendo sorprendido por ellas y que, adicionalmente, habiendo quedado perplejo por el infeliz libreto del *Oratorio de Pascua*, tropezó con un texto que le pareció peculiarmente similar en metro y ritmo a las palabras del *Oratorio*, pero a su juicio, infinitamente mejor acomodado a la música de esta composición de Bach.

En un post scriptum a la partitura, más bien extenso, el editor desarrolla su teoría de considerar favorablemente a ese opus, tanto tiempo perdido, como una obra genuina de Bach, y fuera de duda el prototipo de lo que ahora se conoce por *Oratorio de Pascua*. Voy a tratar sumariamente las constataciones del Dr. Smend, siguiendo sus argumentaciones lo más cerca posible, a excepción de los momentos en que en algunas observaciones enigmáticas y súbitas conclusiones, falta en proveernos de bien construídos puentes que permitan a nuestro pensamiento seguirle.

**S**MEND destaca primero que de los tres oratorios que compuso Bach, el de Pascua fué el último en ser estrenado, siendo a la vez la obra con la cual están menos familiarizados hasta los in-

investigadores más serios de la música de Bach. La razón, dice Smend, no está tanto en la música en sí como en la falta de estrecha integración del asunto, tratado con el relato bíblico. Es decir, el texto en sí conserva pocos rasgos de la historia de Semana Santa del Nuevo Testamento y está lleno de contradicciones. No sólo la figura principal, Jesús resucitado, falla en aparecer en la obra. También los dos discípulos, Pedro y Juan, incurrían en contradicciones. Al principio se apresuran en llegar "con risas y burlas" al sepulcro del Señor y se disponen a decir en la sentencia muy próxima que "un triste anhelo y un ansioso corazón en penas" los ha conducido a este resultado. Los mismos hombres que en el camino hacia el sepulcro parecían saber que "nuestro Salvador ha resucitado", tienen que ser reconfortados mucho más adelante, al correr del drama, por el mensaje de la resurrección de Cristo. Quedó comprobado que Bach estaba insatisfecho con la primera versión, porque reconoció las flaquezas inherentes al texto. Realizó un esfuerzo por eliminarlas y modificó el texto entero dos veces, pero el provecho fué poco, porque el resultado estuvo lejos de ser satisfactorio y fracasó en darnos un drama genuino de Semana Santa.

A su vez, el carácter fundamental de la música de manera alguna ayuda a impulsar la fuerza de lo serio y dramático, porque es festivo y se halla repleto de características encantadoras y deliciosamente idílicas. Tampoco aparece el coral de Semana Santa, faltando por completo el tono eclesástico, asociado habitualmente a la festividad de Pascua, que Bach logró en otras cantatas, como en *Christ lag in Todeshunden*. Hans Joachim Moser acertó por tanto en pleno, con su juicio sobre la obra, cuando dijo que "en este *Oratorio de Pascua*, la parte más afín al espíritu de la semana es la Sinfonía con trompeta, que sirve de introducción".

A la luz de la práctica de Bach, adaptando otras composiciones de carácter profano al uso de la iglesia, parece razonable suponer que su *Oratorio de Pascua*, algo carente de inspiración, puede haber sido una parodia de una obra secular de más valor. Es suficientemente claro que la creación de una parodia ha sido la intención principal del libretista. No sólo tiene que ser adaptado el nuevo texto a la música ya existente; también tiene que ser amoldado en todos sus detalles de sonido y metro a la poesía original. Bach siguió habitualmente este procedimiento en las arias, dúos y coros cuando se trataba de cantatas reformadas. En cambio, cuando era asunto concerniente al conjunto, prefirió escribir nuevos recitativos, que no tenían que ser necesari-

amente los mismos o similares al modelo original.

Si consideramos el *Oratorio de Pascua* como la transformación de una obra anterior, debemos encontrar un texto que corresponda a él en su estructura formal, con excepción, quizás, de los recitativos. El Dr. Smend sostiene el haber descubierto un tal poema entre los *Enst. scherzhaft und satyrische Gedichte* (Vol. I, 1727, pág. 4 y siguientes) de Picander. Una comparación del texto de este poema idílico con aquél de la primera versión del *Oratorio de Pascua* demuestra que corresponde en cada detalle a la estructura de la pieza sacra, como lo comprobaban los textos que incluimos a manera de Apéndice. En realidad, aparte de los recitativos, los dos son casi exactamente iguales. La división de los papeles, en los dos textos, señala un paralelo evidente. Son cuatro los caracteres que según Smend, despojándose de sus vestidos cristianos que tan mal les quedan, representan en realidad, en forma más apropiada, a dos pastores y dos pastoras, trajeadas con los atavíos que se impusieron en el siglo XVIII, figuras típicas que van al encuentro de la esposa y se hallan además en la poesía pastoral de ese período. El texto secular, compacto y lleno de significado, encuentra su interpretación completa en la partitura. En el dúo que sirve de comienzo, por ejemplo, el movimiento rápido de las semicorcheas para tenor y bajo se halla en una armonía perfecta con la idea de las palabras, "entfliehet, verschwindet (huid, desapareced)", como lo muestran las páginas del ejemplo musical 1. Y el aria de tenor, como lo ha demostrado Spitta<sup>16</sup>, es una canción de cuna suave y confortante, un lírico arrullo, especialmente cuando se asocia a las palabras, "Wieget euch, ihr satten Schafe" (Meceos, ovejas satisfechas), como puede verse en las páginas del ejemplo 2. El final festivo, con su imponente sección de apertura y la sección segunda fugada, también representan una simpática lectura del texto: "¡Que la felicidad y el bienestar forme parte permanente de tí! ¡Gran Duque, tu alegría debe ser firme como las palmas que jamás se inclinan y que sólo se dirigen a las nubes!" (Véase ejemplo musical 3). En suma, las palabras y la música están soldadas armoniosamente entre sí, del comienzo al fin.

HASTA este punto, el Dr. Smend se ha ocupado principalmente de la concordancia entre palabras y música. De aquí en adelante llega a lo que quizás viene a ser su argumento más notable,

<sup>16</sup> Spitta, *Prinzipien*, Johann Sebastian Bach, traducción de Clara Bell y J. A. Baker, Altdorf, Landau, 1899, 3 vols., T. II, pág. 502.



o sea, al examen crítico de la música de que se dispona. El propósito total de su exposición de este punto consiste en seguir la huella de los pasos que Bach debe haber dado para desarrollar el *Oratorio de Pascua* partiendo de la *Cantata Pastoral*, escrita con anterioridad. Se comprende que deben haberse producido cambios musicales de alguna especie, porque la mera colocación de las notas disponibles sobre las nuevas palabras no hubiese sido satisfactoria para un compositor melíndroso como Bach, interesado como estaba en la expresión más apropiada del texto. El Dr. Smend examinó cuidadosamente la versión original del *Oratorio de Pascua*, consistente en las partes vocales que en forma de manuscrito fueron encontradas por él en la Biblioteca Nacional de Berlín. Todas ellas proceden de la mano de un copista, pero muestran con considerable evidencia una revisión completa llevada a cabo por el propio Bach. La parte de contralto, por ejemplo, consiste en una página doble manuscrita, en la que debe haber quedado originalmente en blanco la cuarta o última página. Es decir, el aria de contralto en la mayor comienza en el extremo inferior de la página primera y llena completamente la página dos, siendo todo el resto obra del copista, quien meramente ajustó la música pre-existente al nuevo texto, sílaba por sílaba. La segunda página muestra que ha sido completamente tachada por Bach, quien volvió a escribir con su propia caligrafía esta sección, modificada, en la que fué originalmente la cuarta página, dejada en blanco. Las otras partes vocales han sido tratadas por Bach de una manera similar, aunque la alteración del trabajo del copista por el autor no es siempre tan manifiesta como en la parte de contralto. Si bien Smend no lo dice en realidad con tantas palabras, parece que el examen de la primera versión del *Oratorio de Pascua* le proporcionó pruebas de un modelo aun anterior para la obra, como por ejemplo, en las dos versiones de un trecho de esta aria para contralto en la mayor, que existe casi lado a lado en el único manuscrito. De esta suerte resulta claro que la música, tal como fué escrita por el copista — así sigue Smend — no fué creada para el texto de Semana Santa, y debe haber sido sacada de la partitura de lo que él llama la *Cantata Pastoral*, que el copista habrá tenido frente a él a manera de fuente. Bach debe haber encomendado a aquél la tarea de adaptar las nuevas partes, esto es, de la composición sacra, de manera que éstas tomaran, palabra por palabra, la estructura de los versos, y nota por nota de la estructura musical del original. Si nosotros damos, pues, un paso adelante y acomodamos los textos de arias del poema de Picander, es decir, de la

*Cantata Pastoral* a la música del copista, reconstruimos automáticamente la partitura sobre la cual se basó con toda seguridad el *Oratorio de Pascua*. Por otra parte, los recitativos no pueden ser tan fácilmente alijados, porque los textos de las dos obras divergen muchísimo en extensión, metro, sentido y sonido. Por esta razón, aquéllos de la *Cantata Pastoral* tendrán que ser puestos nuevamente en música concordante con el estilo de Bach, con el fin de completar la partitura para los propósitos de ejecución de hoy día. Consecuentemente hemos recuperado, con excepción de los recitativos, una pieza pastoral que es una de las cantatas seculares más artísticas de Bach.

El Profesor Smend procede ahora a reconstruir las circunstancias que dieron origen a la creación de esta cantata profana. Su argumento le conduce a lo que podría aparecer como una conjetura bastante lógica para establecer el sitio y la fecha del estreno. Bach comenzó a vincularse a la Corte de Weissenfels en Febrero de 1715, cuando la visitó por primera vez, hallándose en el séquito de su patrón de Weimar, el Príncipe Guillermo Ernesto. La ocasión fué el monástico del Duque Christian, el 23 de Febrero, a quien agradaba, según parece, una serie elaborada de festividades para celebrar un memorable día de su vida. La contribución de Bach a esa auspiciosa ocasión fué su hermosa *Cantata Was mir behagt*, de la cual gustó el duque con toda evidencia muchísimo, porque en 1723, como lo informa Johann Gottfried Walter en su *Musikalisches Lexikon* (1732), confirió a Bach el título de Director de Música "von Haus aus" (de nuestra casa). [Aunque no existe una documentación sobre esta designación, Terry se vió forzado a admitir que ha sido definitivamente establecido el hecho de que Bach la aceptó]. Como es lógico, era costumbre de un compositor responder con "un gesto de homenaje, en respuesta a un honor recientemente conferido" (10). El no ser conocida esa obra hasta en fecha muy reciente, condujo a algunas conjeturas como que Bach jamás hubiese recibido el cargo titular conectado con la Corte de Weissenfels.

Pruebas posteriores demuestran que Bach gustaba escapar del "estrecho círculo de Leipzig y de sus condiciones artísticas" (11). De hecho, Bach tuvo en 1725 un conflicto con las autoridades de Leipzig, quienes le acusaron, entre otras cosas, de haberse ausentado en varias ocasiones de la ciudad sin el permiso expreso que debía otorgar-

(10) Terry C. S., *op. cit.*, págs. 105-06, nota 2.

(11) Schweitzer, Arthur, *J. S. Bach*, traducción de Ernest Newman, 2 vols., London, 1938, T. I, pág. 174.

le el Concejo. Bach respondió a estas acusaciones con su famosa declaración del 31 de Diciembre de 1725, un documento oficial que reza en parte como sigue: "De todos modos, mi ausencia no se produjo más que una o dos veces, y en tales casos, por cierto, *ob impedimenta legitima*, porque he estado viajando por asuntos necesarios, particularmente una vez cuando fui a Dresden" (5). Smend arguye ahora que si en uno de los viajes recién mencionados Bach visitó Dresden, en el otro tiene que haberse dirigido supuestamente a Weissenfels, ciudad que él visitó con frecuencia después de 1723, según Spitta (6). Este investigador también concuerda en que Bach tuvo que irse a Dresden en una de esas ocasiones y supone que en la otra se fué a Weissenfels, donde había sido nombrado últimamente "Hochfürstlich . . . wirklicher Capellmeister" (Legítimo Director de Música de la Corte). En el conjunto musical de ese tiempo se encontraban bajo su dirección su suegro, Johann Caspar Wülken y el padrino de su hijo Karl Philipp Emanuel, Adam Emanuel Weltig (7). Ambos viajes fueron de carácter oficial, de acuerdo con la declaración de Bach. Por esto parece razonable creer que estuvo en Weissenfels en febrero de 1725 en su calidad de Director de Música de la Corte y que escribió allí una obra en honor al Duque Christian, cuyo cumpleaños, el 23 de ese mes, fué habitualmente celebrado con mucha pompa, como ya se ha dicho. Smend sostiene categóricamente que esta obra no fué otra que la *Cantata Pastoral*, "Entfliehet, erschwindet", el prototipo del *Oratorio de Pascua*.

La obra que estamos considerando aquí parece haber sido sometida a otra transformación secular antes de que ocurriera su metamorfosis final en obra sacra. Evidentemente, el Dr. Smend lo ha tratado en el *Archiv für Musikforschung*, Vol. VII, 1942, pág. 1 y siguientes, declarando que otra poesía más de las *Frost, chertzhefte und satyrische Gedichte* de Picander "El festival del genio" (Tomo I, pág. 42), fué adaptada a la misma música. Comienza con idéntico espíritu que la *Cantata Pastoral*, con palabras sugiriendo el rápido movimiento del dúo inicial: "Verzagt, zerstreuet, zerrütet, ihr Sterne", y también fué escrita para honrar el oromástico de un alto protector de la música. Esta vez dió la ocasión el Gobernador de Leipzig, Conde Joachim Friedrich von Fleming, el 25 de Agosto de 1726.

(5) Smend, *Prätor*, op. cit., T. II, pág. 320.

(6) *Ibid.*, T. II, pág. 503.

(7) *Ibid.*, T. III, págs. 293-94.

No ha visto ese artículo, pero de todas maneras, la obra descrita en él fué una parodia, al igual que el *Oratorio de Pascua*, aunque de carácter secular en ese tiempo. La obra de significación que dirige nuestra atención es por tanto la *Cantata Pastoral*, que según parece compartió la suerte de otra de las piezas ocasionales de Bach, de las cuales muchas asumieron varias adaptaciones antes de ser colocadas en un molde sacro.

Una comparación de las dos partituras, esto es, de la *Cantata Pastoral* con su contraparte religiosa, ofrecen una indiscutible evidencia —nos dice el editor— de la superioridad de la obra profana sobre la versión parodística, posterior en más de una década. Nosotros hemos desenterrado así una cantata que no sólo es el único ejemplo de una música completamente idílica de Bach, sino que en adición podrá ser incluida entre las más hermosas de sus composiciones profanas.

MÁS de una de las afirmaciones categóricas del Dr. Smend podrán ser ciertamente recusadas. La fecha biográfica, por ejemplo, concerniente a la visita que Bach hizo a Weissenfels en 1725, por ser una interpretación interesante y plausible de los hechos, es un tanto inconcluyente, pues permanece todavía en el terreno de la especulación. Infortunadamente, como lo ha dicho Terry, sólo una visita hecha a Weissenfels, entre 1723 y 1736, fué realmente registrada en las actas de la capilla musical de esa corte y esto fué en 1729 (8).

Con respecto a la reconstrucción de la partitura —para nuestros propósitos— sigue siendo difícil sin disponer de la primerísima versión del *Oratorio de Pascua*, —estableciendo por vía comparativa las relaciones entre las dos obras— seguir en detalle cada una de las últimas conclusiones del editor. [La edición del *Oratorio de Pascua* por la *Bach Gesellschaft*, de la que dispenemos, no es por cierto más que una variante de compromiso —como lo explica Wilhelm Rust— de las versiones segunda y tercera de Bach]

Fuera de duda queda claro que el texto del *Oratorio de Pascua* es endeble y no convence. Pero la suposición de que la parte del texto de la pieza carece de inspiración, no prueba que la porción musical sea necesariamente inadaptable a las palabras que Bach tuvo a su disposición. Después de todo, la frase, "Kommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Füße" (o, como fué modificada para la versión definitiva-

(8) Terry, C. S., op. cit., pág. 196.

va y final, "Kommt, eilet und lauff"), es de idéntico espíritu que el "Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen", de la *Cantata Pastoral*. Las mismas semiorcheas impetuosas se adaptan al primero como al segundo de los textos. También, en una comparación de las palabras de Sylvia, "Kommt doch, Flora, kommt geschwinde, Hauche mit dem Westerwinde", con aquéllas del Aria de María Magdalena, "Saget, saget mir geschwinde, Saget wo ich Jesum finde", el metro y el sentido están aparentemente tan bien satisfechos por la música en el último como en el primero de los casos.

Nuevamente, el hecho, tan extraño para ser relatado, de que coral alguno suene en el decurso de toda la música del *Oratorio de Pascua* —como lo escribe Smend a manera de argumento en favor de su origen profano— probablemente se debe, por lo menos en parte, a la versión libre y festiva de la historia de Semana Santa. Es posible que Bach haya sentido en este caso que el coral no era "esencial para su estructura". En última instancia hay otros ejemplos disponibles de cantatas de Bach, que accionan como fuerza pujante e inspiradora, sin el inevitable coral.

Otras sugerencias hechas por el editor han quedado expuestas a alguna objeción. No obstante, con respecto a la más nuevamente propuesta y a sus posibles oponentes debe decirse, con toda justicia, que el Dr. Smend ha realizado una labor loable, que su argumento parece ser substancialmente sano y que por cierto es bastante probable que la *Cantata Pastoral* sirvió de modelo al *Oratorio de Pascua*.

Texas Christian University, Abril de 1950.

MICHAEL M. WINESANKER

(Traducción de Francisco Curt Lange)

## APÉNDICES

al trabajo del Dr. Michael Winesanker

## EJEMPLO I

18

Fig. 18. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29.

30

Fig. 18. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.

19

Fig. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29.

30

Fig. 18. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.

20

Et in Spi-ritu

21

santus, qui ex Patre Filio- que Spiritu procedit, qui cum Patre Filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per Prophetas.

22

Et in Saecula Saeculorum Amen

23

Et in Saecula Saeculorum Amen

## EJEMPLO II

82

Wu - ge - sch, der - et - ter Söh - ne, in - dem Söh -

- le - ar - ten - de - ses - sel - ber - en,

83

Me - ge - sch, der - et - ter Söh - ne, in - dem Söh -

84

le, in - dem Söh - le, in - dem Söh - le, in - dem Söh -

85

Wu - ge - sch, der - et - ter Söh - ne, in - dem Söh -

le, in - dem Söh - le, in - dem Söh - le, in - dem Söh -

## EJEMPLO III

44

10. ARIA À QUARTETTO

Tromba I  
14 D

Tromba II  
14 D

Tromba III  
14 D

Tromba

Oboe I

Oboe II

Violini I

Violini II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Fagotto e  
Contrabb.

45

Gloria uni

Gloria uni

Gloria uni

Gloria uni. Nel... gloria uni

30

Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei Hei - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei Hei - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da

Hei Hei - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei Hei - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei Hei - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei Hei - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da

31

Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da

Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da  
 Hei He - be - de - sta - da - Tel. Hei - be - da



30

Gloria und

31

Gloria und Hei - be den be - ste - dig - ten, Hei -

Gloria und Hei - be den be - ste - dig - ten, Hei -

Hei - be den be - ste - dig - ten, Hei -

Gloria und Hei - be den be - ste - dig - ten, Hei -

Gloria und Hei - be den be - ste - dig - ten, Hei -

he - den be - stän - dig Teil Gro - ßer Her - sog dich Ver - geß - gen rüh - re  
 - he - den - be - stän - dig Teil Gro - ßer Her - sog dich Ver - geß - gen rüh - re  
 - be - stän - dig Teil Gro - ßer Her - sog dich Ver - geß - gen rüh - re  
 Mei - ßer be - stän - dig Teil Gro - ßer Her - sog dich Ver - geß - gen

wie die Fel - sen rich - te dich zu - rüh - ren die - ßer, um - dem bis zu Wel - ten  
 wie die Fel - sen rich - te dich zu - rüh - ren die - ßer, um - dem bis zu Wel - ten  
 wie die Fel - sen rich - te dich zu - rüh - ren die - ßer, um - dem bis zu Wel - ten  
 gro - ßer Her - sog dich Ver - geß - gen rüh - re wie die Fel - sen

12

gehn gen Der Herrschafft der geistlichen welt die wir nicht mehr sehen, da sich

gehn gen Der Herrschafft der geistlichen welt die wir nicht mehr sehen, da sich

gehn gen Der Herrschafft der geistlichen welt die wir nicht mehr sehen, da sich

gehn gen Der Herrschafft der geistlichen welt die wir nicht mehr sehen, da sich

13

als ein irdisches geistlich sein, das ist die weltliche welt, die wir nicht mehr sehen, da sich

als ein irdisches geistlich sein, das ist die weltliche welt, die wir nicht mehr sehen, da sich

als ein irdisches geistlich sein, das ist die weltliche welt, die wir nicht mehr sehen, da sich

als ein irdisches geistlich sein, das ist die weltliche welt, die wir nicht mehr sehen, da sich

58

*Allargo*

goh So werden ich kinf -

goh So werden ich kinf sig bei stonem Ge -

goh So werden ich kinf - sig bei stonem Ge - da -

goh So werden ich kinf - sig bei stonem Ge - da -

goh So werden ich kinf - sig bei stonem Ge - da -

59

- sig bei stonem Ge - da -

Jeh - sig bei stonem Ge - da - sig bei stonem Ge -

- sig bei stonem Ge - da - sig bei stonem Ge - da - sig bei stonem Ge -

sig bei stonem Ge - da - sig bei stonem Ge - da -

20

- ken die Di-nen mit La-den und Schenken er - freu - en. da  
 den die Di-nen mit La-den und Schenken er - freu-en mit La -  
 den die Di-nen mit La-den und Schenken er - freu-en mit La -  
 ken die Di-nen mit La-den und Schenken er -

21

Di-nen mit La-den und Schenken er - freu-en, die Di-nen mit La-den und Schenken er - freu-en.  
 den, die Di-nen mit La-den und Schenken er - freu-en.  
 den, die Di-nen mit La-den und Schenken er - freu-en.  
 den, mit La-den und Schenken er - freu-en.

## TEXTO

*Schäferkantate*  
(*Cantata pastoral*)*Aria à Pastor*DAMOETAS &  
MENALCASEntflichtet, verschwindet, entwecket, ihr Sorgen,  
Verwirret die listigen Regungen nicht.  
Lachen und Scherzen  
Erfüllet die Herzen,  
Die Freude malt das Gesicht.DORIS &  
SYLVIAEntflichtet, verschwindet, entwecket, ihr Sorgen,  
Verwirret die listigen Regungen nicht.*Recitativo*DAMOETAS  
MENALCAS  
DAMOETAS  
SYLVIAWas hier ich sah  
Wer unterrichtet uns hier?  
Wirst Doris und die Sylvia?  
So glaubet ihr,  
Denn eure Brust allein  
Voll Jauchzen und voll Freude!  
Und das wir beide  
Jetzt ohne Wonne sollen sein?

DORIS

*Aria*

DORIS

Hunderttausend Schmelzschänen  
Wollen jetzt in meiner Brust;  
Und die Lust,  
So die Zärtlichkeiten zeigen,  
Kann die Zunge nicht verschweigen. *Da capo**Recitativo*

DAMOETAS

Wie aber, schönste Schifferin,  
Was habt ihr vor, wo wollt ihr hin?

DORIS

Bei Dachsen,  
Eichen oder Linden  
Die Baumgöttin anzukuchen,  
Um einen Kuss  
Vor unsern hehren Christen  
Zu winden.  
Der ungemeine Glanz  
Von seiner hohen Feste,  
So meiner Seele wert und teuer,  
Bricht jetzt an.  
Ihr geht mit uns auf gleichen Wegen.  
Wer aber wird die Schafe pflügen?MENALCAS  
SYLVIA*Aria*

MENALCAS

Wieget auch ihr süßen Schafe,  
In dem Schlafe

## TEXTO

*Oster-Oratorium*  
(*Oratorio de Pascua*)*Aria à Pastor*JOHANNES &  
PETRUSKommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Flüsse,  
Erleuchtet die Hülle, die Jesus bedeckt,  
Lachen und Scherzen  
Begleitet die Herzen,  
Denn unser Heil ist aufgeweckt.  
Kommt, gehet und eilet, ihr flüchtigen Flüsse,  
Erleuchtet die Hülle, die Jesus bedeckt.*Recitativo*

MARIA MARG,

O kalter Männer Sinn!  
Wo ist die Liebe hin,  
Die ihr dem Holland schuldig seid?  
Ein schwaches Weib muss euch beschützen!  
Ach, ein betäubtes Gemüt  
Und banges Herzeleid  
Hat mir gesunden Taten  
Und wehmütigen Sehnen  
Dem eine Salbung zugeleckt  
Die ihr wie wir umsonst gemacht.MARIA JACOBI  
PETRUS  
JOHANNES  
BRIDE MÄNNER  
(Ambos Hombrs)BRIDE FRAUEN  
(Ambos Mujeres)

MARIA JACOBI

*Aria*Seele, deine Speereiten  
Sollen nicht mehr Myrthen sein,  
Denn allein  
Sich mit Lorbeerkränzen schmücken,  
Schicket sich für dein Entzücken. *Da capo**Recitativo*PETRUS  
JOHANNESHier ist die Gruft,  
Und hier der Stein,  
Der solche angeleckt.

MARIA MARG,

Wo aber mag der Leiland sein?  
Er ist vom Tode aufgeweckt!  
Wie traf er einen Engel an,  
Der hat uns solche kundgetan.  
Hier sah ich mit Vergnügen  
Das Schweisstuch abgewickelt liegen.

PETRUS

*Aria*

PETRUS

Sanfte soll mein Todestümmen  
Nur ein Schlämmen,

Unterdessen selber ein,  
Dort in jenen tiefen Gründen,  
Wo schon junge Rosen sein,  
Wollen wir auch wiederfinden. *Da Capo*

*Recitativo*

DAMOETAS

Wahnt!  
Geliebte Schifferin,  
Ihr sollt mit uns nach Hofe gehn  
Und unsern freudigen Beginn  
Zur Seite steht:  
Allein

Wo werden Rosen und Narzissen,  
Jasminen, Lilien und Veilchen  
Zu unsern Kräusen sein?

SYLVIA

Wahr ist es, ich kann nichts erblicken,  
Um unsere Höhen auszuspannen;  
Doch wünsch ich mir durch mein Kommen  
Die Blumen arnoch vor der Welt  
Aus ihrer kalten Gr. zu ziehen.

*Aria*

SYLVIA

Komm doch, Pflanz, komm geschwinde,  
Lauch mit dem Westwinde  
Unser Felder lieblich an,  
Dass ein treuer Unterthan  
Seinem milden Christen  
Pflanz und Schuld bezahlen kann. *Da Capo*

*Recitativo*

DAMOETAS

Was sorgt ihr viel,  
Die Flora zu beschweh'n?  
Was wirt sich unser grosser Fürst  
Besonders an die Blumen kehren?  
Ein Wunsch, den Treu und Liebe folgt,  
Und der, als ein beständig Ziel,  
Durch Luft und Wolken steigt,  
Wird seinen Ohren wohlgefallen,  
Denn hofft Lasset euren Lobgerang  
Mit untermischem Paukenklang  
Rethen und erschallen.

*Aria*

Glick und Heil  
Bleibe dein beständig Teil!  
Grosser Herrg, dein Vergütgen  
Müsse wie die Palmen sein,  
Die sich niemals niederbiegen,  
Sondern bis zu Wolken gehn!  
So werden sich künft'ig bei stetem Gedeihen  
Die Dainen mit Lachen und Scherzen erfreuen.

Jesu, durch dein Schweissbuch zehe,  
Ja, das wird mich dort erlösen  
Und die Zähren meiner Pein  
Von den Wangen tröstlich wischen. *Da Capo*

*Recitativo*

BEIDE FRAUEN  
(Ambas Mujeres)

Indessen schizen wir  
Mit brennender Begier:

*Arioso*

Ach, könnt es doch nur bald geschehn,  
Den Heiland selbst zu sehn.

*Aria*

MARIA MAGD.

Saget, saget mir geschwinde,  
Saget, wo ich Jesum finde,  
Welchen meine Seele liebt.  
Komm doch, komm, umfasse mich;  
Denn mein Herz ist ohne dich  
Ganz verwahret und betäubt. *Da Capo*

*Recitativo*

JOHANNES

Wir sind erfreut,  
Dass unser Jesus wieder lebt,  
Und unser Herz,  
So erst in Traurigkeit zerflossen und geschwabt,  
Vergisst den Schmerz  
Und singt auf Freudmelodien;  
Denn unser Heiland lebt wieder.

*Aria*

Preis und Dank  
Bleibe, Herr, dein Lobgerang.  
Hül und Trost sind besungen,  
Ihre Pflichten sind zerstückt,  
Jauchzet, ihr erlösten Zungen,  
Denn man es im Himmel hört.  
Eröffnet, ihr Himmel die prächtigen Hagen,  
Der Löwe von Juda kommt siegend gezogen.