MÚSICA EUROPEA Y MÚSICA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XVIII

por Hugo Quintana M.

Resumen

Este artículo replantea el problema de la música latinoamericana del siglo XVIII, visto dentro del contexto de la música europea y española del mismo período. El trabajo se realizó a través de fuentes hemerográficas y monográficas, las cuales habían planteado el problema de manera local o parcial. La intención final del artículo es darle al problema una visión más global. Para facilitar el entendimiento del tema, se dividió el artículo en cuatro temáticas básicas: la música dramática, religiosa, instrumental, y la teorética musical del período.

Abstract

This article retakes the problem of the Latin American music in the 18th century in the context of the European and Spanish music of the same period. The research was made through monographic sources and newspapers, which touched the problem from a local or partial perspective. The article's final intention is to give the problem a globalized view. In order to make the topic's understanding easier, the article has been divided into four major subjects: dramatic music, religious music, instrumental music and music theory of the period.

Introducción

Los factores que pudieron influir en la caracterización de la música latinoamericana del siglo XVIII son clasificables en dos tipos: los externos (esto es, las provenientes de la Europa y sobre todo de la España que les fue contemporánea) y los internos (aquellas provenientes de la propia realidad musical y social latinoamericana). En este momento nos vamos a referir a los factores externos.

El siglo XVIII es, con mucha probabilidad, uno de los siglos más ricos (y por lo tanto complejo) en acontecimientos artísticos, estéticos y/o estilísticos que ha tenido la historia de occidente. Entre los elementos que en este sentido podríamos mencionar, tenemos: la prolongación del Barroco tardío en la música instrumental y dramática (la ópera seria napolitana y tragedia lírica francesa); el surgimiento del Rococó o Estilo Galante en música; el surgimiento de la Filosofía de la Ilustración, cuyos miembros no poco escribieron sobre música; la aparición del *Sturm und Drang* en poesía y su vertiente musical, el llamado *Emfindsamer Stil*, en los países germánicos; la popularización de la música a través de la proliferación de los teatros públicos, lo cual a su vez fue favorecido por el fortalecimiento de la clase burguesa; la aparición de los géneros dramáticos burgueses, tales como la ópera bufo en Italia, la ópera *comique* en Francia, el *Singspiel* en Alemania, la *ballad* ópera en Inglaterra y los diversos géneros músico-teatrales en España (la tonadilla escénica y la zarzuela costumbrista); la reforma operística gluckiana; la aparición de la escuela de Mannheim en Alemania; el surgimiento del Clasicismo vienés, la superación del mecenazgo aristocrático por parte de los músicos, etc.

Como se ve, no son escasos ni simples los acontecimientos musicales que se suceden en el siglo XVIII. Todo esto se hace más complejo, si pretendemos determinar (y es esta nuestra idea) cuáles de estos hechos incidieron en la historia musical latinoamericana, y cómo se aclimataron, una vez que comenzaron a cultivarse en estas tierras. Por lo tanto, y para poder salir con algún margen de éxito de esta empresa, proponemos dividir este estudio en cuatro grandes secciones temáticas, subdivididas a su vez en las dos mitades del siglo. Estas cuatro divisiones temáticas que proponemos serían: la música teatral, la música religiosa, la música instrumental y la teorética de la música. Abordemos ahora cada uno de estos aspectos, comenzando por el de la música teatral, pues consideramos que es ésta la que tendrá mayores determinantes sobre el resto de los géneros musicales mencionados.

1. La música dramática en el siglo XVIII

Como creemos que los diversos géneros músico-dramáticos europeos estuvieron emparentados con los diferentes círculos y estamentos sociales de aquella colectividad, estudiaremos el asunto desde esta perspectiva sociológica.[1] Comenzaremos entonces por recordar que los siglos XVII y XVIII son, por excelencia, los siglos del absolutismo monárquico europeo. Este absolutismo se ejerció de la manera más radical en la Francia de fines

del siglo XVII y principios del XVIII. En este período, Luis XIV (1643-1715), quien pensaba que las artes eran cosa demasiado importante para que estuvieran en manos de cualquiera, creó la Academia Real de Pintura y Escultura, así como la de Música, a través del célebre compositor Juan Bautista Lully (especie de censor y ministro musical). Este Lully, tan hábil en la música como en las intrigas palaciegas, logró crear e imponer el género dramático-musical que él mismo decidió llamar *Tragédie lyrique*, claramente diferenciado de la ópera napolitana. Se caracterizaba esta tragedia lírica por la presencia invariable de la orquesta de los 24 violines, el uso de los instrumentos de banda para las fanfarrias y escenas de caza, y la notable participación del coro real o *chapelle*. Desde el punto de vista de la estructura, la tragedia lírica de Lully incluía invariablemente un ballet y se iniciaba con una obertura francesa, la cual estaba constituida por una sección lenta, una rápida fugada y una vuela al lento que en realidad constituía el preámbulo inmediato de la ópera. Las arias, por su parte, no se sometían a la estructura fija de "aria da capo", sino que seguía los elásticos ritmos del lenguaje y la declamación. Desde el punto de vista del argumento, la tragedia lírica se basaba en temas alegóricos a la monarquía y/o se sucedía en ambientes relacionados con el palacio real; por esta misma razón no poseía final trágico, haciendo uso común del *Deus ex machina*. En general, y como antítesis de la ópera napolitana, la música y el resto de los elementos estaban siempre al servicio del drama o de la razón.

1.1. La ópera napolitana y su influencia en la música dramática de España

Sería natural pensar que esta tragedia lírica francesa también se hiciera presencia en la España del siglo XVIII, pues es precisamente en el año de 1700, con el reinado de Felipe V (nieto de Luis XIV), cuando se inaugura la dinastía de los borbones en la península ibérica. Ann Livermore (1974: 185), afirma que, en efecto, los documentos de aquella Biblioteca Real dejan ver la presencia de "ediciones francesas que contienen cantatas de Clerambault,

[1] Como un ejemplo de lo dicho valdría la pena citar aquí las afirmaciones dadas por Aníbal Cetrángolo (1992) respecto a la ópera dieciochesca en el seno de la aristocracia portuguesa. Veamos:

En Portugal la aristocracia apoya a la ópera de alguna forma ligada a una situación de progreso anticonservadora, siendo el conservador el Rey. La ópera es vista como una cuestión de prestigio europeísta, una manera de entrar en la comunidad económica europea del siglo XVIII. Estos nobles, fundamentalmente ligados a corrientes progresistas políticas y a la masonería inglesa en Portugal promueven una forma muy extraña de ópera, una cosa muy exótica que produce desde el punto de vista del texto un personaje llamado Antonio José Da Silva.

Estas óperas eran muy especiales porque (en ellas) se recupera... la ironía contra el italiano que invade; es la venganza contra el poder. En la ridiculización de la ópera que hace Antonio José Da Silva no es secundario el hecho de que los personajes reales son marionetas de tamaño natural. El falsete de forma ridiculizante del castratti de los italianos es algo muy importante en estas representaciones. Esta es la actividad aristocrática en la corte de Lisboa. La actividad aristocrática de la corte de Madrid es muy diferente (pp. 169-170).

arias de Lulli y Philidor, minuetos, gavotas, *pasapieds*, branles, *courantes* y melodías con bajo continuo". También afirma Livermore (p. 201) que durante el reinado de Carlos III (1759-1788) "fueron puestas en escena en los Sitios Reales algunas tragedias francesas". Sin embargo y, por extraña que sea esta paradoja para los amantes del estilo francés, parece que el género dramático extranjero que más se difundió en la España del siglo XVIII, fue el de la ópera napolitana. La razón puede estar en que algunos importantes miembros de la Casa Real española fueron declarados defensores de la cultura itálica. Las esposas de Felipe V - por ejemplo -, María Luisa de Saboya e Isabel Farnesio[2] (Duquesa de Parma), fueron princesas italianas y notables promotoras de la música y de los músicos napolitanos. Es por esta razón que debemos considerar el estudio del género napolitano en el contexto hispano.

La ópera napolitana (que de napolitana sólo tiene el nombre, pues se extendió por toda Europa a excepción de Francia) se caracterizó por no hacer uso de los coros (si acaso un coro concertante de solistas) y por tener una notoria preponderancia del castrati o de la prima donna (Farinelli constituye el mejor ejemplo de ello). Desde el punto de vista de su estructura, la ópera napolitana se basaba casi estrictamente en los libretos de Pietro Metastasio, dispuestos para que se ejecutase en tres actos y varios cuadros, cada uno compuesto por una secuencia de recitativos y arias (casi siempre el aria da capo, en sus diversas modalidades). Su máximo exponente fue Alessandro Scarlatti.

En España la ópera napolitana encontró su mayor difusión durante la primera mitad del siglo XVIII, circunscribiéndose sobre todo a la corte de Madrid y algunos otros Sitios Reales. Nombres famosos como los de Alessandro Scarlatti se hallan en los archivos documentales de aquella época, aunque es más fácil encontrar obras de compositores hoy olvidados, como Jaime Facco[3] (compositor, violinista, violonchelista, clavicordista, maestro de capilla y profesor de música). Otro napolitano que vivió durante muchos años (24) en Madrid fue el famoso castratti Carlos Broschi (llamado Farinelli), quien prestó sus servicios al hipocondríaco Felipe V (y también a su sucesor, Fernando VI), teniendo que cantar durante diez años (todos los días) tan sólo las cuatro romanzas que gustaban a aquel monarca (se supone que cantó unas 3600 veces las mismas romanzas). Durante estos años, Farinelli (siendo árbitro de los destinos musicales del Palacio Real), consiguió traer a Madrid varios libretos de su amigo Metastasio, a los cuales pusieron música algunos compositores itálico-hispanos, quienes por cierto, trabajaron de forma conjunta varios proyectos operísticos. "Así -según nos dice José Subirá (1958: 896-897)- la

[2] Ann Livermore (1974) dice en su *Historia de la Música Española*, que «a la llegada de Aníbal Scotti... (ministro parmesano), los españoles hubieron de enfrentar a los rivales más ambiciosos a los que Isabel Farnesio dotó de grandes subsidios; y de este modo las óperas italianas eran representadas con un extravagante esplendor, mientras que los teatros municipales se encontraban en un absoluto abandono.»

[3] Por la ponencia que realizó Anibal Cetrángolo (1992) en el «2º Festival de la Música del Pasado de América», sabamos que la música Jaime o Giacommo Facco no sólo se conoció en España sino también América (México y Guatemala, por lo menos).

ópera dramática de aquel libretista (Metastasio) *La Clememza di Tito*, lleva en su primer acto música de Francesco Corselli, en el segundo de su tocayo Corradini y en el tercero de Giovanni Batista Mele". Coradini también fue autor de otras óperas estrenadas en suelo hispano, entre las que se cuentan *Con amor no hay libertad, melodrama harmónica (sic) al estilo de Italia*. Lo propio hizo también Corselli con su *Allessandro nell'Indie* (1738), *Farnace* (1739), *Achille in Sciro* (1744) y otras muchas. Respecto a Juan Bautista Mele, dice Ann Livermore (1974: 189), lo siguiente:

> Se ganó también los aplausos del público teatral. Después de la subida al trono de Fernando VI y la reina Bárbara de Braganza en 1746, Mele representó Angélica y Medoro para celebrar la onomástica de la reina; y la obra del mismo poeta Armida Placata fue representada para el casamiento de la hermana del rey con el heredero de la casa de Saboya (hoy Francia) que se concertó "para asegurar la tranquilidad de Italia"; está ópera constituyó uno de los más brillantes acontecimientos de aquel período; la reina madre, Isabel Farnesio, hizo su aparición; y Farinelli, el gran favorito, fue ordenado caballero de la Orden de Calatrava.

Mele regresó a Italia en 1752, pero en su reemplazo llegó Nicolo Conforto, quien se inició acompañado por la aureola del éxito, debido, en gran parte, a su obra *Las Modas*, con texto de Pico de la Mirandola. También escribió *Conforto La Ninfa Smarrita* (de la cual no se tiene hoy evidencia) y dos óperas más con texto de Metastasio, a instancias de Farinelli.

Además de estos cuatro compositores, también se conocen algunos otros nombres cuyas óperas y serenatas hallarán acogida en el Real Palacio y en el resto de los Sitios Reales. Entre ellos valdría la pena mencionar a Galuppi (conocido por Buranello, debido a la circunstancia de haber nacido en la isla de Burano, cerca de Venecia), Jomelli, Pergolesi, Mazzoni y los españoles Manuel Pla y Valentí.

Mencionar algunos nombres españoles en esta crónica napolitanizada es también interesante, pues nos hace recordar que algunos compositores hispanos se dedicaron también a promover este estilo italiano en el suelo patrio. Ejemplo de lo antes dicho lo podemos encontrar en la "ópera al estilo italiano" del hispano Literes y en las 20 óperas de José Nebra.

Ahora bien, lo expresado hasta aquí respecto a la influencia napolitana en Madrid (válido sobre todo para la primera mitad del siglo XVIII), no quiere decir en modo alguno, que España no haya hecho sus propios aportes a los diversos géneros músico-dramáticos. En este sentido debe saberse que, por lo menos desde la Edad Media, las distintas formas del teatro español estuvieron siempre inundadas de música. Además, en los cincuenta años que preceden a la primera mitad del siglo XVIII, la cultura hispana dio a luz y esplendor a la zarzuela, versión castiza de la ópera mitológica e histórica de tiempos de la Camerata Florentina y del esplendor monteverdiano (la zarzuela mitológica, podríamos decir). En la segunda mitad del siglo XVIII las formas músico-dramáticas van a volver a las palestra renovadas ahora con el nuevo clima social que caracterizó a estos años. Este reverdecer se va a ver favorecido por la llegada al trono de Carlos III quien, a pesar de provenir de Nápoles y de

haber sido rey de las Dos Sicilias, puso fin a la corriente italianizante y desterró del suelo español a Farinelli, aunque sin rebajar un maravedí de sus honorarios. Los géneros hispanos más favorecidos dentro de esta nueva situación fueron la tonadilla (llamada tonadilla escénica por José Subirá) y la zarzuela costumbrista, de corte burgués y popular.

La tonadilla escénica (género de suma importancia para los fines de este artículo, pues, fue la forma músico-dramática que más se difundió en América Latina en el siglo XVIII) podríamos definirla (aunque no todas son iguales) como una pequeña pieza de carácter festivo, toda cantada (por lo menos en su primera etapa), representada por uno o varios personajes, desarrollando éstos una determinada acción escénica. Algunos utilizan el término italiano cantata para este género hispano. Respecto a su origen, dice César Arróspide de la Flor (Julio -Diciembre, 1971: 47):

> La "tonadilla" había nacido de los primitivos "tonos" o canciones de carácter festivo con los que solían concluir los entremeses o sainetes que aliviaban los entreactos del primitivo teatro español. Poco a poco, y merced al favor del público, estas canciones se entonaron a dúo, o por tres, cuatro y hasta seis personajes. Así llegó a constituirse en una pequeña pieza que se desprendió del entremés que anteriormente la sustentaba y que aún tomó el nombre de "tonadilla general" cuando intervenía mayor número de actores, incluso coros.

El oboísta de la Capilla Real (así como de la Opera italiana sostenida por los monarcas) Luis Misón, fue (según Subirá, 1958: 901) el primero en independizar la tonadilla del entremés y el sainete, cuando en 1757, estrenó su obra Una mesonera y un arriero (tonadilla a dúo) en la cual, incluso, sustituyó el acompañamiento habitual de guitarras por el de un conjunto de cámara. Además de Misón, podemos mencionar entre otros tonadilleros a Antonio Guerrero, Pedro Aranaz, José Palomino, Pablo Esteve, Blas Laserna, Antonio Rosales, Jacinto Valledor, Ventura Galván, José Castel, Juan Marcolini, Fernando Ferandière, Mariano Bustos, Pablo del Moral, Manuel García, Alvarez Acero y otros tantos.

Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, la tonadilla, como la zarzuela del siglo XVII, comenzó a recibir la influencia de la ópera napolitana (ahora la ópera bufa)[4] hasta que finalmente la hicieron desaparecer, tanto en España como en América.

Respecto a la zarzuela, diremos que, apenas unos pocos años después que la tonadilla hubo de conformarse en una forma en sí misma, aquél olvidado género hizo su reaparición con el renovado ímpetu que brindaba la nueva situación ideológica de fines del siglo XVIII. En este sentido ha escrito César Arróspide de la Flor (Julio - Diciembre, 1971: 47):

> Las nuevas ideas de los enciclopedistas, que empezaban a infiltrarse en la intelectualidad... dieron...un sesgo nuevo al teatro en general y, por cierto, al teatro lírico. La reacción frente a la aristocracia alentó la zarzuela de costumbres, de espíritu burgués y popular, que fue suplantando, poco a poco, a la zarzuela heroica y mitológica de los tiempos (cortesanos).

Los primeros en dar el paso parecen haber sido el poeta don Ramón de la Cruz y el compositor Rodríguez de Hita, quien puso música al libreto titulado *Las segadoras de Vallecas*, obra que de hecho fue todo un éxito y marcó rumbos a otros artistas.

Otros géneros músico-dramáticos que se cultivaron en la España del siglo XVIII fueron los autos sacramentales (ciertas piezas en un solo acto cuyos personajes son por lo general alegóricos y presentan diferentes aspectos del dogma católico), el melólogo (alternancia de trozos declamados y piezas orquestales en sus pausas), la pantomima (actuación sobre un tablado sin cantar ni hablar pero con una base orquestal) y las otras variedades del melólogo (monólogos o soliloquios, diálogos y trílogos).

1.2. La música dramática en Latinoamérica durante el siglo XVIII

Antes de referirse a la música dramática latinoamericana del siglo XVIII, es oportuno recordar que en América, como en España, el teatro estuvo siempre asistido por la música, aun desde principios de la colonización (al principio, en tablados que se improvisaban en las plazas mayores y, en la medida que las distintas sociedades se fueron organizando, en los distintos tipos de teatros o coliseos).

La organización de estos espectáculos y el papel que desempeñaba la música en los mismos, estuvo bastante estandarizada en las distintas provincias hispanas, ya desde los tempranos años del siglo XVI: motivados por la ascensión al trono de un nuevo monarca (o por alguna otra razón de importancia) se daba inicio a la función con un "quatro de empezar" o tonos preliminares de toda buena representación. Estos cantos a cuatro, comúnmente no tenían nada que ver con la obra teatral, centro de la función, y, por lo general se hacían sin escenografía ni vestuario. Seguidamente se ejecutaba la "loa", dedicación o justificación del espectáculo, que bien podía ser recitada, cantada o incluir algún canto. A continuación se iniciaba el primer acto de la obra teatral, al final del cual se ejecutaba un entremés de espíritu jocoso y popular, el cual solía también terminar con cantos y hasta bailes (por lo general no tenía nada que ver con la obra principal). Lo mismo ocurría entre el segundo y tercer acto donde se ejecutaba el sainete. La función terminaba habitualmente con cantos y bailes bulliciosos, a manera de farsa o "mojiganga",[5] muy librada a la imaginación de los comediantes. Con todo ello, y como es posible imaginar, el espectáculo duraba dos y hasta tres horas.

La razón que explica la alta difusión de este tipo de espectáculos es que, aún cuando fueron reiteradamente censurados por las autoridades religiosas de la época, las autoridades civiles, por el contrario, veían en ellas medios de

[4] La ópera buffa napolitana se caracterizó por constituirse en una reacción contra la trama metastasiana, hacer uso de pocos personajes, presentar argumentos de la vida cotidiana, utilizar sólo voces naturales, basar sus arias en canciones populares con un ritmo armónico más lento y contar sólo con dos actos.

[5] Según el diccionario de la RAE, ambos términos se usan para designar a una obrilla dramática, muy breve, para hacer reír.

sana recreación y esparcimiento, así como de instrucción política y moral. Además, muchos de estos eventos sirvieron para promover el financiamiento de obras piadosas y de interés común como hospitales.[6]

En cuanto a la ópera propiamente dicha, diremos que ésta tiene su origen americano en el Virreinato de Lima con la obra *La Púrpura de la Rosa*, de Tomás de Tarrejón y Velazco (1644-1728), estrenada en el año de 1701, con motivo de estarse celebrando el primer año de reinado (y decimoctavo de vida) de Felipe V. La obra, por sus características, parece estar inscrita dentro del brevísimo contexto que dio origen a la ópera nacional española que apareció durante la segunda mitad del siglo XVII, y que tuvo como principales representantes al compositor Juan Hidalgo (además de Sebastián Durón y Antonio Literes) y a los dramaturgos Lope de Vega y Calderón de la Barca. *La Púrpura de la Rosa*, de hecho, fue una adaptación del libreto homónimo de De la Barca, el cual también había sido estrenado (como ópera y con música de Hidalgo) en Madrid en 1660. En cuanto a su ascendencia musical, la obra también revela cierta influencia de Juan Hidalgo, de quien parece haber sido alumno Tomás de Tarrejón y Velazco (esta afirmación es sostenida por el Dr. Robert Stevenson, debido al gran parecido que tiene *La Púrpura de la Rosa* con Celos aun del aire matan, también de Hidalgo y de Calderón de la Barca).

Respecto a las características particulares de esta pieza, el musicólogo Samuel Claro (1972: 4) ha dejado por escrito:

> La Púrpura de la Rosa de Tomás Tarrejón y Velazco es una obra de gran calidad musical y efectivo mérito dramático. Después de la loa, cuyo texto fue compuesto especialmente para la ocasión, como era costumbre de la época (el texto original celebraba el matrimonio de Luis XIV, con la infanta española María teresa), siguen arias, recitativos, coros y participaciones instrumentales, dentro y fuera de la escena, con tres escenarios, trucos teatrales y efectos de realismo escénico, donde la unidad y coherencia arquitectónica se obtienen por medio de una sólida estructura musical, complementada, formalmente, con la interpretación psicológica de los caracteres. El texto de Calderón, sin duda el autor dramático más popular en las colonias, consulta diecisiete personajes, entre los que se cuentan Venus, Adonis, Marte, Cupido, Ninfas, etc., además de tres caracteres menores que permiten una mezcla de lo sublime con lo ridículo, lo que confiere a la partitura marcada diferencia con los libretos barrocos italianos. El rol de Adonis es el más elaborado y de mayor importancia de la obra.

Respecto al estilo napolitano propiamente dicho, diremos que inició su breve pasantía virreinal después de 1707 con la llegada al Perú del exembajador de la corte de Luis XIV, Don Manuel de Oms y Santa Pau, Marqués de Castell dos Rius. Al respecto escribió César Arróspide de la Flor (1971: 45):

> En el séquito del nuevo gobernante se contaba con una "capilla" de nueve músicos bajo la dirección del milanés Roque Ceruti, quien luego se casaría y avecindaría definitivamente en Lima, llegando a ser, no solo maestro de capilla

[6] En este sentido puede verse el artículo de Samuel Claro Valdés (octubre-diciembre, 1981: 3-20), titulado *Música Teatral en América*.

> de su catedral, sino el más importante dirigente de la música cortesana del virreinato, de acuerdo al gusto italianizante del momento.

Al año siguiente de su arribo, dio prueba de su talento de compositor escribiendo la música para *El mejor escudo de Perseo*, original del nuevo Virrey. El musicólogo Stevenson califica esta obra de "ópera mitológica" (*Comienzos de la Opera en el Nuevo Mundo. "La Música en el Perú"*) pese a que su propio autor, el culto vice - soberano "que llenó con instrumentos el Palacio"... la titula "comedia harmónica", típica calificación tradicional hispánica (también como zarzuela) para una comedia sólo con episodios cantados. A propósito de este género, Paul Henry Lang afirma que "cualquier intento por clasificar este arte lírico en la misma categoría que la ópera europea, conducirá a conclusiones erróneas" (1979: 335).

El siguiente ejemplo de una ópera napolitana en América (sin que quepa ahora lugar a dudas de que se trate de una ópera) corresponderá a *Partenope*, del mulato mexicano Manuel de Zumaya y texto (en italiano) de Stampiglia, el mismo que utilizó Händel en la culminación de su período italiano. Finalmente, en 1749, el fraile agustino Esteban Ponce de León presentó en el Cuzco una ópera-serenata, *Venid, venid deidades*, como una ofrenda al nuevo obispo de esa ciudad. El texto pertenecía esta vez a un poeta local, pero el estilo musical era de una cantata napolitana en la más pura tradición de un Alessandro Scarlatti. Con estas tres obras termina, básicamente, los ejemplos de la ópera napolitana que se han podido conocer en América hispana. A este respecto, ha escrito Samuel Claro-Valdés (1981: 4):

> Con la excepción de las tres óperas mencionadas, el concepto de música teatral durante el barroco musical de Hispanoamérica debe aplicarse, más bien a la música incidental para dramas moralizantes, comedias, sainetes y piezas de entretención, así como a la música interpretada durante festejos oficiales, ceremonias cortesanas y juramentos o lutos reales.

Desde esta perspectiva es posible dar con unos ejemplos más del napolitanismo en América. Así, el mismo Claro Valdés se atreve a afirmar que en las misiones jesuitas (donde se consideró a la música "como una gloria del arte y como un medio sublime de instrucción religiosa"), "luego de unas semanas de entrenamiento, el nuevo converso... podía cantar en latín o italiano, tocar instrumentos, construirlos e, incluso, aunque excepcionalmente, componer en el más genuino estilo napolitano" (p. 7). Un ejemplo de lo antes dicho y del sincretismo cultural americano, lo narra el citado musicólogo al advertir que "entre los indios moxos, ribereños al Mamoré... se escuchó una cantata en estilo italiano, en 1790, con texto en dialecto moxo escrito en honor de la reina María Luisa de Borbón, esposa de Carlos IV. La música y el texto fueron escritos por tres indios moxos y todavía se preservan en el Archivo de Indias en Sevilla" (pp. 7-8). Hay testimonios también acerca de la presencia de un castrado (Francisco de Otal) quien parece que se convirtió en la sensación de la ciudad de La Plata, hoy capital de Bolivia (Samuel Claro, 1970: 18). Para finalizar habría que decir que en Brasil, en la Capitanía General de

Minas Gerais hay abundante testimonio sobre la práctica (en muchos casos con música) de dramas metastasianos. En estos casos, sin embargo, hay que tener cuidado (a pesar de que se sabe de la existencia de compañías de óperas), pues, el término ópera fue utilizado con mucha ambigüedad en el contexto brasileño.

Respecto a la zarzuela costumbrista, desarrollada en España por el poeta Ramón de la Cruz y el compositor Rodríguez de Hita (segunda mitad del siglo XVIII), se advertirá que dicho género aparece en el virreinato de Lima con la puesta en escena del *Ingenioso Licenciado Farfulla*, *La Retreta* y *La Clamentina*, puesta en música (esta última) por Boccherini, residente en aquel momento, en la metrópolis hispana. Sin embargo, la invasión del gusto italiano que volvió a imponerse a fines del siglo XVIII, arrolló toda tentativa de difundir en América un género enteramente español.

En lo que se refiere a la interpretación de la tonadilla escénica, se dirá que ésta gozó de algunos cultores importantes (Micaela Villegas, Inés de Mayorga, Fernanda Veremendi, Rull y Juan de Silva, etc.), quienes tuvieron a su cargo en Lima la interpretación de las tonadillas más célebres de España, principalmente de Pablo Esteve, pero también de muchas otras producidas en aquella ciudad local (Don Bartolomé Maza, Don Rafael Soria, el trujillano Don Onofre de la Cadena y otros). Tal y como sucedió con la zarzuela, la tonadilla escénica fue, desgraciadamente destronada por la ópera bufa en la Lima de principios del siglo XIX (César Arróspide de la Flor, Julio - Diciembre, 1971: 48-49).

Se ha encontrado una sola evidencia dieciochesca acerca del cultivo de la tonadilla escénica en la Capitanía General de Venezuela. Por aquel dato (Alberto Calzavara, 1987: 96) se sabe que Juan Bautista Olivares compuso dos tonadillas hacia 1793, las cuales debieron ser estrenadas en una función teatral hacia la población de Guatire. En las primeras décadas del siglo XIX, sin embargo, las noticias sobre tonadillas se incrementan aun cuando se traten de los difíciles años de la contienda militar independentista. Así por ejemplo, en *La Gaceta de Caracas*, correspondiente al 8 de diciembre de 1811, se "anunciaba la tonadilla a solo *La viuda de los seis maridos*, a cantarse en el primer intermedio de la 'famosa comedia' *Morir por la patria es gloria*, además de la tonadilla a trío *La opereta o el contrato matrimonial*, después del segundo acto de la comedia" (Op. Cit. 1987: 100). Esta misma fuente nos revela que, a la semana siguiente aparecen otras tonadillas; ellas fueron: *Mas no quiere murmurar* (a solo) y *A que una dama se burla de los dos hombres a un tiempo*. Respecto a la música que engalanaba estos espectáculos, poca es la información que se suministra, pero debe saberse que el Coliseo de Caracas contaba desde los tempranos años de su creación (1782-1783) con unos diez músicos fijos. La instrumentación de estas tonadillas, que ha debido estar dentro del patrón establecido por Luis Misón, Esteve o Blas Laserna, pudo consistir en cuerdas, un par de oboes y trompas.

La ópera bufa (surgida -como se ha dicho- de una reacción europea en contra del drama metastasiano y caracterizada por la cotidianidad del argumento, la naturalidad de las voces, la procedencia popular de sus cantos y su dimensión relativamente pequeña) hizo su aparición en América hacia principios del siglo XIX, aunque hay testimonios que revelan su presencia en Brasil durante

la segunda mitad siglo XVIII. Al Virreinato de Lima se supone que llegó a principios de la segunda década del siglo XIX, con el montaje de *Il Matrimonio Segreto*, de Cimarosa; *La Serva Padrona*, de Pergolesi, y el *Barbero de Sevilla*, *La Pupila* y *Le Trame per Amore*, de Paisiello. En la naciente República de Venezuela (1811 y 1812) *La Gaceta de Caracas* nos da noticia acerca del montaje de una ópera cómica (*Los Amantes de Proteo*) y de varias operetas (*El médico y sus sobrinos* y *El Amor por poderes*) del Famoso Moral.

En lo que se refiere a otros géneros músico dramáticos, diremos que una manifestación tan particular como el melólogo (de cual hablamos al referirnos a la música dramática en España) se hizo también presente en América al montarse en Montevideo, Uruguay, *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengado*, presentada con motivo a la exitosa defensa de aquella ciudad ante un ataque inglés en 1806. Veamos ahora, como marchó el desarrollo de las otras manifestaciones del arte sonoro, no vinculadas ya con el mundo dramático.

2 . La Música religiosa en el siglo XVIII

Desde el siglo XVI, cada vez que se va a hablar de música religiosa occidental, debe hacerse una clara distinción entre la música del culto católico y la música protestante. Como aquí vamos a referirnos a la música religiosa latinoamericana del siglo XVIII, trataremos sólo la música del culto católico, pues fue ésta la que se impuso con indiscutible preponderancia en la América hispana.

La iglesia católica de fines del siglo XVI y principios del XVII, recibió con beneplácito las propuestas musicales del estilo moderno surgido de la Camerata Florentina, pues vio en este tipo de música la oportunidad de reivindicar el texto bíblico ya bastante desfavorecido por los efectos de la polifonía. De esta tendencia surgirán precisamente el oratorio y la cantanta de iglesia. Lo que no supieron los dirigentes del culto católico fue, que al hacer uso del *recitar cantando* y de la monodia acompañada, inventada por el grupo del Conde de Bardi, atraerían también al estilo dramático y espectacular de la ópera. Este hecho, que siguió profundizándose a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, puede constatarse claramente en aquellos famosos compositores del período que cultivaron simultáneamente obras para el teatro y para la iglesia, sin mayores diferencias desde el punto de vista musical; entre ellos: Alessandro Scarlatti (con unas doscientas misas), Antonio Lotti y Antonio Caldara, quienes cultivaron el estilo napolitano tanto en la iglesia como en el teatro.

Entre los elementos que, en concreto, pasaron de la música dramática a la música religiosa puede contarse: los aires de danza, los ritornelos orquestales, los ornamentos vocales y los coros pseudo dramáticos, así como las arias da capo.

España también fue víctima de esta tendencia italianizante. Al respecto dejó escrito José Subirá (1958: 951952):

> Víctima España de un mal que no era endémico precisamente, sino epidémico y difundido por doquier, su música religiosa, como la de otros países, padece los efectos internacionales de un italianismo sojuzgador; y esto repercute con tal

> intensidad sobre las escuelas regionales, que acaba por borrarlas. Como aquel influjo italiano procedía fundamentalmente del terreno operístico, las producciones destinadas al templo cedieron su mística severidad ante un dramatismo pseudo teatral de extranjero linaje; más con todo, ni la penetración fue muy rápida ni la transformación se realizó súbitamente.

Algunos de los españoles cultores de esta tendencia fueron: Sebastián Durón, José Durán, Francisco Morera (quien prodigó las arias e introdujo fermatas a lo italiano, incluso en algunos de sus 128 villancicos), José Pons, Francisco Javier García, etc. Respecto al mencionado villancico (cantata o cantada como también se le llamó), debe advertirse que se cultivaron en la Real Capilla (desde Felipe IV) y en todas las iglesias importantes de la Península, junto con los oratorios (obras que se pueden considerar como derivación más amplia de aquellos). Tales obras contienen con frecuencia *áreas* (arias), arietas, dúos, tercetos, coplas y seguidillas.[7] Uno de esos villancicos con música del maestro de la Capilla del Pilar de Zaragoza, Luis Serra, cantado en 1756, tenía, entre varios números, un recitado seguido de área (aria) amorosa y una tonadilla con sus coplas correspondientes, lo cual atestigua que, a extramuros de la mística, iban de bracete las influencias operística italiana y el espíritu folklórico nacional (Subirá, 1958: 966).

Respecto a este mismo asunto de la cantada o villancico español, cita Ann Livermore (1974) una interesante crítica de Feijoo, la cual apareció en su ensayo de 1716 titulado *La Música en los Templos*. El comentario reza como sigue:

> Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias son, en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen en menuetes (sic), recigados (sic), arias, alegros, y a lo último se pone aquello que llaman grave (bajo continuo); pero de eso muy poco porque no fastidie (...) ¿qué es esto? ¿en el templo no debiera ser toda la música grave? ¿no debiera ser toda la composición aprobada para infundir gravedad, devoción y modestia? Lo mismo sucede en los instrumentos. Ese aire de canarios tan dominante en el gusto de los modernos y extendido en tantas gijas, que apenas hay sonata que no tenga alguna ¿Qué hará en las ánimas sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo minuete que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche anterior? Los italianos nos han hecho esclavos de su gusto, con la falsa lisonja de que la música se ha adelantado mucho en este tiempo (pp.185-186).

Por cierto que este asunto de los instrumentos también denunciado por Feijoo, va a constituir otro de los aspectos fundamentales que van a transformar a la música occidental religiosa y litúrgica del siglo XVIII. Respecto al violín y el continuo (denunciados aquí por Feijoo) debe advertirse que su uso se hizo extensivo a la iglesia ya desde el siglo XVII, manteniéndose vigente durante la primera mitad del siglo XVIII (esto último en lo que respecta al

[7] Según el Percy a Scholes (1984), la seguidilla es una antigua danza española. Es de movimiento rápido en compás ternario, y sólo se diferencia del bolero por su mayor velocidad. Particular de esta danza es que lo bailarines cantan; los pasajes cantados se llaman coplas: estrofas de cuatro versos alternados de siete y cinco sílabas, con una asonancia en los pares (p. 1177).

continuo, pues las cuerdas se mantuvieron en uso cuando se incorporaron otros instrumentos). En España encontró el violín cierta resistencia aún en el siglo XVIII, pero tarde o temprano terminó por imponerse. En la segunda mitad del siglo, la sencillez vocal de la música religiosa (e incluso litúrgica) terminará por desaparecer al incorporarse al repertorio de las iglesias el uso de instrumentos de viento-madera (flauta, oboes, clarinetes, fagotes) y viento-metal (trompas y trompetas), conforme a los cambios que se estaban operando en las orquestas de Mannheim y Viena. El musicólogo español José Subirá (1958) hace fuertes críticas a la música de Haydn, Mozart, Beethoven e incluso, Bach, por la carencia de intimidad religiosa que se observa en las obras de estos compositores; pero la música de Haydn - por ejemplo - se ejecutó mucho en la península durante el siglo XVIII, llegándosele a encargar la composición de la célebre *Siete Ultimas Palabras de Cristo en la Cruz*, por el Dr. José Saluz de Santamaría. Esta obra se difundirá luego por todo el mundo hispano, al igual que el oratorio *La Creación*, y el *Requiem* de Mozart.

2.1. Vigencia del Canto Gregoriano en Europa y en América

Un aspecto de la música religiosa europea que no se menciona nunca cuando se habla de siglos recientes (pero que sí debe tenerse en cuenta en este estudio de música colonial americana) es la vigencia del canto gregoriano en la rutina litúrgica, tal y como lo había demandado el Concilio tridentino, desde el siglo XVI. En este sentido, y como una muestra fehaciente de que tal disposición aún seguía vigente, debe advertirse acerca de la abundancia de tratados y tratadistas de esta materia en la España del siglo XVIII. Como ejemplo de lo dicho, se pueden recordar que Romero de Avila, Marcos y Navas, y en particular Travería, redactaron obras elementales de este tipo a fin de que pudieran lucirse con poco esfuerzo los aspirantes a plazas de sochantres, salmistas y capellanes de coro (Subirá, 1958, p. 966).

Esta mencionada supervivencia del canto gregoriano se va a trasladar incólume a las colonias americanas, pues como se sabe, fue la metrópolis española el mejor bastión de la contrarreforma católica. En América, esta práctica se mantendrá viva incluso hasta bien entrado el siglo XX. Este hecho debiera ser tenido en cuenta por quienes pretenden conocer el fenómeno musical del culto católico, tanto en América como en Europa, por cuanto el canto gregoriano representaba la verdadera cotidianidad del culto, mientras que la música figurada se destinó - en la gran mayoría de los casos - a las grandes fiestas del calendario litúrgico. Esta afirmación no pretende restarle importancia a las diversas expresiones de música litúrgica figurada del siglo XVIII, ni a la religiosa no litúrgica del mismo siglo (el villancico y la cantada, que estudiaremos más adelante), pero sí creemos pertinente recordarle a quienes aspiran conocer el pasado cultural de un pueblo, que los hechos y costumbres cotidianos prevalecen sobre los hechos excepcionales. En el caso específico de Latinoamérica - por ejemplo - sería sensato preguntarse si la supervivencia del sistema modal-tonal tan característico de la música colonial anterior a la segunda mitad del siglo XVIII, no se debe, precisamente, a la influencia del

canto gregoriano. Esta propuesta pudiera ser rebatida con el argumento de que igual fenómeno hubiese ocurrido entonces en Europa; pero quien tal hiciese debiera tener en cuenta que la música de tradición escrita profana tuvo en Europa mayor posibilidad de desenvolverse, dada la proliferación de cortes y teatros, cosa mucho más limitada en el contexto americano.

Respecto a los hechos que, en concreto, revelan la supervivencia (por no decir uso cotidiano) del canto gregoriano en suelo americano, podemos mencionar las referencias que sobre el particular ha hecho Gabriel Saldívar (1991: 19) en su *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*. En este interesante catálogo, el eminente musicólogo demuestra que, desde las tempranas décadas coloniales del siglo XVI, en México se trataba de perpetuar la tradición "cantollanista" en el nuevo medio espiritual creado en América, mediante la edición de libros cantorales. Esta tradición se va a mantener durante el siglo XVII a través de la publicación de otras disertaciones sobre el canto gregoriano, así como otros impresos sobre las reglas de coro. Además, en el comentario liminar de este libro, se revela que para tal siglo existía "una escuela de canto llano a cargo del sochantre y otra de canto figurado a cargo del maestro de capilla" (p 21).

En el siglo XVIII, (sigue diciendo Saldívar) "los tratados de canto llano españoles... fueron muy conocidos en México, ya que los libreros los importaban en cantidades crecidas" (p. 24). Pero como si esto fuera poco, la propia imprenta mexicana dio a luz unas dos obras más (que se conozcan), alcanzando una de ellas (la *Breve Explicación del Canto Llano*) la crecidísima suma de tres mil ejemplares. Un caso similar al mexicano (aunque en menor medida) lo podemos encontrar en la Nueva Granada, a pesar de que ésta no adquirió la categoría virreinal sino hasta bien entrado el siglo XVIII (1717). En este caso es el músico e investigador Egberto Bermúdez (1997: 56) quien nos dice que para 1606, siendo Alonso Garzón de Tahuste maestro de capilla, se copió para la catedral de Santa Fe de Bogotá "alrededor de treinta volúmenes de canto llano y también, posiblemente la música polifónica". Además dice Bermúdez en el comentado artículo que:

> Hay un documento en el Archivo General de la Nación de Bogotá que incluye la compra de una cantidad realmente grande, alrededor de unos treinta cajones de libros de canto llano, misales, ordinarios, procesionales, vesperarios; libros todos, según la descripción, muy bien encuadernados, empastados y con guardas de metal. Esta compra de la catedral de Bogotá se hizo al Monasterio de El Escorial (57).

Respecto a las agrupaciones que interpretaban esta música en Bogotá, dice también Egberto Bermúdez (1988, XI-XII) que:

> La actividad musical en la catedral estaba a cargo de dos grupos de intérpretes. Por un lado el coro de la catedral (llamado también coro bajo) dirigido por el chantre y en el que participaban los prebendados, dignidades eclesiásticas y capellanes quienes eran los encargados del canto llano. Por el otro la capilla de música (coro alto) dirigida por el maestro de capilla y conformado por cantores e instrumentistas no todos ellos eclesiásticos y todos músicos de profesión.

En Guatemala - según afirmaciones de Alfred E. Lemmon y Fernando Horcasitas (1980) - hay un manuscrito de canto gregoriano que data del siglo XVII y una reedición guatemalteca (1750) del *Breve Suma de todas las reglas de canto llano*, de Martín y Coll. El caso venezolano es bastante revelador respecto a lo muchísimo que se prolongó la vigencia práctica y cotidiana del canto gregoriano en la liturgia, pues, finalizando la primera mitad del siglo XIX, un músico procedente de la escuela de la colonia (José María Osorio), publicó en Mérida, donde era catedrático y sochantre de la catedral, tres opúsculos (*Elementos de Canto llano y Figurado...* , *Práctica de los divinos Cánticos* y *Directorio de la Catedral de Mérida*) con el único fin de registrar todos aquellos aspectos de los "divinos cantos que deben conocer el sochantre, el salmista y el venerable clero".[8]

2.2. El canto figurado en América

Respecto al canto figurado, diremos que su estudio debe subdividirse en dos corrientes fundamentales: el de la música litúrgica y el de la música religiosa no litúrgica. La primera, siempre en latín, implica el estudio de las misas, himnos, secuencias, antífonas, salves, lamentaciones, oficios de difuntos, salmos, cánticos, pasiones, letanías, lecciones, invitatorios, motetes, aleluyas y obras varias relacionadas con celebraciones específicas de la iglesia. Respecto a las características estilísticas de estas obras litúrgicas, diremos que es aquí en donde más fuertemente se arraigará el estilo polifónico del Barroco de la Contrarreforma, el cual, a su vez seguía las disposiciones tridentinas para la polifonía. Pero en la medida que nos internamos en el siglo XVIII, se irá imponiendo, como en los villancicos y cantatas (a solo y a dúo), la influencia de la música dramática e instrumental europea.

La transición se muestra claramente en el más importante compositor mexicano de la primera mitad del siglo XVIII: Manuel Sumaya (1678-1755). A diferencia de sus cantadas, claramente identificadas con el estilo italiano (más adelante haremos referencia a ellas), su música litúrgica sólo da muestra de su maestría en el dominio del contrapunto renacentista y del alto barroco. Revisando la reciente publicación que el CENIDIN (INBA) y el musicólogo Aurelio Tello hicieron de sus misas (1994), notamos que la primera de estas tres (la misa *Te Josehp Celebren*, de 1714) "a pesar de haber sido escrita en el siglo XVIII... es un extraordinario ejercicio de contrapunto en el estilo de la *prima prattica*, es decir, de la polifonía del siglo XVI" (Tello, 1994, p. 1). Basada en un cantus firmus del himno homónimo, hace gala esta misa del contrapunto invertible y de un canon estricto *in diatesaron* (Agnus Dei). "A lo largo de la misa predomina el modo mixolidio, aunque la armonía está enriquecida por el

[8] Al respecto sugerimos ver el artículo *Elementos de canto llano y figurado, un documento para la historia*, presentado por el musicólogo José Peñín (1983: 249-268), en donde se hace un estudio detallado, además de una reproducción facsímil del mismo. Cosa similar puede encontrarse en el libro *José María Osorio, autor de la primera ópera venezolana*, del mismo Peñín (1985).

uso de alteraciones accidentales, o por la *semitonia subintellecta*, especialmente en lugares donde son claros los enlaces del V grado al I".

La segunda misa publicada por el CENIDIN y por Tello (acaso estrenada hacia 1730), da muestra ya de una clara influencia barroca. Escrita para cinco voces, violín y oboe, posee en el bajo algunas cifras que hacen suponer que su ejecución estuvo destinada a un instrumento armónico para el consecuente continuo. Según dice el transcriptor la obra, la notación de Sumaya se asemeja bastante a la moderna. Su base tonal, sin embargo, se haya todavía a mitad de camino entre la modalidad y la tonalidad, siendo la textura bastante contrapuntística. Como también dice Tello (1996: 6):

> En el Gloria y en el Credo la alternancia y el diálogo entre el tenor solista y el grupo de cuatro voces es más evidente y se acentúa el carácter virtuosístico de los pasajes asignados al tenor. Y es también en estas partes donde son más notorios los cambios del tempi y el uso de progresiones armónicas por cuartas ascendentes o quintas descendentes, claramente barrocas.

De características absolutamente análogas es la *Misa a 8 de tercer tono*, la cual, a pesar de su sugerente denominación, ubica un sostenido en la clave, lo que en efecto sugiere que está en mi menor (aunque oscilando entre la modalidad y la tonalidad). Especialmente curioso por su novedad en este tipo de manuscritos, son los señalamientos de dinámica a través de los términos *piano* o *forte*.

La música litúrgica de Ignacio de Jerusalem (1710-1769), el más importante sucesor de Sumaya en la maestría de capilla de la Catedral de México (antes había ocupado el cargo Juan Mathías de los Reyes), hace gala del estilo concertado con coros en movimiento cordal y con una orquesta de activa figuración. Jerusalem, de hecho, era italiano de nacimiento y llegó a México invitado para dirigir la orquesta del Teatro Coliseo. En 1749, las autoridades de la catedral lo aceptan como maestro de capilla interino. Según dijo Robert Stevenson en el 2º Festival de la Música del Pasado de América (1992: 29):

> Después de tres años se buscó la posibilidad de reemplazarlo ya que asistía solo cuando le apetecía, representaba música teatral en lugares sagrados, desdeñaba las tradiciones litúrgicas españolas y cobraba por la instrucción que según contemplaba su contrato debía prodigar gratuitamente. A pesar de una década de fuertes quejas por su negligencia, no se consiguió alivio alguno. Sólo durante los últimos ocho años antes de su muerte manifestó cordura. Su pronunciada creatividad lo protegió de toda queja en su contra, sobre todo su marcado talento en cantatas italianizadas de un encanto singular.

También Béhague (1983: 41) ha hecho comentarios alusivos al italianizante estilo de Jerusalem. En su conocido libro *La música en América Latina*, afirmó:

> Jerusalem cultivó un estilo predominantemente homofónico, armónicamente imaginativo, con una estructura melódica muy rica. Prefería los contrastes dinámicos y de textura y sus pasajes "de bravura" de violín en el acompañamiento orquestal de sus composiciones más elaboradas, son demostrativas del carácter secular dado a la música catedralicia en su tiempo.

Respecto a la música en la Catedral de Puebla, el mismo Béhague (1983:), escribió:

> Durante el siglo XVIII, la catedral de Puebla experimentó una declinación en la habilidad creativa de sus compositores; pero su orquesta, mayor en número y en familias de instrumentos que durante el siglo XVII, continuó asegurando espléndidas ejecuciones musicales. Algunas de las obras litúrgicas de Manuel de Arenzana, maestro de capilla desde 1729 a 1821 (sic), e igualmente compositor de zarzuelas, requieren una gran orquesta (p. 53).

El otro gran foco cultural de América colonial fue, como se sabe, el virreinato de Perú. La orquesta de la catedral de Lima (la ciudad de los reyes), sufrió una transformación importante durante la primera parte del siglo XVIII, bajo la influencia de los maestros de capilla italianos. Así en 1730, habiendo sufrido ya una transformación en el siglo anterior, "incluía dos organistas, dos arpistas, dos violinistas, dos chirimías y dos bajonistas. El conjunto vocal alcanzaba trece cantores y seis *seises* (vale la redundancia, pues no siempre fueron seis). Más avanzado el siglo XVIII, las chirimías y las cornetas tendieron a desaparecer a favor de los oboes y las flautas..." (Béhague, 1983: 65). Un importante maestro de capilla de la catedral de Lima fue el italiano Roque Ceruti, muerto en 1760. "Durante su desempeño introdujo los violines en la orquesta de la catedral" (Béhague, 1983: 73). En general, las obras de Ceruti (las cuales comentaremos más adelante) y las de su discípulo José de Orejón y Aparicio (1705-1765), revelan la influencia del estilo concertado italiano. Un comentario surgido de un discípulo de Orejón (Toribio del Campo) revela cuan conocidas eran las obras italianas en Lima. A este respecto decía: "Mi querido Aparicio... superó a todos los demás, especialmente en los cánticos de iglesia. Dejó himnos, misas, salmos y un cántico al Santísimo Sacramento (y una *Passion del Viernes Santo*, que es su obra más famosa)... Hasta que vimos y escuchamos las obras de Terradellas y del inmortal Pergolesi, ninguno podía ser comparado con él" (Béhague, 1983: 74).

La Audiencia de Charcas o Alto Perú (hoy día Bolivia) fue parte del Virreinato del Perú hasta 1776, cuando se anexó al recién creado Virreinato de Río de La Plata. Allí, en la catedral de la ciudad de La Plata (hoy Sucre), fue contratado un castrado (cosa excepcional) en las primeras décadas del siglo XVII, siendo su sueldo el doble de lo que devengara Fernández Hidalgo. Después de Juan de Araujo (1646-1712), el maestro de capilla más fecundo en La Plata fue Manuel Mesa y Carrizo, muerto en 1773. Según Béhague (1983: 86-67), las obras de Mesa "muestran un estilo de transición basado en prácticas contrapuntísticas barrocas junto con un lenguaje clásico". Entre las obras litúrgicas, Mesa dejó un par de himnos, un Magnificat a 7 y una Misa a tres coros. La instrumentación de ésta - siempre según Béhague - consta de dos violines, un oboe, dos cornos y órgano. "La parte del Gloria ejemplifica la escritura de más bravura para violín (que se haya escrito) desde Ceruti".

Potosí (Bolivia) fue sitio de residencia del compositor italiano Domenico Zipoli (1688-1726). De las pocas cosas que de él se conservan, queda una misa cuyo acompañamiento es igualmente revelador del estilo que venimos

reseñando: dos violines órgano y continuo. Algunos fragmentos del Credo y del Gloria de esta obra son también claramente reveladores del fugato en el más típico estilo barroco.

En el área del Caribe la música eclesiástica se desarrolló fundamentalmente en la Catedral de Santiago de Cuba con el compositor Esteban Salas y Castro (1725-1803). Durante su desempeño como maestro de capilla no sólo logró incrementar la plantilla orquestal sino que además introdujo el uso de violines en la iglesia. Algunas de sus obras permiten constatar además que eventualmente incluía el uso de cornos, flautas y violas, a la plantilla básica (ocho voces, dos violines, un cello, un órgano y un bajón). Según dice Béhague (1983:53-54), "la música de texto latino de Salas revela un estilo de transición entre el barroco tardío y el temprano clasicismo, semejante al cultivado por los compositores venezolanos a fines del siglo XVIII".

Respecto a estos últimos, Béhague hace el siguiente comentario, en torno, sobre todo, a la obra de Lamas: "normalmente, estas obras exigen un coro mixto a cuatro voces con un característico acompañamiento del settecento, que incluye dos oboes, dos cornos y cuerdas, que principalmente doblan las partes vocales. Predominan la homofonía coral con escasa imitación. Solos breves alternan con secciones corales" (p. 55).

Las obras litúrgicas compuestas en Minas Gerais a fines del siglo XVIII son también muestra de esta entronización del estilo de Mannheim y de Viena en la música latinoamericana. De hecho, los archivos de Minas revelan la existencia de manuscritos e impresos de Haydn, Boccherini, Mozart, Pleyel y Beethoven, lo que en efecto vendría a demostrar la ejecución de esta música por parte de los intérpretes coloniales de fines del siglo en cuestión (Béhague,1983: 119 y Curt Lange, 1967: 34 y 37). En este sentido debe aclararse que "el término barroco que se aplicó primeramente a esta música es obviamente inadecuado". Según Béhague (1983: 121):

> Las composiciones de la "Escuela de Minas" son, en general, obras litúrgicas a cuatro partes para coro mixto con acompañamiento orquestal de dos violines, viola (o cello), bajo y dos cornos franceses. El uso del bajo continuo no es uniforme. El doble coro aparece, aunque no frecuentemente, y el contrapunto es evitado, en la mayor parte, a favor de la homofonía.[9]

Afirmaciones del mismo tipo son expuestas por el erudito musicólogo Francisco Curt Lange (1967: 34) en su artículo *La Música en Villa Rica*. Allí dice que:

> Estudiando el estilo de la música religiosa de Minas Gerais, correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII, único que me fue dado salvar en proporción homeopática, se comprueba que el músico de esa región no sólo se encontraba totalmente a la par con lo que se creaba en Europa, escribiendo ya en el mencionado estilo pre-clásico, con notable sentido de contemporaneidad (y a

[9] Dan muestra de este estilo las obras litúrgicas de los compositores mineiros José Joaquím Emerico Lobo de Mesquita ((década de 1740-1805), Marcos Coelho Netto (muerto en 1823), Francisco Gomes de Rocha (muerto en 1808), e Ignacio Perriras Neves (1730-1793).

> pesar del barroco circundante), sino que un análisis detallado de sus obras muestra que hubo un prolongado proceso de asimilación a través de la literatura musical recibida, hasta tal punto que no quedaron en el repertorio de esa época reminiscencias perceptibles que nos señalen, como en los casos de influencia directa, la proveniencia de ésta o aquella obra, de este o de aquel autor europeo de renombre.

Otro músico brasileño, proveniente no de la Capitanía de Minas, sino de la ciudad de Río de Janeiro, fue José Maurio Nunes García. Su obra (según algunos) revela cierta ambigüedad estilística producto, probablemente, del traslado de las autoridades monárquicas portuguesas a la ciudad de Río y, con ella, el traslado también del compositor portugués Marcos Portugal, a la sazón, monopolista de la actividad musical cortesana y terriblemente influido por la música napolitana. A partir de entonces las misas de José Mauricio se impregnarán del estilo de Rossini (arias de la *Missa N. Sra. De Conceiçao*) y del de Cherubini (*Missa Pastoril*...), con el uso, inclusive, de pasajes virtuosísticos para castratti. La orquestación, sin embargo, revela una posible influencia del clasicismo vienés, debido al uso (a partir de 1808) de instrumentos de viento madera en pares: dos trompetas, un trombón ocasional, cuerdas y un clarinete (Béhague, 1983: 130-132).

En lo que se refiere a la música religiosa no litúrgica y en lengua vernácula (español, fundamentalmente, aunque a veces se utilizaron lenguas indígenas y hasta expresiones negroides), corresponderá hablar aquí del proverbial villancico (el género por excelencia de la música colonial) y de la cantada a sólo o a dúo muy emparentada con el género anterior. Definir el villancico (y la cantada que de él procede) nos resulta, en el limitado espacio de este trabajo, absolutamente imposible, pues los cambios que sufrió desde sus orígenes medievales hasta el siglo XVIII son tan diversos y ricos que cualquier afirmación que es este sentido se haga es susceptible de ser fácilmente negada. Por esta razón nos limitaremos a afirmar tan sólo que se trata de una composición poético musical en donde comúnmente se alternan un estribillo y diversas coplas. Esto último puede ser enriquecido (sobre todo en el siglo XVIII) con seguidillas, romances, preludios e interludios instrumentales, arias, dúos y recitativos según sea la influencia que reciba. En este sentido ha escrito Felipe Ramírez R. (s.f: 10):

> Constan algunos villancicos de introducción, estribillo, y Coplas; otros de Introducción, estribillo y recitativo; otros de Recitativo solo y otros de Coplas solas. Algunas variantes con menos elementos son el villancico de tonadilla: introducción, estribillo, tonadilla. Una particularidad es la de no repetirse el estribillo sino la tonadilla; ésta salvo raras excepciones, es a solo; la música de las coplas es la misma de las tonadillas. Otra variante es el villancico con Seguidillas: su forma es introducción - estribillo - coplas - seguidillas - estribillo. Este puede repetirse todo, o en parte; si después de la seguidilla, se repite ésta por todas, íntegra o parcialmente. Otro género es el villancico con Aria; el cual no tiene coplas, pero añade recitado y Aria, quedando así: introducción - estribillo - recitado - aria. Otra variante es el villancico de Calenda, el cual se forma con la introducción - estribillo - aria - minué. El aria va precedida o seguida a veces de un recitativo de Solo, dúo o ambas cosas. El aria puede volver al principio, vuelta

> indicada por D.C. La variante más importante es el minué final que también es llamado remate. Otro género son los villancicos con personajes; ... Los personajes son algunas veces abstractos, como los vemos en algunos títulos; dos gitanas, dos peregrinos, dos ángeles y dos pastores, dos maestros de capilla, predicador y astrólogo, etc. El título nos da una orientación de lo que va a ser el villancico. Cuando trata de an daluces, viscaínos, prusianos, negros, indianos, será una mezcolanza de frases en castellano con las del idioma del personaje.

Todo lo dicho hasta aquí, revela que cada villancico (e incluso las cantadas) tiene que ser estudiado en su particularidad o, por lo menos, en la de su autor. Consideremos algunos casos hispanoamericanos del siglo XVIII.

Según el estudio que hizo Aurelio Tello (1994: 23) sobre cantadas y villancicos del compositor mexicano Manuel Zumaya, éste "cultivó tanto los villancicos a varias voces con bajo continuo (emparentados con la tradición del siglo XVII), como los otros, policorales, con acompañamiento instrumental más denso". Sumaya debió haber conocido las obras de Sebastián Durón, Joseph de Torres, José de Nebra y José Picañol, maestros, entre otros, que introdujeron en España el estilo barroco italiano e inundaron los templos con recitativos y arias (áreas escribían ellos), violines y clarines, pues sus cantadas y villancicos de nuevo cuño se resienten de ellos. Según sigue diciendo Tello (1994: 23-24), "los villancicos para voces y continuo (de Sumaya) están situados entre la modalidad y la tonalidad y combinan... las texturas homofónicas típicas de la música vocal barroca española con los resabios del villancico contrapuntístico"; los que tienen acompañamiento obligado usan doble coro y acompañamiento de violines y bajo continuo. Aquí la tonalidad fija sus bases reales. En general, estos villancicos revelan el abandono de la notación mensural, haciendo gala de una escritura muy cercana a la nuestra.

Respecto a las cantadas, diremos (siempre siguiendo a Tello) que en la colonia se designaba con ese nombre a las piezas para voz sola, cuerdas (generalmente dos violines) y continuo. "Manuel Sumaya compuso numerosas cantadas designando a unas como solos y a otras como cantadas. Las denominadas *solos* son propiamente villancicos para una voz sola, sujetos a la clásica estructura de estribillo - copla - estribillo... Las denominadas *cantadas* incluyen casi siempre recitativos y *arias da capo*, derivadas de las cantatas italianas, aunque con texto en español" (:23).

Respecto al desarrollo del villancico en el Virreinato del Perú, ya se ha dicho que corresponde a Ceruti uno de los lugares más importantes por haber sido el más destacado maestro de capilla de la catedral de Lima. Sus obras religiosas no litúrgicas revelan por igual la presencia del estilo italiano. Béhague (1983: 73) refiriéndose a su sainete *A cantar un villancico*, ha escrito lo siguiente: "escrito para dos voces altas (tiples), dos violines y continuo, este villancico muestra la influencia del estilo italiano de comienzos del siglo XVIII, especialmente en su breve introducción instrumental, la presencia de un corto recitativo que precede al estribillo y el diálogo entre ambas voces y entre las voces y los violines".

Otro importante compositor del Perú fue José de Orejón y Aparicio (1705-1765). Sus villancicos, duetos y arias de solo, muestran su preocupación por

la expresividad. Según Béhague, "el *Aria al SS. Sacramento (Cantada a Sola Mariposa)* es quizás el mejor ejemplo. La primera sección de esta obra es un recitativo acompañado (con continuo solamente); la segunda es un aria da capo para soprano, dos violines y continuo... El aria sigue la forma normal, con una introducción instrumental de once compases e interludio de cuatro o cinco compases. La obra revela también el cultivo incipiente del estilo del bel canto entre los compositores peruanos del siglo XVIII" (:79-80).

Particularmente ilustrativos son también los villancicos y cantadas de Esteban Salas (1725-1803), maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba. Tratando de hacer un resumen de las características que la investigadora Victoria Eli Rodríguez (1997: 70) encuentra en ellos, acotaremos que, en cuanto al número de voces, lo más común fue el empleo tres (tiple, alto y tenor) o cuatro (duplicando una de las anteriores). Respecto al plano instrumental, éste constaba de dos violines y el continuo, el cual estaba integrado por un instrumento melódico grave (violón o bajón) y órgano o arpa para el relleno armónico. Por lo general no se hacen aquí uso de las cifras. Respecto al papel de los violines, Balaguer (citado por Victoria Eli Rodríguez1970: 71) ha dicho lo siguiente: "expone la mayoría de las veces el tema fundamental... en un corto preludio instrumental... y a la entrada de la voz o de las voces, las acompaña repitiendo la misma melodía con algunas glosas... Los violines marchan, en general por terceras y sextas". Morfológicamente hablando, "los villancicos pueden presentarse con un estribillo seguido de las coplas, o la exposición de las coplas a las que siguen recitados, fugas o estribillos".

Para finalizar con este capítulo referido a la música religiosa, diremos (siempre siguiendo a Victoria Eli) que en las cantadas de Salas, "lo más común es el empleo de tres partes donde alterna el recitado (en realidad un arioso), un aria y el presto, este último como sección conclusiva de tiempo más rápido. Los recitativos (o ariosos) suelen aparecer sin introducción instrumental alguna" (: 71).

Contemplemos ahora, otra de las manifestaciones musicales del período.

3. La música instrumental en el siglo XVIII

Al igual que en el siglo XVII, el violín siguió manteniendo su hegemonía en el gusto de las aristocracias europeas de la primera mitad del siglo XVIII, compartiéndola, sin por ello perder prestigio, con el clave. En algunos lugares, además (este es el caso de la corte de Federico el Grande de Prusia) el violín debió compartir su supremacía con la flauta, dando pie así a la proliferación de repertorios (e incluso de métodos) destinados simultáneamente para cualquiera de estos dos instrumentos. A este respecto dejó escrito José Subirá (1958: 970-971) lo siguiente: "la flauta y el violín ocupan en los salones de la sociedad distinguida el puesto asignado anteriormente al laúd, si bien este último instrumento desaparecerá muy lentamente, por lo que en el siglo XVIII todavía cuenta con fabricantes y compositores". En las llamadas sonatas (a veces a dos o más instrumentos), la parte acompañante, aunque no se mencionaba, jugaba un importantísimo papel, pues, a ella estaba reservada

la elaboración del continuo o relleno armónico, por parte de un instrumento de teclado (clave u órgano). La parte inferior del relleno armónico podía también ser reforzada por un instrumento grave (violón, violoncello o bajón), completando así el llamado trío sonata (que en realidad constituían cuatro instrumentos, pues, como se dijo, el continuo no se mencionaba).

En España, el violín encontró cierta oposición, sobre todo en lo que respecta a su uso en los templos (a este respecto son célebres las críticas que Feijoo hizo al compositor Durón), pero al final se impuso su práctica como en el resto de Europa. Una prueba sobre la difusión de este instrumento en España la podemos encontrar en la publicación del *Tratado de Violín* de José Herrando aparecido hacia 1756.[10]

Respecto a la música para clave solo (cultivada de igual manera por la aristocracia del barroco y del posterior estilo galante) deberá decirse que brilló con la misma luz que el violín, pero tal brillo comenzó a apagarse con gran rapidez, en la misma medida en que aumentaba la difusión del pianoforte (el piano apareció a principios del siglo XVIII, y su difusión comenzó a darse hacia mediados del siglo). Entre los grandes intérpretes y tratadistas que cultivaron aquel instrumento en el siglo XVIII, podemos mencionar, entre los más recordados, a Jean Philippe Rameau (1683-1764) y François Couperin el Grande (1668-1733), en Francia; J. S. Bach, Telemann y Matthenson, en Alemania; Domenico Scarlatti (1685-1757) en Italia[11] y Antonio Soler (1729-1783) en España.

Respecto a Domenico Scarlatti es importante destacar aquí que, además de vivir en Italia, estuvo diez años en Inglaterra, dos en Portugal y, una vez que la Princesa María Bárbara de Braganza (su discípula) se casara con el Príncipe heredero de la corona de España (el futuro Fernando VI), residió en Madrid y otras ciudades españolas por unos treinta años, tiempo en el cual escribió las composiciones que le dieron inmortalidad. (Subirá, 1958: 992-993). Para ciertos musicólogos, algunas de las sonatas de Scarlatti (llamadas por su autor *Essercizi*), representan un peldaño importante entre la forma binaria simple de la suite barroca y la forma sonata del clasicismo vienés, dada la riqueza de sus ideas temáticas. Para la historia de la música española en particular, sin embargo, la obra de Scarlatti es importante porque, además de haber difundido elementos esenciales de la música nativa, promovió su arte instrumental en buena parte de la Península, contando entre sus discípulos más destacados al Padre Soler.

En el mundo de la música orquestal, las agrupaciones instrumentales de la primera mitad del siglo XVIII van a estar constituidas básicamente por los instrumentos afines al violín; esto es, violines primeros y segundos, violas, violoncelos y contrabajos. En este sentido debe tenerse en cuenta que para el siglo XVIII estos instrumentos habían alcanzado una altísima técnica de

[10] Como comentaremos más adelante, esta obra fue conocida en Guatemala en los años coloniales.
[11] Es también durante estos años (1716) cuando el ítalo-americano Domenico Zipoli publica sus *Sonate díntavolatura per organo o cimbalo*. No lo mencionamos como importante tratadista porque su obra está todavía por conocerse mejor.

construcción y de ejecución. A este grupo se le agregaba, una vez más, un instrumento de tecla (órgano o clave) a efectos de garantizar el continuo o relleno armónico. El resto de los instrumentos (viento metal o viento madera) se utilizaba sobre todo en la música dramática (para favorecer efectos de realismo en la acción) o en los conciertos (grosso o solistas), con la idea de generar contrastes.

El verdadero cambio en la música orquestal va a aparecer entonces en la segunda mitad del siglo XVIII con los aportes de los músicos de Mannhein y Viena. El primero en introducir estos cambios, sin embargo, parece haber sido Gluck quien abandonó el uso del continuo e introdujo el clarinete en la orquesta. En el plano puramente instrumental (esto es, fuera del ámbito de la ópera), pudiera afirmarse (tal vez de manera muy generalizada) que Haydn y Mozart contraponen al mencionado quinteto de cuerdas un cuarteto de madera integrado por dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes, mientras los instrumentos de metal quedan reducidos a dos trompas y dos trombas (trompetas), además de incorporar dos timbales. Estas nuevas preocupaciones tímbricas y por el equilibrio sonoro de la orquesta, constituyen ya, de entrada, el principio del arte sinfónico (del arte de combinar los timbres instrumentales) y por tanto de la sinfonía, en el sentido moderno. El género preferiblemente elegido para tales experimentos fue la obertura de ópera (también le llamaron sinfonía) pues era esta la que siempre hizo uso de la plantilla orquestal. Así, y con el desarrollo instrumental y temático que fue adquiriendo este género (otrora con fines introductorios) surgió la sinfonía en tres movimientos, ahora cada uno de ellos independizado. Este es el caso de las sinfonías italianas y, particularmente, de las de Sammartini. En Mannheim, por el contrario, los compositores trabajaron denodadamente por implantar la sinfonía de cuatro movimientos, además de los proverbiales aportes dinámicos que la historiografía tradicional le suele atribuir (tal vez el verdadero aporte no fue la creación del crescendo sino su incorporación a la partitura). También fue en manos de este grupo comandado por Johann Stamitz (1717-1757) con quienes se transformó el papel desempeñado por el bajo. En efecto, en la música barroca, el bajo representaba una línea melódica firmemente trazada, tan fundamental con respecto al contrapunto como a la armonía. Tal línea, como cualquier otra parte melódica, poseía significado por sí misma. En las obras de Stamitz, por el contrario, podemos ver una concepción completamente distinta en cuanto que el bajo carece de sentido sin las partes central y superior, pues la música que soporta es de claro contenido homofónico.

Otro importante sinfonista de la segunda mitad del siglo XVIII fue Luigi Boccherini (1743-1805), a quien tristemente se le recuerda sólo más por su música de cámara. Para los fines que persigue este trabajo, la figura de Boccherini es importante por el lugar que ocupa en la historia de la música española, pues este compositor, además de vivir en la Península bajo la protección del príncipe Luis (tío de Carlos IV), penetró en lo más hondo del idioma musical español, tal como puede apreciarse en sus cuartetos *Músicas nocturnas en Madrid*, en sus arreglos guitarrísticos (especialmente *El fandango que tocaba a la guitarra el Padre Basilio*), en su *Ballet español* y en algunos de sus minuetos con

inconfundible carácter castizo, en donde las seguidillas contemporáneas se destacan de forma muy evidente.

Joseph Haydn, a pesar de no haber vivido en España, tuvo igualmente una importante presencia en la vida musical aristocrática de este país. Además del célebre encargo que se le hiciera desde Cádiz para que compusiera *Las siete últimas palabras de Cristo* (1785), sus cuartetos op. 9, 17, y 20 eran el pasatiempo favorito de la aristocracia de Madrid. Ese mismo parece haber sido el caso de la ópera *L'isola disabitada*, la única obra dramática de Haydn basada en un texto de Metastasio. El reconocimiento de la intelectualidad hispana quedó también evidenciado en algunas de las obras del músico y poeta español Iriarte, quien de hecho le dedicó sus mejores loas.

3.1. Influencia de la música instrumental europea en la música dieciochesca americana

En los archivos y bibliotecas que guardan los documentos relativos a la música colonial de América hispana, no parece haber suficientes manuscritos y, menos impresos, que demuestren la existencia de una significativa actividad colonial en pro de la creación de música instrumental. La razón parece estar en el hecho de que durante la colonia, la única institución en condiciones de promover la composición de obras originales fue la iglesia, quien, desde luego, no tuvo otro interés que el de motivar la creación de música religiosa. La aristocracia colonial, que algún papel habrá cumplido a favor de la promoción de las actividades artísticas seculares (sobre todo a favor de la música dramática), no tuvo la suficiente disposición o capacidad de financiar la composición de obras instrumentales. Decir esto, sin embargo, es muy distinto a afirmar que no se hubiese ejecutado música instrumental europea en los salones de la aristocracia colonial y, menos aún, que la música instrumental europea no hubiese influido en la música religiosa de estos lugares. Por esta razón, estimamos necesario puntualizar los siguientes aspectos, relativos al papel de los instrumentos y de la música instrumental en la sociedad colonial del siglo XVIII.

3.2. Algunos testimonios que evidencian una actividad incipiente en pro de la creación y ejecución de una música instrumental en Hispanoamérica colonial

Las advertencias hechas por Gabriel Saldívar (1991: 23, 100,103,107,113 y 116) en el sentido de haber encontrado varios métodos de instrumento (guitarra, flauta y violín) correspondiente a la producción musical mexicana del siglo XVIII revelan, en cierto sentido, algunas de las actividades americanas puestas en pro de la producción de música instrumental autóctona. De la misma manera, entre las numerosas obras encontradas en el archivo del convento para niñas huérfanas de Valladolid (hoy Morelia), donde se fundó una escuela de música hacia 1738-1740 conocido como el Colegio de Santa Rosa, hay varias piezas de música instrumental. Entre ellas, hay "dos oberturas

(sinfonías) para pequeña orquesta de típica instrumentación del *settecento* (violines 1º y 2º, viola, bajo, oboes 1º y 2º cornos franceses 1º y 2º) que - según Béhague (1983: 96) - representan las mejores obras del género en las colonias españolas a fines del siglo XVIII". Los compositores de estas oberturas (Antonio Rodil y Antonio Sarrier) son hoy desconocidos, pero la característica de las obras es de sobrado interés para este trabajo. Béhague describe una de ellas en los siguientes términos:

> La obertura en re mayor de Sarrier (Allegro; Andante; Fuga; presto) revela no sólo una correcta escritura melódica y armónica, sino también un buen equilibrio estructural. El Allegro es un típico primer movimiento de una sinfonía preclásica: una exposición bitemática (con la clásica relación tonal entre los temas); cierta elaboración temática en una sección central (a través de la secuencia melódica y cierta fragmentación francamente tímida) y una recapitulación abreviada. El andante en forma binaria es también un movimiento cantábile, cabalmente característico. La fuga final, con un sujeto de carácter mozartiano, tanto en el contorno melódico como en la figuración rítmica, es un movimiento bastante elaborado para una simple obertura del tipo italiano. Presentado primero por los segundos violines, el sujeto es apoyado por dos contra melodías, una de las cuales (la de la viola) posee la función de contrasujeto. El primer violín se encarga de una respuesta real y de una figuración de bravura al final de la primera exposición. Sea que Rodil y Sarrier hayan sido o no compositores locales, el hecho de que esas obras hayan sido utilizadas en Morelia presupone la existencia de una orquesta capaz de ejecutarlas (:96-97).

En Guatemala - según Alfred Lemmon y Fernando Horcasitas (1980)- hay una copia manuscrita de *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín*, de Joseph Herrando, que está en el Museo Nacional de Historia de Guatemala, y en el *Museo del Libro Antiguo* se encuentra también una copia manuscrita de un método de guitarra de autor no identificado hasta la fecha.

También en Pernambuco (Brasil) hay noticias acerca de que el compositor mulato Manoel de Almeida Botelho (nacido en 1721) compuso (entre otras cosas), "varias sonatas, y tocatas para teclado y para guitarra" (Béhague, 1983: 115). La misma fuente nos da noticias acerca de Joao Seyxas da Fonseca, nacido en Río en 1681, quien tenía un libro con el título de *Sonatas da cimbalo di piano e forte detto vollgarmente de martellleti.... Composte Da D. Ludovico Giustini di Pistoia* (: 127). Como última información referida al contexto brasileño, debe advertirse que entre las obras encontradas de José Mauricio Nunes García, a quien Sigismund Neukomm (1778-1858) consideró como "el primer improvisador del mundo", se cuentan cuatro oberturas o sinfonías que siguen la estructura italiana y una orquestación de estilo vienés (p. 132 y 134). Nunes García, también escribió un *Compendio de Musica e Methodo de Pianoforte*, completado hacia 1821 (Luis Merino, 1976, p. 13).

En Venezuela se dice que la única obra instrumental que se conserva de la música colonial dieciochesca es el *Dúo para dos violines*, de Juan Manuel Olivares, anexo a los *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, de Ramón de la Plaza (1883). Sin embargo, las noticias que Alberto Calzavara (1987) encontró sobre claves y violines en posesión de particulares (capítulos 6 y 9) revelan

que este instrumento debió utilizarse para cultivar la música instrumental, si no propia, por lo menos de los muchos maestros del instrumento que estuvieron tan de moda en el segundo tercio del siglo XVIII. No obstante lo dicho, se tendrá que reconocer que la obra instrumental más importante escrita por los compositores salidos de la Escuela de Chacao, es la Octava sinfonía de Juan Meserón, compuesta hacia 1822. Esta obra (y las otras sinfonías que también se conocen del compositor), a pesar de su fecha de creación, deben inscribirse plenamente dentro del estilo de orquestación dieciochesco, pues su estructura (andante - allegro agitato; andante cantabile; minueto; allegro con espíritu), su orquestación (flauta 1 y 2, oboe 1 y 2, corno 1 y 2 trompeta, violín 1 y 2, viola, violoncello, contrabajo[12] y el uso de ciertos términos en la partitura (crescendo, diminuendo, fortes súbitos y pianos súbitos), la inscriben dentro de esta tendencia, tanto local como europea (fundamentalmente alemana). Es preciso también hacer notar, que si para 1822 ya Meserón había escrito su octava sinfonía, muy probablemente compuso las primeras hacia fines del siglo anterior.

Para terminar debe advertirse que en Chile hay un manuscrito identificado por Luis Merino (1976: 7-9), conocido con el nombre de *Libro Sesto de María Antonia Palacios* (y copiado entre 1780 y 1790), que posee, entre otras cosas, una cantidad de sonatas de Juan Cipriano Coley (de quien no existe mayor información), las cuales están destinas al órgano, clave, piano y salterio.[13] Con estas noticias se cierran los testimonios que hasta ahora hemos podido encontrar sobre las iniciativas coloniales en pro de la música instrumental autóctona del siglo XVIII, pero vemos muy posible que investigaciones futuras den nuevos resultados en este sentido.

3.3. La música instrumental de compositores europeos y su interpretación en América colonial

Otra forma de darle cabida a la interpretación de música instrumental en la Hispanoamérica del siglo XVIII, fue a través de la interpretación de obras de este género pertenecientes a compositores europeos. En este último sentido, la supremacía parece corresponder a Haydn y a Caracas (o a Haydn en Caracas), pues, como a dicho Robert Stevenson (1982: 20):

---

[12] Para algunos (Sans, 1993: 74-75), este tipo de orquestación carente de «... clarinetes, fagotes, trompetas, tímpanis y órganos...» es razón para dudar que la música colonial venezolana haya recibido la influencia de los clásicos vieneses, pues «... estos instrumentos están generalmente presentes en esa música». Pero el lector ha de tener en cuenta que tanto en Europa como en América, los compositores escribían para la planilla instrumental que las circunstancias socio-económicas le permitían. Cosa que se imponía más allá de los modismos de una época, los cuales, sin embargo, se hacen presentes en la medida de lo posible.

[13] Según el Percy A. Scholes (1984), instrumento primitivo de cuerdas, similar al ducemel o dulcémeles, pero que se toca hiriendo las cuerdas con un plectro o con los dedos en vez de hacerlo con martillos. Se hallaba extremadamente difundido en los siglo XIV y XV... (p. 1155).

> De los centros coloniales latinoamericanos el más rico en ediciones tempranas y copias manuscritas de música de Haydn se encuentra apropiadamente en Caracas, lugar de nacimiento de Miranda. En "National Library Publication in Brazil, Perú, and Venezuela", *Inter-American Music Review*, IIITI (otoño 1980), 46-47, se indica la existencia de partes orquestales de veintiuna sinfonías de Haydn editadas por Sieber antes de 1813. Las partes de la Sinfonía Nº 73 (*La Chesse* de 1781) copiadas a mano por Cayetano Carreño y las partes impresas de la Sinfonía Nº 96 en poder de José Francisco Velázquez, padre, demuestran haber sido usadas antes de 1800. Las partes editadas por Imbault de las Sinfonías 83 y 102 corresponden a 1793 y 1801. Las partes publicadas por Sieber de las sonatas pertenecientes a la *Siete Ultimas Palabras* aparecieron en 1788. Las partes orquestales del *Stabat Mater* (1767), las Misas *In Tempore belli* (1796), *Nelson* (1798) y el *Te Deum* (1800) tienen diferentes fechas y permiten formarse una idea sobre las obras vocales de Haydn que han sido preservadas en la Escuela de Música "José Angel Lamas". En el archivo de la Escuela se encuentra, además, el dueto "Dunque, oh Dio, quando speri", de *Il Ritorno de Tobia*, arreglado como *Salve Regina* por un compositor local en 1825, y la adaptación a un texto castellano de un trío de la segunda parte de *La Creación*, hecha por Velázquez hijo.

Juan Bautista Plaza (1985: 50) también nos da argumentos similares aunque ampliando el hecho a compositores como Mozart y, sobre todo, Stamitz. Al respecto, veamos lo que escribió:

> Pero los dos músicos europeos que más influyeron sobre los nuestros de la Colonia fueron los máximos representantes del Clasicismo Vienés, indudablemente estudiados y conocidos aquí: Haydn (1732-1809), cuya música se difunde a partir de 1860, y Mozart (1756-1891), que empieza a ser conocido a partir de 1770, justamente cuando se forma la primera generación de músicos coloniales bajo la dirección del Padre Sojo. Otro compositor que también pertenece al Clasicismo Vienés, cuya obra tuvo resonancia en Caracas, es un músico bohemio, el fundador de la Escuela de Mannheim, Juan Stamitz (1717-1757), cuya producción precedió en pocos años a la de Haydn y Mozart. Stamitz es autor de un tipo nuevo de Oberturas y Sinfonías que sirvieron de modelo a Haydn y Mozart, así como a nuestros músicos coloniales. En 1943, para conmemorar el primer aniversario del Museo de arte Colonial, se efectuó un concierto en el propio museo. En dicha ocasión se ejecutaron algunas obras de Velásquez, Colón y otros venezolanos, así como también una *Obertura* de Juan Stamitz, cuyo manuscrito fue encontrado en Caracas y perteneció a la familia Velásquez. Posiblemente lo trajo el Padre Sojo de Europa o vino entre las obras que envió, como obsequio a nuestros músicos, el Emperador de Austria.

Juan Francisco Sans (1997: 26-27), por su parte, enriquece igualmente esta idea cuando afirma haber encontrado en el Archivo de Música Colonial (actualmente en resguardo de la Biblioteca Nacional de Venezuela), manuscritos dieciochescos de las siguientes sinfonías de Haydn: *Sinfonía en sol mayor*, *Sinfonía en do menor*, *Sinfonía Nº 9 en re mayor*, *Sinfonía Nº 8 en re mayor*, *Sinfonía en re mayor Nº 73*, *Sinfonía en do mayor* y *Sinfonía de la caza en re mayor*. Además de estas partituras, Sans dice haber encontrado, el *Stabat Mater a Grande Orquesta*, el *Salve a Dúo en mi bemol mayor* y el *Ofertorio "Insana et vana cura"*, todos de Haydn. Estas obras, aunque obviamente no constituyen una fiel

representación de la música instrumental y sinfónica europea en el nuevo mundo, sí poseen el mismo tipo de orquestación que tenían las sinfonías y oberturas de la época (cuerdas, 2 flautas, dos oboes, 2 corno, a veces, clarinetes, fagotes y tímpani, además de las voces), lo cual, evidentemente influyó en la composición de música religiosa en América.

Para enriquecer más los testimonios venezolanos, valdría la pena retomar aquí otro de los relatos del Lic. Juan Francisco Sans (1993: 75) a favor de la tesis que aquí venimos desarrollando. En relato dice como sigue:

> El Doctor Gastón Caraballo, descendiente de la familia materna del Libertador, los Palacios y Blanco, nos hizo llegar un lote de partituras editadas y manuscritos pertenecientes a sus antepasados. Un fajo pequeño, pero decidor. Allí encontramos partes manuscritas de la sinfonía 52 de Haydn; partes manuscritas de una segunda lección de difuntos; seis quintetos de cuerdas de Boccherini editados en París; todos firmados como posesión de "De Palacios"; seis sinfonías o "cuartetos dialogados" (cuartetos de cuerda) de Haydn, editados en París, firmados como propiedad de Carreño (¿Cayetano?); ocho sonatas para dos flautas o dos violines o bajo de C. A. Campioni, con una firma de "Bolívar" tachonada, y bajo la firma de Don Feliciano Palacios, (el hermano del Padre Sojo); y, lo más curioso, veinte sonatas para cémbalo de diversos autores como: Alberti, Lozzi, Baluppi, Le Grand, Bach (probablemente algunos de sus hijos), Hasse, Lorenzini, agrel Martín, Schaffrath, editados en París.

Por último (en lo que respecta al caso caraqueño) valdría la pena recordar valdría la pena recordar que el Generalísimo Francisco de Miranda (que ha a decir verdad, era ciudadano del mundo) poseía en su rico archivo musical una valiosísima colección de piezas para flauta, entre las cuyo autores, valdría mencionar a los siguientes: Boccherini, Cancielo, Corelli, De-Lusse, Exaudet, Ficher, Grenemann, Herrando (Josef), Laveaux, Miler (Eduardo), Pattoni (Giovanni Battista), Punto (Giovanni), Richter (Xaverio), Sanmartín (Giuseppe), Stabinger (Matías), Stamitz, Toeski (josef), Wendling, Weis, Canal, Filtz, Misson, Pla (Manuel), Possi (Carlos), Prati, Toeski, Autex, Autel Lefis, Brinziny, Cannabich, Craft, Lozy, Martín, Ruge Romano, Schwindl, Seignalay, Smith, etc.[14]

Hay también abundante testimonio acerca de la ejecución de obras de Haydn (incluso de Mozart y Pleyel) en el resto de países de Hispanoamérica. El mismo *Libro Sesto de María Antonia Palacios*, ya antes citado, posee el primer movimiento de la sonata en do mayor de Joseph Haydn. Por otra parte, en Minas Gerais (según Luis Merino, 1976), eran frecuentemente ejecutados los cuartetos de Haydn, "donde Francisco Curt Lange ha descubierto copias realizadas en 1794, junto con otras ediciones de gran valor, como la primera publicación parisina de los cuartetos de Wolfgang A. Mozart dedicados a Haydn" (p. 12). También fue en Brasil (ahora en Río de Janeiro) donde en

[14] Para mayor información sobre el archivo musical de Francisco de Miranda, sugiero revisar el artículo de Castillo Didier (1984), titulado: *El Precursor Francisco de Miranda y la música.* (ver lista de referencias).

1820, Sigismund Neukomm (discípulo de Haydn) y José Mauricio Nunes García (compositor local), preparan lo que "hubiera sido el estreno latinoamericano de *La Creación*". Según sigue diciendo Luis Merino, el estreno se frustró, pero el año anterior ya José Mauricio había dirigido "el estreno latinoamericano del *Requiem* de Mozart en la Iglesia de la Navidad" (p.12). Ahora que volvemos a hablar de música sinfónico-coral de fines del siglo XVIII, será bueno recordar que *Las Siete Ultimas Palabras de Cristo en la Cruz*, de Haydn, se ejecutó en muchísimas oportunidades desde los tempranos años del siglo XIX (últimos de la colonia) hasta la segunda mitad del siglo. Lo mismo sucedió con muchas de sus sinfonías y oratorios.

3.4. La música instrumental en la Europa del siglo XVIII y su influencia en la música religiosa hispanoamericana

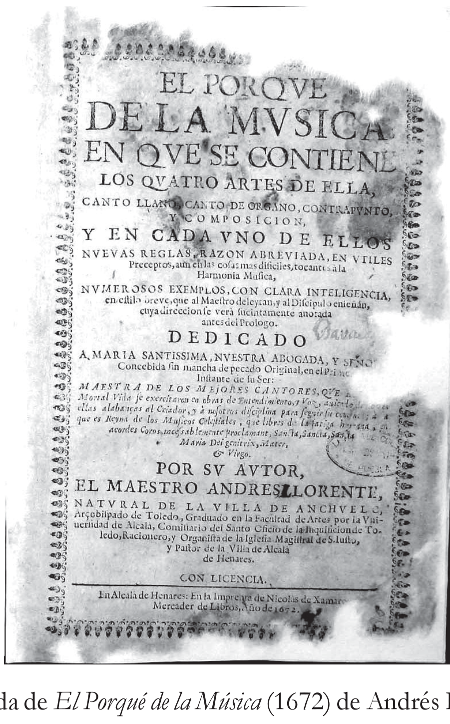
Como dejamos ver en líneas anteriores, la música religiosa europea del siglo XVIII se vio tremendamente influida por el bel canto venido de la música dramática y por el desarrollo de la música instrumental del siglo XVII y siglo XVIII. Esta última influencia se evidenció en la aparición de la orquesta de cuerdas y el continuo en la otrora música a capella (siglo XVI). Luego, en la segunda mitad del siglo XVIII, las orquestas (fundamentalmente las de Mannheim y Viena) se van a ver aumentadas y enriquecidas con la incorporación del grupo de las maderas (flautas, oboes, fagotes y clarinetes) y metales (trompas y trompetas). Este desarrollo también se va a incorporar a la música litúrgica, con la consecuente pérdida del intimismo religioso de otros tiempos. La música de Hispanoamérica, en contacto con los cambios europeos, incorporó, con notable contemporaneidad, todos estos cambios. Así la música litúrgica y religiosa no litúrgica de la primera mitad del siglo XVIII, hizo uso frecuente del continuo y de las figuras del primer y segundo violín. En la de la segunda mitad del siglo, se incorporará además, (como también lo habían hecho los europeos), el uso de flautas, oboes, tropas, manteniendo el uso de las cuerdas. El continuo irá desapareciendo en la medida que progresa el siglo, hasta el punto de que ya, los compositores de llamada Escuela de Chacao, prácticamente no las utiliza.

Seguramente uno de los ejemplos que mejor muestran la presencia de la música sinfónica o sinfónico-coral en la música religiosa hispanoamericana, está en la "adaptaciones" de letras en español que se hicieron de obras de Haydn. Así y dentro de este género que los músicos coloniales titularon con el nombre de "tonos" (denominación que también se le dio a algunos villancicos en el siglo XVIII), podemos encontrar en la Biblioteca Nacional, los siguientes títulos, según nos cuenta Juan Francisco Sans (1997: 28): *Tono a 4 voces*, *Coro a 4 voces* (hay dos con la misma denominación), *En la Gracia Riqueza*, *Tono extraído de la Creación* y *Trío de la creación del Mundo de Gabriel, Uriel y Rafael*, todos con música de Haydn.

4. Tratados europeos de teoría musical y su presencia en la América colonial

A pesar de ser un tema casi sin estudio, no parece ser de poca importancia (ni cuantitativa, ni cualitativamente) el asunto de los tratados musicales que se difundieron en la América colonial durante el siglo XVIII. En ese sentido debe recordarse que este siglo fue el que dio luz a libros tan importantes como el *Traité de L'Harmonie* de Jean - Philippe Rameau y el *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux. Si bien no tenemos noticias de que algunos de estos dos tratados se hubiesen conocido en la América colonial, no es menos cierto el hecho que la *Encyclopedédie*, y por lo tanto, buena parte del *Dictionnaire de Musique* de Rousseau sí conocieron en estas comarcas.[15] Además de esto, el músico e investigador Alberto Calzavara (1987, p. 122) dio a conocer el hecho de que entre la nutrida biblioteca del Generalísimo Francisco de Miranda existía, además de un buen número de partituras, un tomo de los *Elements de musique* de D'Alembert, un *Dictionaire de Musique* ¿de Rousseau?, y un ejemplar de las *Reflexions sur la Poesie, la Peinture et la Musique*, del abate Du Bos.

Respecto a los tratados hispanos, la proliferación de textos en suelo americano es todavía mayor, ya se refieran al canto gregoriano, ya a la música figurada, ya a una mezcla de ambas cosas u otro aspecto referido a la música. Entre los tratados españoles sobre los cuales se tiene información en este sentido, se pueden mencionar:



EL PORQVE
DE LA MVSICA
EN QVE SE CONTIENE
LOS QVATRO ARTES DE ELLA,
CANTO LLANO, CANTO DE ORGANO, CONTRAPVNTO,
Y COMPOSICION,
Y EN CADA VNO DE ELLOS
NVEVAS REGLAS, RAZON ABREVIADA, EN VTILES
Preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes à la
Harmonia Musica,
NVMEROSOS EXEMPLOS, CON CLARA INTELIGENCIA,
en estilo breve, que al Maestro deleytan, y al Discipulo enseñan,
cuya direccion se verà sucintamente anotada
antes del Prologo.
DEDICADO
A MARIA SANTISSIMA, NVESTRA ABOGADA, Y SEÑO[illegible]
Concebida sin mancha de pecado Original, en el Pri[illegible]
Instante de su Ser:
MAESTRA DE LOS MEJORES CANTORES, QVE [illegible]
Mortal Vida se exercitaron en obras de Entendimiento, y Voz, [illegible]
ellas alabanças al Criador, y à nosotros disciplina para seguir su [illegible]
que es Reyna de los Musicos Celestiales, que libres de la fatiga [illegible]
acordes Coros incessablemente proclamant, Sancta, Sancta, Sancta
Maria Dei genitrix, Mater,
& Virgo.
POR SV AVTOR,
EL MAESTRO ANDRES LLORENTE,
NATVRAL DE LA VILLA DE ANCHVELO,
Arçobispado de Toledo, Graduado en la Facultad de Artes por la Vniversidad de Alcalà, Comissario del Santo Oficio de la Inquisicion de Toledo, Racionero, y Organista de la Iglesia Magistral de S. Iusto, y Pastor de la Villa de Alcalà de Henares.
CON LICENCIA.
En Alcalà de Henares: En la Imprenta de Nicolas de Xamar[illegible]
Mercader de Libros, Año de 1672.

Portada de *El Porqué de la Música* (1672) de Andrés Lorente

- *El Porqué de la música* (1672 y 1699),de Andrés Lorente, uno de cuyos ejemplares - según Calzavara (1987:. 41) - aparece reseñado en el testamento que otorgara el Maestro de Capillla de la Catedral de Caracas, Francisco Pérez Camacho (1659-1724).
- *El Tratado de Música Especulativa y Práctica* (1710 y luego incluido en el *Compendio Matemático* de 1757) de Tomás Vicente Tosca, cuyo nombre es mencionado en introducción de la *Explicación y Conocimientos de los Principios Generales de la Música*, de Juan Meserón (1824), primer libro de música impreso en Venezuela.
- *Escuela Música Según la Práctica Moderna* (1723, primer tomo y 1724 segundo tomo), de Pablo Nassarre, el cual fue conocido en México (Galindo, 1992: 304).
- *Institución Armónica o Doctrina Músico Teórica y Práctica* (1748) de Antonio Ventura Roel del Río, que, según el mismo Galindo (1992:306) también se conocieron en México.
- *Música Canónica y Sagrada* (1761) de Juan Francisco de Seijas, también conocida en México (Galindo1992: 306).
- *Fábulas Literarias* (y dentro de ellas, *La Música*) de Tomás Iriarte, la cual también es citada en el libro de Meserón.

ARTE
DE CANTO-LLANO,
Y ORGANO,
Ò
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, Sequencia, ò Prosa. Y la quarta, de la Especulativa, y Práctica del Canto de Organo, segun el moderno estilo.

SU AUTOR
DON GERONYMO ROMERO DE AVILA,
Racionero, y Maestro de Melodia de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas:

QUIEN LO DEDICA
A LOS ILL.mos SEÑORES DEAN, Y CABILDO
de la misma Santa Iglesia.

CON LICENCIA.

MADRID. Por Joachin Ibarra, calle de las Urosas. Año de 1767.
A costa de la Compañia establecida en esta Corte.

Portada del *Arte de canto llano y órgano o prontuario músico* (1767)
de Jerónimo Romero de Ávila

[15] Entre la historiografía musical venezolana se difunde con bastante frecuencia la idea respecto de la cual el *Dictionaire de Musique* de Rousseau se difundió entre los músicos de la Escuela de Chacao por ser este uno de los nombres que se mencionan en la *Explicación y Conocimientos de los Principios Generales de la Música* de Juan Meserón (1824), primer libro de música impreso en Venezuela.

- *Breve Suma de Todas las Reglas del Canto Llano* (1714 y 1717) de Antonio Martín y Coll, la cual, además de haber sido conocida en México (Galindo, 1992: 305) fue reimpresa en Guatemala en 1750, según nos comentan Lemmon Alfred y Fernando Horcasitas (1980: 43).

ELEMENTOS
DE MATEMATICA.
POR DON BENITO BAILS,
Director de Matemáticas de la Real Academia de San Fernando, Individuo de las Reales Academias Española, de la Historia y de la de Ciencias naturales y Artes de Barcelona.
TOMO VIII.
MADRID:
Por D. Joaquin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M.
MDCCLXXV.

Portada del Tomo VII de *Elementos de matemática* (1775) de Benito Bails

- *Canto Llano*, de Bernardo Gómez y Puig y las obras homónimas de Pedro de Villasagra y Diego Rojas y Monte, todas conocidas en México, según Galindo (1992: 306).
- *Arte de Canto y Organo*..., de Romero de Avila, el cual, además de haber sido conocido en México (Galindo, 1992:306) parece que se utilizó en la Universidad de Caracas como texto obligatorio (Stevenson, 1980, 21).
- *Reglas de Música* de Juan de Abella, difundido en Venezuela, según Juan Francisco Sans (1997:15).
- *Tratado de Música* (1720) de Nouelles Paradoies, conocido igualmente en Caracas, según nos sigue diciendo Sans.
- *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía* (Madrid, 1775) de Benito Bails, conocido en México (según Galindo) y posiblemente en Venezuela, pues, es comentado en la citada obra de Juan Meserón. El caso venezolano es algo particular, ya que, como no se especifica la obra sino el autor, es posible que se trate más bien de *Elementos de Música Especulativa* (incluido en el tomo VIII de sus *Elementos de Matemática*).

Además de estas obras producidas en suelo español (hay incluso otras que no mencionamos aquí, pero que el lector puede consultar en la citada obra de Miguel Galindo) se tiene noticias de algunos tratados elaborados en suelo americano, tales como la *Cartilla música y primera parte que contiene un método fácil de aprenderla a cantar* (Lima 1763), de José Onofre Antonio de la Candela (León Tello, 1974: 589) y otros manuscritos e impresos mencionados por

Portada del Tomo II del *Compendio matemático* (1715)
de Thomás Vicente Tosca

Alfred Lemmon y Fernando Horcasitas (1980: 43-44). En todo caso las investigaciones en este campo son bastante vírgenes, lo que demanda que no se cierre la investigación en este sentido.

REFERENCIAS

Arróspide de la Flor, César (Julio - Diciembre, 1971). "La Música de Teatro en el Virreinato de Lima". *Revista Musical Chilena*, Nº 115-116, pp. 39-51.
Béhague, Gerard (1983). *La Música en América Latina*. Caracas, Monte Avila Editores.
Bermúdez, Egberto (1988). Estudio y transcripción. *Antología de la Música Religiosa (siglos XVI-XVIII): Archivo Capitular catedral de Bogotá*. Bogotá, Presidencia de la República de Colombia.
Bermúdez, Egberto (1997). "El Archivo de la Catedral de Bogotá: historia y repertorio". *Revista Musical de Venezuela*, Nº 34. Caracas, FUNVES - CONAC.
Castillo Didier, Miguel (1984). "El Precursor Francisco de Miranda y la música". *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Nº 32-33, pp. 58-77.
Calzavara, Alberto (1987). *Historia de la Música en Venezuela*. Caracas, Fundación Pampero.
Cetrángolo, Aníbal (1992). "Nuevas Informaciones Sobre Giacomo Facco y los Comienzos de la Opera en Iberoamérica". *Revista Musical de Venezuela*, Nros. 30-3, pp. 163-171.
Claro-Valdés, Samuel (Enero- Marzo, 1970). "La Música Virreinal en el Nuevo Mundo". *Revista Musical Chilena*, Nº 110, pp. 7-31.
Claro-Valdés, Samuel (Enero - Marzo, 1972). "La Música Secular de Tomás Tarrejón y Velasco (1644-1728), algunas características de su estilo y notación musical". *Revista Musical Chilena*, Nº 117, pp. 3-23.
Claro-Valdés, Samuel (Octubre - Diciembre, 1981). "Música Teatral en América". *Revista Musical Chilena*, Nº 156, pp. 3-20.

Lang, Paul Henry (1979). *La música en la civilización occidental*. Buenos aires, Eudeba, tercera edición en castellano.
Lange, Francisco Curt (Octubre - Diciembre, 1967). "La Música en Villa Rica (Minas Gerais)". *Revista Musical Chilena*, Nº 102, pp. 8-55.
Lange, Francisco Curt (Enero - Marzo, 1968). "La Música en Villa Rica (Minas Gerais), continuación y final". *Revista Musical Chilena*, Nº 103, pp. 77-149.
Lemmon, Alfred y Fernando Horcasitas (1980). "Manuscrito teórico musical de Santa Eulalia: un estudio de un tesoro musical y lingüístico de Guatemala colonial". *Revista Musical Chilena*, 1980. Nº152, pp 37-79.
Lemmon, Alfred (1992). "Musicología jesuítica en la provincia de Nueva España. El rol de la música". *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Nº 30-31, pp. 211-223
Livermore, Ann (1974). *Historia de la Música Española*. Barcelona, Barral Editores.
Merino, Luis (1976). "Presencia de Joseph Haydn en Latinoamérica colonial y decimonónica: Las Siete Ultimas Palabras de Cristo en la Cruz, y Dos Fuentes en Chile". *Revista Musical Chilena*, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la
Peñín, José (1983). "Elementos de canto llano y figurado, un documento para la historia". *Representación*, Universidad de Chile, Nros. 135-136, p. 5-21. *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Nº 9-11, pp. 249-268
Peñín, José (1985): *José María Osorio: autor de la primera ópera venezolana*. Caracas, CONAC-ILVES.
Plaza, Juan Bautista (1985). "La música colonial venezolana al día con la europea". *Revista Musical de Venezuela*, ILVES, Conac, Nº 15-17. Pp. 47-53.
Plaza, Ramón de la (1883). *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas, Imprenta al vapor de «La Opinión Nacional».
Ramírez R., Felipe (1981). Elaborador. *Tesoro de la música Polifónica en México*. CENIDIM, México.
Rodríguez, Victoria Eli (1997). "Un tesoro aún inexplorado: la capilla de música de Cuba". *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Nº 9-11, pp. 249-268.
Saldívar, Gabriel (1991). *Bibliografía Mexicana de Musicología y Musicografía*. México, INBA, CENIDIN.
Sans, Juan Francisco (1993). "Una aproximación analítica a las obras de los compositores de la Escuela de Chacao". *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Nº 32-33, pp. 58-77.
Sans, Juan Francisco (1997). "Nuevas Perspectivas en los Estudios de Música Colonial Venezolana". *Revista Musical de Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Nº 35, pp. 1-36.
Stevenson, Robert (1982) "Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico". *Revista Musical Chilena*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Nº 157, p. 3-39.
Stevenson, Robert (1992). "La Música en la América Colonial Española". *Revista Musical de Venezuela*, Nº 30-31. Caracas, FUNVES.
Subirá, José (1958). *Historia de la Música*. Barcelona - Madrid - Buenos Aires - Caracas - Bogotá - Río de Janeiro, Salvat Editores, S. A.
Tello, Aurelio (1994). Revisión, estudio y transcripción. *Cantadas y Villancicos de la Catedral de Oaxaca*. CENIDIM. Colección: Tesoro de la música polifónica en México. Tomo VII.
Tello, Aurelio (1996). Revisión, estudio y transcripción. *Misas de Manuel Sumaya. México*, INBA, CENIDIN. Colección: Tesoro de la música polifónica en México, Tomo VIII.

COLABORADORES

Juan Francisco Sans Moreira

Músico venezolano. Realizó sus estudios en Caracas, obteniendo los títulos de Profesor Ejecutante de Piano y Maestro Compositor en diversos conservatorios de la ciudad, así como la Licenciatura en Artes mención música, y la Maestría en Musicología Latinoamericana en la Universidad Central de Venezuela.
Por sus composiciones musicales ha recibido diversos premios en su país, y muchas de ellas han sido editadas y grabadas por prestigiosas agrupaciones orquestales y solistas de Venezuela y el exterior. Como intérprete ha actuado en diversos países de América y Europa con gran aceptación de la crítica. Ha publicado numerosos trabajos musicológicos en revistas especializadas, teniendo a su cargo también la edición de colecciones seriadas como los Clásicos de la literatura pianística venezolana y El legado de la escuela de Chacao.
Se ha desempeñado como profesor de análisis musical, piano, composición y musicología en diversas instituciones del país. Actualmente es Jefe del Departamento de Música en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. También es miembro de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea, la Sociedad Francesa de Análisis Musical, la Sociedad Española de Musicología, la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela, y la Sociedad Venezolana de Musicología. Por 20 años se desempeñó como productor y locutor de diversos programas radiofónicos en las más importantes emisoras del país.

Hugo J. Quintana M.

Realizó sus estudios musicales en diversos conservatorios y escuelas de música de la capital de Venezuela, donde culminó sus estudios de Guitarra Clásica y Dirección Coral. Paralelamente a sus estudios musicales, se graduó como profesor en Ciencias Sociales, Mención Historia (UPEL) y posee una Maestría en Historia de Venezuela (UCAB). En el campo artístico ha formado parte de diversas agrupaciones corales de Caracas, distinguiéndose como director-fundador de algunas de ellas. En el área docente ha regentado cátedras de Guitarra Clásica, Apreciación de la Música, Teoría y Solfeo, Armonía, Historia y Estética de la Música, Historia Universal e Historia de Venezuela, en diversas universidades y escuelas de música de Caracas, además de haber desempeñado en ellas distintos cargos administrativos. Actualmente dicta las cátedras de Historia y Estética de la Música en las escuelas Prudencia Esaa y José Reyna, además de los cursos de Teoría y Épocas de la Música y Música Latinoamericana de la UCV. Asimismo, ha sido invitado en dos oportunidades para dictar cursos de post-grado en la Maestría de Música Latinoamericana de la misma Universidad. En el campo de la musicología, ha realizado varios trabajos de investigación, los cuales han sido publicado por revistas especializadas, tanto de universidades como de institutos de investigación. Recientemente fue nombrado director de investigaciones de la novel Sociedad Venezolana de Musicología.

Sociedad Venezolana de Musicología

Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología

ISSN 1690-4702