

GRABACIONES DE MÚSICA NOVOHISPANA

Andrés LIRA
El Colegio de México

EN EL AMBIENTE descrito por los cronistas e historiadores de Nueva España encontramos una dimensión difícil de captar: la de la música religiosa y profana, de la que tanto se habla, pero de la que tan poco sabemos por más que sea asunto de bellos párrafos en las relaciones de los siglos XVI, XVII y XVIII. Y es que para la recreación de los testimonios musicales es menester un conocimiento especializado, que si no ha faltado en algunos estudiosos mexicanos, también es cierto que no se ha puesto a disposición del público en forma adecuada para su divulgación. Hacen falta grabaciones en las que se recojan los descubrimientos, transcripciones y arreglos musicales que se han venido realizando desde hace ya más de cuarenta años por lo menos.

En 1934, Gabriel Saldívar publicó su libro *Historia de la música en México — Épocas precortesiana y colonial* (editado por la secretaría de educación), en el que destacó la importancia de la música culta y popular del virreinato con ilustraciones y abundantes testimonios de partituras, coplas, instrumentos musicales, lugares en que se gustaba y enseñaba música, etc. A la labor de Saldívar siguió la realización de algunos conciertos en los que Miguel Bernal Jiménez y Jesús Estrada dieron a conocer el fruto de sus pesquisas en los archivos musicales de México, a cuyo estudio se consagraron tan pronto regresaron de Europa —donde habían hecho estudios de posgrado— armados de conocimientos de paleografía musical y de historia de la música. Bernal Jiménez logró en 1939 presentar en Morelia, su ciudad natal, un concierto con obras del siglo XVIII procedentes del archivo musical del colegio de las Rosas, que complementó con un bello cuaderno en que explicaba las obras ahí ejecutadas: *El archivo musical del Colegio de Santa María de Valladolid — Siglo XVIII* (México, Editorial Cultura, 1939). Jesús Estrada, maestro y compañero de Bernal Jiménez en Roma, se dedicó a estudiar los archivos musicales de las catedrales de México y de Guadalajara, donde obtuvo el material que dio base a sus prime-

ros conciertos y conferencias histórico-musicales, que empezó a presentar ocasionalmente ya en los años posteriores a 1940.

Desde entonces Estrada ha seguido estudiando los archivos catedralicios de México, Guadalajara, Oaxaca y, ocasionalmente, Durango. A este último lo llevó la noticia sobre ricos fondos musicales que da Francisco Antúnez en un bello librito: *La capilla musical de la catedral de Durango — Siglos xvii y xviii*, editado en Aguascalientes en 1970, y en el que, entre otras cosas, se advierten las relaciones de una catedral tan lejana como la de Durango con los músicos de la de México —señal de la importancia y extensión de la cultura musical en aquella época.

En 1973 apareció el libro de Jesús Estrada, *Música y músicos de la época virreinal* (editado bajo el número 95 en la colección Sep-Setentas), que es fruto de muchos años de estudio y de una curiosidad singular, pues Estrada, al ir descubriendo la música de la catedral de México, se interesó en la vida de sus creadores, en el ambiente en que vivieron, en las condiciones y en los medios con que contaron los autores de las obras rescatadas. El resultado ha sido una amena narración que aprovecha una información de primera mano, principalmente las actas de cabildo de la catedral de México, que nadie había utilizado sistemáticamente para rastrear el desarrollo musical de México en los siglos xvi, xvii, xviii y principios del xix. La música de esta época sólo había sido escuchada por quienes asistieron a los conciertos que de cuando en vez había podido presentar Estrada en salas y templos que apenas se presentaban a la difusión de tan rico acervo.

UNA PEQUEÑA PARTE de las obras rescatadas por Estrada se grabaron en un disco, *Música virreinal mexicana*,¹ publicado por la Universidad Nacional, en la que Jesús Estrada es investigador y profesor. Impresiona en esta grabación la variedad y belleza de las obras reunidas; aunque, es preciso decirlo, la última de las obras grabadas está algo desvirtuada por la precipitación con que se dirigió y elaboró la edición. Pero, de cualquier manera, el saldo es positivo.

En efecto, el disco muestra el arte musical que se realizó en el coro de la catedral de México durante los siglos xvi a

¹ *Música virreinal mexicana*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1974 [Voz Viva de México].

xviii, e incluye también una obra del xviii procedente de la catedral de Oaxaca. Aparece, en primer lugar, un *Magnificat* de Hernando Franco, maestro de capilla de la catedral de México de 1575 a 1585. Esta obra está inspirada en el sexto tono del canto gregoriano, y muestra la inventiva del autor y las posibilidades de creación en un estilo escolástico, arte en el que fueron consumados maestros los polifonistas españoles del siglo xvi. De autor anónimo es el salmo *Domine hisopo*, que viene a continuación. "Un trozo patético por su expresión. Un ejemplo de evolución hacia una nueva escritura —la vertical— que comenzaba a abrirse paso en la música que se escribía en México en la primera mitad del siglo xvii. Probablemente este salmo date de aquella época." Tal es el comentario que hace Estrada en el cuaderno que acompaña al disco, en el que se explican las obras y se transcriben las letras que se cantan.

De 1688 a 1715 ocupó el maestrazgo de capilla de la catedral de México Antonio de Salazar, después de haber regido la capilla musical de la de Puebla. Este maestro destacó como compositor y como educador de otros músicos. De él es el villancico *Si el agravio Pedro...*, que figura en el disco. Obra emotiva en la que se advierte la sobriedad y riqueza con que el maestro creaba su música para voces en un estilo francamente vertical, aunque con un interesante juego contrapuntístico en la sucesión de la obra. A éste sigue otro villancico, de Manuel de Sumaya, discípulo de Salazar y maestro de capilla de la catedral de México desde 1715 hasta 1739. La inspiración de este músico —de quien se sabe que compuso dos óperas que no se han localizado— llevó a la catedral a su época de esplendor musical en las creaciones para voces con acompañamiento de órgano, como se ve en esta obra, *Ay! cómo gime en el viento*, y en aquellas para voces y orquesta —pues fue Sumaya el introductor de la orquesta en la catedral de México. Para canto y orquesta escribió Sumaya multitud de obras, una de las cuales es la "cantada" *Alegres luces del día* aquí presentada, y que sin ser lo más grande, es ya buena muestra de lo que creó Sumaya en México antes de desterrarse voluntariamente a Oaxaca en 1739.

Con la primera compañía de ópera italiana que llegó a México vino un director y compositor napolitano, Antonio Jerusalén y Stella, quien desde 1746 ofreció sus servicios al coro de la catedral. En 1750, después de muchos trabajos y oposiciones, logró el maestrazgo de capilla, en el que estuvo

hasta su muerte, ocurrida en México en 1769. Su estilo operístico y alegre contrastó con la severidad y profundidad de los maestros anteriores, pero acabó por gustar a los fieles y a los servidores de la catedral. *Cuando la primavera* es una aria que muestra la factura de este músico, el gusto por la melodía acompañada muy a tono con la época; o, si se quiere, muestra el "barroco reformado".

De la catedral de Oaxaca procede el aria *Así de la deidad*, de Juan Mathias de los Reyes, quien fue examinado como aspirante al maestrazgo de capilla en 1741 por Manuel de Sumaya. Al parecer, De los Reyes ocupó el puesto, lo que no es de extrañar, pues procedía de una familia indígena en la que destacaron algunos músicos que sirvieron a la iglesia de Oaxaca con gran acierto. *Así de la deidad* es el nombre de la obra en que se canta el triunfo de la iglesia. La orquesta acompaña a la solista y se concierta con flautas traverseras en un bello motivo, que, por desgracia, se pierde debido a la precipitación con que el director Luis Herrera de la Fuente manejó la orquesta, sin lograr el concierto admirable que concibió el músico oaxaqueño. Además, esta obra fue concebida para *contralto*, pero la grabación se hizo con la *soprano* Guadalupe Pérez Arias, magnífica intérprete, cierto; pero hubo que adaptar la obra a su voz, lo cual es una deformación de un testimonio que se había rescatado íntegro y sin alteración.

Hasta aquí el contenido del disco *Música virreinal mexicana*, sobre cuyo valor histórico es menester decir algo. Hay en la transcripción y arreglo de las obras que hizo Jesús Estrada un respeto absoluto por el estilo y el desarrollo. En las obras para coro acompaña el órgano, instrumento usado en México desde la primera mitad del xvi, y cuya intervención se indica en las partituras rescatadas. Pero el instrumento usado en la grabación no es un órgano tubular, sino un órgano electrónico que no tiene el timbre propio de los instrumentos que se emplearon en la época, como lo percibirá el que conozca. En la época de Salazar entró en servicio el primero de los grandes órganos de la catedral de México, gran instrumento tubular que fue arreglado y duplicado con otro órgano igual en tiempos de Sumaya. La catedral metropolitana hubiera sido el escenario ideal para esta grabación, y el acompañamiento de sus grandes órganos —que afortunadamente se están reparando ya— el adecuado para revivir estos testimonios musicales. Tengamos en cuenta lo que se ha hecho en Europa, grabando en escenarios y con instrumentos

originales la música de siglos pasados. Este paso, esperamos, se dará pronto en México.

Respecto a la orquesta habrá algún escrúpulo por parte de los conocedores. En efecto, Estrada no se limitó a transcribir; ha hecho arreglos que, respetando escrupulosamente la música de la época, enriquecen las ejecuciones. Tal proceder nos parece legítimo, pues debemos tomar en cuenta que los compositores de la época escribieron para un conjunto limitado de instrumentos, y no por carecer de ideas, sino por carecer de instrumentos e instrumentistas en los momentos en que concebían e interpretaban sus obras. Creemos que, si la música lo admite sin sufrir deformación alguna, debe enriquecerse y hacerse sonar de la mejor manera, pues tal habrían hecho los compositores, si no es que lo hicieron cuando tuvieron oportunidad de contar con mayores medios al repetir la interpretación de las obras compuestas para pocos instrumentos y con escaso "papel rayado" (pautado), mal del que tanto se quejaban ante las autoridades de la catedral.

El disco es, en nuestro concepto, un acierto como recreación histórica y un acierto en la dirección del coro de la Universidad Nacional, que estuvo a cargo del maestro Luis Berber. Faltó poco para que lo fuera en la orquesta, cuya dirección estuvo a cargo del reconocido maestro Luis Herrera de la Fuente, quien no logró dar el tiempo propio ni el reposo que corresponde a las obras aquí presentadas.

Afortunadamente la Universidad anuncia este disco como el primero de una serie en la que se incluirán dos discos más. Uno con la *Loa a Carlos III*, compuesta en 1759 por Antonio Jerusalén y Stella para celebrar la coronación de ese monarca, obra de dimensión, recientemente descubierta y transcrita por Estrada. La letra de esta loa es interesante, pues en la celebración del acontecimiento compiten las "musas mexicanas" con las de algunas naciones europeas y las de algunas tierras que estaban bajo la dominación de la corona española en aquella época. La competencia de las musas mexicanas es señal de una identidad propia que ya habían destacado los autores novohispanos desde mucho antes y que se fue acentuando en el siglo xviii. Un tercer disco se dedicará a dar un panorama de la música culta de Nueva España. Se incluirán obras de distintos maestros de la catedral metropolitana, principalmente de Sumaya, cuyas creaciones son fruto de un arte "sólido, sin edad".

ABANDONEMOS AHORA los severos recintos de la música religiosa, para trasladarnos a los escenarios de la música profana. Abundan, en la documentación de los siglos xvi a xviii, muchos testimonios de la actividad musical que comenzó a desarrollarse en Nueva España desde temprana época. En las actas de cabildo de la ciudad de México se registran talleres de "maestros violeros", constructores de instrumentos de cuerda que abren sus establecimientos ya en el siglo xvi, y quién sabe cuántos más lo habrán hecho sin registro alguno dentro y fuera de la ciudad.

Buenos tañedores se encontraban en las distintas capas de la sociedad donde hombres y mujeres acostumbraban ejecutar obras en las reuniones familiares. La música era un adorno necesario en las clases pudientes, y para maestros que enseñaban y la hacían de "líricos" en entierros, fiestas y en cualquier reunión que lo ameritara, era una profesión. A veces sin necesidad de eso: Thomas Gage nos habla de un cura criollo de Veracruz, buen vihuelista, que los agasajó en su habitación con obras bien ejecutadas, y a quien el viajero tuvo por mejor músico a lo profano que sacerdote.

Ése y otros autores hablan de conjuntos populares que andaban en los frecuentes regocijos públicos. Se encontraban en plazas, en paseos, en las pulquerías y en las tepacherías. Sus ritmos y coplas picantes llegaron a penetrar al interior de los templos, dando quehacer a las autoridades que trataban de mantener el orden dentro de la buena moral y policía. Una revisión al índice del ramo *Inquisición* del Archivo General de la Nación es muy sugestiva por la abundancia de procesos seguidos contra los músicos mestizos y mulatos y contra sus patronos ocasionales.

Por desgracia, la música ejecutada por tales conjuntos no fue escrita, y sólo se menciona en los procesos el nombre de los sones con que se cantaban las coplas condenadas (jarabes, valonas, lloronas, pan de manteca, zacamandú, etc.). Sin embargo, creemos que es posible la recuperación de tales testimonios, pues hay evidencias en los archivos mexicanos de algunas transcripciones de música profana, y, según nos consta, hubo a finales del siglo pasado maestros de música que se preocuparon por recoger sones populares de distintas regiones de México, sonos cuyos nombres vemos aparecer ya en el siglo xviii y que se han seguido ejecutando hasta nuestros días. Hubo también artistas que recopilaron en su época música europea y danzas conocidas en Nueva España, reflejo

de la inspiración y del gusto del público. Transcripciones posteriores y testimonios de época se encuentran en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de México.

De ese fondo documental procede la música para guitarra española transcrita y ejecutada por el maestro Miguel Alcázar, parte de la cual se ha dado a conocer en un disco recientemente aparecido, *Tablatura mexicana para guitarra barroca*,² en el que se aprecia la sonoridad peculiar de ese bello instrumento de cinco cuerdas dobles (parecido a las guitarras "huapangueras" que aún se emplean) y que se afinaban de acuerdo con la obra que se iba a ejecutar, según se indicaba en el papel que contenía la tablatura, es decir, la escritura por cifras indicada sobre las cuerdas que debían pulsarse. Se trataba en realidad de un diagrama del diapason del instrumento, sobre el cual se indicaba el valor o duración de las notas. Tal sistema, muy antiguo, se siguió empleando para la guitarra aun después de divulgada la notación en pentagrama, y, como podemos percatarnos, se sigue usando en forma algo distinta en cuadernos y obras para los legos en música.

Ya en 1945, en el *Boletín del Archivo General de la Nación* (tomo xvi: 4), se dieron a conocer unas páginas de tablatura para guitarra, que Antonio T. Mendoza consideró de mediados del siglo xvii o principios del xviii. Pero no se había pasado de ahí; eran el registro de un hallazgo casual, que no se benefició lo suficiente para elevarlo a la categoría de descubrimiento. Y esto sí se ha logrado en el disco realizado por Miguel Alcázar, aportación completa en más de un sentido. Considera el descubridor y ejecutante de las obras grabadas que éstas datan de la segunda mitad del siglo xvii y que fueron agrupadas en un cuaderno en la primera mitad del xviii. Además, la agrupación misma es muy significativa, pues se encuentran obras europeas de autores conocidos en la época junto con danzas mexicanas, que, al decir de Alcázar, constituyen la mayoría de las piezas contenidas en el cuaderno.

El disco se inicia con un *Pasacalle selecto*, "obra polifónica que guarda estrecha relación con los pasacalles de Gaspar Sanz", conocido maestro español y autor de obras de enseñanza y de muchas piezas para guitarra publicadas en el siglo xvii. Sigue el disco con una *Guáscala*, danza animada

² *Tablatura mexicana para guitarra barroca*, México, Discos Capitol de México, 1975 [Ángel, 35029].

y en tiempo ternario, y con la *Balona de la boca negra*, “danza típicamente mexicana en la que se emplea el rasgueado, muy en boga en la música europea para guitarra”, y sobre el cual escribió Sanz un tratado. Hoy en día el rasgueo se emplea por nuestros músicos populares en estilos diferentes, rápidos, ejecutados en “guitarras de golpe”, pero que guardan alguna familiaridad con la obra grabada por Alcázar, concebida para “guitarra de mano”, es decir, para hacer melodía y no simple acompañamiento.

La *Follia de la sonata 12* de Corelli, transcrita de la partitura de violín, instrumento para el que fue originalmente escrita, a la guitarra, forma parte del mismo cuaderno, del cual se han sacado para la grabación la *Danza de la cadena*, la *Reverencia ynglesa* (su minuet), la *Suite de las cuatro casas* (el minuet *El excelente*), el *Minuet pa' los aficionados* y una “sonata” o conjunto de piezas en el mismo tono que no alcanzan a constituir una suite.

Como testimonio histórico, esta grabación y las explicaciones que hace el propio Miguel Alcázar en la portada del disco son muy significativas. Se advierte, en primer lugar, el cuidado de las ejecuciones, pues fueron hechas con un instrumento que es copia fiel de la guitarra española del siglo xvii; además, hay buen tino en las ejecuciones, se respeta el tiempo y el gusto propio de la música para guitarra. Cosa bien explicable si tomamos en cuenta que Alcázar se ha dedicado al estudio histórico-musical de la guitarra y que ha destacado en la enseñanza y en la reproducción de música para ese instrumento, como lo demuestran algunas grabaciones más que han sido objeto de transmisiones radiofónicas.

Por otra parte, la singular agrupación de las obras cortesanas y cultas junto con danzas populares de factura novohispana, muestran la relación —más supuesta que conocida hasta ahora— entre la música culta y la música popular mexicana, y el gusto generalizado por la guitarra, herencia compartida hoy en día por las distintas clases de la sociedad y en los más apartados lugares del país.

EN RESUMEN, contamos hoy con dos discos de música novohispana realizados en México. Buen principio para una labor que promete mucho. Recordemos que hasta hace poco dependíamos de las noticias sobre archivos musicales —ya estudiados por algunos mexicanos— que nos daban musicólogos e historiadores norteamericanos, quienes habían logrado el apo-

yo de sus universidades para publicar el resultado de sus estudios sobre México. Recordemos también que para revivir esos testimonios musicales a nuestro placer sólo contábamos con un disco, excelente por cierto: *Salve Regina* (Angel, 36008), interpretado por la Roger Wagner Chorale, que contiene música de autores peruanos y quiteños y en el que sólo figuraban una obra de Hernando Franco y otra de Manuel de Sumaya. Las obras de ese disco fueron obtenidas en el archivo de Guatemala, cosa bien significativa, pues se advierte la difusión de los compositores de distintos lugares del inmenso territorio de Hispanoamérica, y la relación entre las distintas capillas musicales que surgieron y se mantuvieron bajo la monarquía española.

En México hay mucho por hacer en cuanto a historia de la música. Ojalá que los dos discos antes comentados sean un buen principio para despertar el interés de las instituciones culturales y de la industria de la grabación, a quienes toca romper el silencio en que han permanecido los descubrimientos en el amplio campo de la música novohispana.