TEMEROTECA Cultura-Guatemala (no.17.Vol.3 996.(Sep.-Dic.)

GUATEMALA



Segunda Época



Año XVII, Vol. III

Septiembre - Diciembre 1996

Anuario Musical 1996

Marco Augusto Quiroa

¿Qué puede llegar a sorprendernos ya, de Marco Augusto Quiroa? Nada propio de un artista multifacético. Todos saben que Maco es iluminado maestro de colores y palabras. No todos saben que Maco es, un fenomenal ser humano de tiempo completo: Maco conoce, como pocos, la angustia de su patria, la loca desconfianza de billete de lotería. la falta de pan y el exceso del agua, del sol y del frío. Maco Quiroa es poseedor del maravilloso poder del amor.

Jorge Carro L.

Lic. Gabriel Medrano Valenzuela **Rector**

Licda. Guillermina Herrera Vicerrectora General

Dr. Charles Beirne, SJ Vicerrector Académico

© Universidad Rafael Landívar, 1995.

CULTURA DE GUATEMALA



Segunda Época



Anuario Musical 1996 Los autores de los trabajos son responsables de la teoría que sustentan en los mismos.

Directora: Licda. Guillermina Herrera Peña

Consejo Editorial

Dr. Joaquín Aragó, S.J.
Licda. Eugenia Del Carmen Cuadra
Dr. Antonio Gallo, S.J.
Dr. Dieter Lehnhoff
Lic. Ernesto Loukota
Dr. Mario Molina, O.A.R.

© Universidad Rafael Landívar, 1997. Vista Hermosa III, zona 16. Teléfono: 3693278 Fax: 3692756 E-Mail: gherrera@url.edu.gt Guatemala, C.A.



Marco Augusto Quiroa,



Indice

Artículos	
La nueva y bienvenida ave fénix	3
Aurelio de la Vega	3
nuicuo de di regu	
El Magnificat del Quinto Tono:	17
la versión de Hernando Franco	17
Dieter Lehnhoff	
Dieter Lemmojj	
Viaje de las Habaneras	31
Tamara Martín	31
Turiur a martin	
«El destello de Hiroshima»	43
Jorge Sarmientos	
Música guatemalteca en el	47
XXIV Festival Internacional Cervantino	
Aurelio Tello	
Documentos	
El «Plan de reformas piadosas para la música	55
en los templos de Guatemala» y el «Apéndice	23
Histórico» (1843) de José Eulalio Samayoa:	
primera Historia de la Música en Guatemala.	
Dieter Lehnhoff, paleografía e introducción	
Dieter Benniojj, pateografia e iniroduceton	
Acontecimientos	
Atelier Seminario sobre la Música del Barroco	115
Americano. Argentina, febrero 1996.	113
Taller de Música Antigua. Guatemala, marzo 1996.	
Taller de Música Antigua. Nicaragua, marzo 1996.	
Primer Festival de Orquestas Jóvenes, Guatemala,	
septiembre 1996. Cristina Altamira	
Cristina Attamira	



Presentación

El presente Anuario Musical 1996 de nuestra revista Cultura de Guatemala, que es el tercero de la serie, contiene interesantes artículos escritos por especialistas en sus respectivos campos: Aurelio de la Vega, Dieter Lehnhoff, Tamara Martín, Jorge Sarmientos y Aurelio Tello. La gama de los temas tratados en este número abarca tanto la música contemporánea, como la histórica y la popular. De tal manera, los autores abordan respectivamente la problemática y la estética de la nueva música de arte; las técnicas de composicón del Magnificat en el siglo XVI; la movilidad de la Habanera en Iberoamérica; la descripción una obra sinfónica actual de mucho impacto; y finalmente, la difusión de la música colonial guatemalteca.

Parte medular del *Anuario Musical* es la sección dedicada a dar a conocer fuentes documentales. Esta vez tenemos la gran satisfacción de ofrecer a nuestros lectores dos escritos inéditos del compositor guatemalteco José Eulalio Samayoa, que datan de junio de 1843. Estos documentos, descubiertos hace poco, se publican hoy por primera vez y constituyen los testimonios de primera mano más importantes que se conocen hasta el momento sobre la música en Guatemala en las primeras décadas del siglo XIX.

Como en los dos números anteriores, se incluye un recuento de algunos relevantes acontecimientos musicales del año.



Artículos



La nueva y bienvenida ave fénix

Aurelio de la Vega

A través de los tiempos dos escuelas de pensamiento han prevalecido en relación con la visión que un compositor tiene sobre su propio arte. Una de ellas -la más obvia y perdurableproclama que la música es, sobre toda otra consideración, un arte emocional y comunicativo que no necesita explicaciones, aun cuando la música sea ella misma bastante compleja, como es el caso de la llamada música de arte. Esta postura es axiomática y evidente en el campo de la música popular, las expresiones folklóricas o la música comercial. Hasta Wagner, lo mismo ocurría en el mundo de lo que habitualmente se denomina como música clásica o música culta. La otra postura, muy típica del siglo XX, afirma que la música de arte se ha transformado en un ente tan engorroso y enigmático -cuando no totalmente nihilista, ininteligible y cerebral- que se necesitan toda clase de explicaciones para hacerla viable al que la escucha. Después de Schoenberg y su obsesiva, mesiánica, didáctica y filosófica postura, todas las innumerables verbalizaciones que le han seguido forman un crescendo atronador, que ha llegado a conseguir en muchos casos la dudosa distinción de convertirse en un neurótico autoexamen psicológico, o en discursos y sermones risibles y pedantes repletos de frases pseudo-matemáticas, diagramas, esquemas gráficos y/o aserciones pomposas, quasi-Con justificada sospecha el amante de la música seria de nuestros días se topa con un arte que, por vez primera en la historia, necesita ser explicado, diseccionado y analizado para lograr convencer al ovente. Evidentemente no puede dejar de ponerse en tela de juicio la limitada capacidad comunicativa de tal tipo de música.

Inmediatamente surgen preguntas sobre la inevitabilidad de la complejidad de la música de arte contemporánea y su total divorcio de un público para el cual, supuestamente, es creada. ¿Es verdad que el compositor occidental de música culta, continuando el rico y fascinante desarrollo de una herencia cultural multi-dimensional, no pudo hacer otra cosa que crear formas expresivas cada vez más abstractas como continuación a la desaparición de la tonalidad? ¿Es que hemos tratado, mental y especulativamente, de alterar el orden básico de la naturaleza, yendo más allá de la capacidad física del oído -como tan enfáticamente lo ha afirmado George Rochberg- forzando la computadora del cerebro humano a calcular parámetros que están fuera de la memoria informativa acumulada? ¿Es que la música de arte se ha vuelto tan inhumana que se ha transformado ella misma, a lo Hermann Hesse, en un mero juego de números, fascinante y aparentemente lúcido cuando se ve expresado en la página impresa (bien sea ésta la partitura o una explicación ad nauseam de la misma), y tan confuso y nebuloso cuando se escucha en su realidad sonora? ¿Hemos conseguido finalmente inventar en nuestro siglo una verdadera Augenmusik que se ha metamorfoseado en arte visual y por lo tanto ha dejado de ser auditivo? ¿Somos nosotros los verdugos, los exponentes de una solución final musical, los diseñadores del último capítulo, los enterradores terribles e inevitables?

El exceso de aclaraciones explicativas viviseccionarias, egocéntricas, filosóficas y analíticas que los compositores del siglo XX exhiben, constituyen un interesante y penoso codicilo que retrata la historia de la humanidad en nuestra era. Dichas aclaraciones pueden constituir datos jugosos para los musicólogos, los ensayistas y los antropólogos. Pero para la gran

mayoría de los amantes de la música éstas permanecen tan oscuras y herméticas como lo sigue siendo *Die glückliche Hand* para el público en general, después de más de casi ochenta años de existencia. Uno se pregunta si realmente existen muchos conversos que hayan gozado más una composición de uno de los super-verbalizadores, después de leer y releer (o tratar de leer) uno de esos magníficos y pedantes escritos analíticos que éstos gustan de redactar para publicaciones esotéricas especializadas en la música de nuestro momento.

En nuestro tiempo la palabra impresa ha llegado a ser un arma poderosísima y el conocer su predominio mágico, casi hipnótico, ha permitido que muchos compositiores poco notables (quienes hubieran permanecido desconocidos y alejados de toda comunicación artística con los grupos humanos de su momento) formen toda clase de grupos y anti-grupos. Estas diversas falanges constituyen verdaderas mafias que no son sino sociedades de adulación mutua que ejercen gran poder y las cuales, frecuentemente, son las responsables promociones académicas. Sobre todo, estas agraupaciones infunden al recipiente de los variados homenajes que se programan, un sentido de importancia muy agradable y siempre bienvenido. Claro está que estas toneladas de escritos analíticos, de fanfarrones ensayos, de fatuas y pedantes "notas al programa" escritas por los propios compositores, y de entrevistas "dialogueras" donde se reparten honores y premios al genio de turno, son meramente documentos inermes: éstos jamás podrán destruir obras de verdadera sustancia musical ni resucitar las que nacen ya cadavéricas. Mayormente, son objetos inocuos que actúan catárticamente como ritos de purificación, y que sirven de cómodas válvulas de escape psicológico.

A pesar de que la cantidad de cuartillas superficiales, vacías y bombásticas que se han escrito sobre la música del siglo XX es

enorme, el números de escritos sobre el mismo tema, con proyección de crítica estética seria, permanece siendo exiguo. Desgraciadamente, muchos de los trabajos de este segundo tipo que existen poseen frecuentemente un matiz político evidente (como cuando se leen esas encomiásticas crónicas se mueven compositores que dentro de la hasta recientemente poderosísima órbita izquierdo-marxista) o tienen un alcance limitado (concentrados solamente en ciertos países y regiones). Sólo ocasionalmente nos econtramos con una lúcida excepción, como cuando la originalidad y la postura valiente de los ensayos de Rochberg, sobre la música de nuestro tiempo, brilla en el horizonte. Ciertamente, más opúsculos de este tipo disolverían muchas de las nubes ostentosas y amentzantes que cuelgan sobre buena parte de la música culta del siglo XX.

Siendo la música la más abstracta de todas las artes, es, sin embargo, la más emocional de todas. Aunque en realidad la música no puede crear imágenes concretas, es innegable que es capaz de evocar fuertes emociones, haciendo vibrar el sistema nervioso y produciendo misteriosas asociaciones simbólicas que se transforman en sensaciones relacionadas con imágenes que se antojan reales para el oyente. Cuando estas imágenes logran comunicar emociones a través de la recreación de memorias y de la repetición de las mismas -bien sean éstas trasmitidas por líneas melódicas, por actividad rítmica, por conglomerados de tonos verticales o por el color instrumental y vocal manejado inteligentemente- el ser humano que las recibe goza plenamente la experiencia. Aunque la música es posiblemente la forma más antigua de expresión (algunos antropólogos han apuntado que el hombre cantó primero antes de que pintase o esculpiese) la misma demoró milenios en transformarse en una expresión artística abstracta e independiente, capaz de crear sus propias leyes ordenadas de arquitectura y concepción formal. En cierto momento, en culturas desarrolladas, la música se dividió en dos entidades: una no utilitaria y progresivamente más intelectualizada, y otra más simplista y repetitiva, unida a la danza y a la canción de tipo popular. Tal ha sido la evolución de estas dos facciones en direcciones diferentes que a mediados del siglo XX el único común denominador entre las dos es el sonido: la filosofía, el vocabulario, la forma, la intención y el propósito de ambas es tan diferente que las dos se encuentran en polos opuestos.

Desde un punto de vista lógico el inevitable desarrollo intelectual de la música culta dio por resultado la total atomización del ritmo, la melodía, la relación vertical y la forma. Pero la lógica y la expresión artística necesariamente no van iuntas. En un momento dado de nuestro siglo la música cayó bajo el encantamiento del Expresionismo centro-europeo-un intenso movimiento estético, emocional, político y religioso, y quizás históricamente inevitable, que llegó consecuencias extremas—. De pronto, las expresiones artísticas se volvieron angustiosas y, más tarde, a menudo estériles. La música, como las otras artes, entró al reino del absurdo, llegando a su zenit total en la obra silente de Cage, 4'33". Con la destrucción final de los únicos eslabones que podían hacerla comprensible al público en general (básicamente la eliminación de patrones melódicos y rítmicos, y la desaparición de estructuras reconocibles y del desarrollo repetitivo) la música atonal perdió el contacto con los oventes. Es significativo el observar que hasta los años de la Primera Gran Guerra Mundial, un educado amante de las artes gozaba la pintura de vanguardia de su tiempo, lo conmovían los poetas de su época histórica, y estaba al tanto del teatro de su momento: era la misma persona que viajaba muchas millas para oír la última ópera de Richard Strauss... Ochenta años después ese mismo ser humano sensible a diversas clases de expresiones artísticas, que cuelga en sus paredes serigrafías de Miró o de Kandinsky (u otros pintores semejantes que requieren inversiones más modestas), que va al teatro para ver obras de Sartre o de Albee, que conoce las novelas de Faulkner o de García Márquez, cuando se le pregunta qué música le gusta, contesta en forma non-sequitur, expresando su amor por los compositores barrocos o por las manifestaciones de la música rock. ¿Qué ha ocurrido? Simplemente, el susodicho amante de las artes no puede apreciar la música de arte de su época en el mismo nivel emocional e inteligible en el que digiere las otras expresiones artísticas, aun cuando jamás antes había sido bombardeado con tal número de explicaciones, con tal variedad de intensa propaganda, y con argumentos que se suponen convincentes para hacerle entender la denominada "expresión musical culta" de su día. Muchas soluciones se han propuesto para resolver este curioso y dramático crucigrama, desde un regreso a la tonalidad (como se escucha en las obras más recientes de Penderecki) a una radical simplificación vocabulario musical (como aparece en las obras de minimalistas). Lo que es evidente es que el compositor de música seria de hoy debe mantener su integridad estética al mismo timepo que necesita encontrar un lenguaje musical que, sin llevarlo de lleno al pasado, produzca nuevamente una renovación del proceso de comunicación auditiva entre el creador y el oyente. Esta obsesión por crear una música que sea a la vez impactante emocionalmente y asimismo exponente de un alto nivel artístico (y que por tanto sea capaz de transformar el mero material sónico de expresión simplista en una verdadera, decantada v refinada inventiva creadora) es la máxima preocupación de muchos compositores de música de arte de hoy.

El advenimiento del mundo schoenbergiano marcó la aparición del angst en la música de arte. La música anti-

angustiosa de compositores como Satie y sus herederos del grupo de Les Six (quienes elogiaban las glorias de la Torre Eiffel, y el ir y venir de marineros, prostitutas, jugadores de fútbol y locomotoras) se vio en corto tiempo obliterada por el regreso avasallador de la hegemonía de la música alemana -un edificio granítico donde Debussy, Ravel, Falla, Malipiero y Milhaud esculpieron escasamente unas pocas líneas. Otro grupo de compositores (la falange Stravinsky-Bartók-Prokofieff) estableció por un tiempo impresionantes cabezas de playa que en los años veinte y treinta parecieron ganar el primer puesto. Pero cuando terminó el paréntesis de la Segunda Gran Guerra Mundial se vio claramente que el trinomio vienés Schoenberg-Berg-Webern había obtenido un completo triunfo, llegando a penetrar y a conquistar a Francia, a Italia, a Inglaterra, a España y a las Américas. Cuando Stravinsky escribió su Septeto de 1952-1953, el último obstáculo que quedaba desapareció. A partir de entonces el credo de Schoenberg (y asimismo el de Webern) ejerció una poderosa fascinación sobre los compositores jóvenes. En poco tiempo la creatividad musical se volvió o neurótica o numerológica. La Caja de Pandora que el binomio Schoenberg-Freud había abierto fue de lo fisiológico a lo técnico, y el lenguaje musical tiró por la borda no sólo las formaciones tonales sino toda una serie de fórmulas estéticas decantadoras, abriendo así el camino hacia la exaltación de lo horrísono. Con la aparición de la no-repetición y del concepto del fluir de la conciencia desapareció toda idea direccional, y los estados de ánimo suplantaron la estructura; el color, en lo instrumental y en los conglmerados sonoros verticales, y el texto, en las obras vocales, vinieron a ser los únicos nexos entre el compositor y el auditor. Inmediatamente aparecieron el ruido y la atomización microtonal, y por vez primera en la histroia de la música, lo intrínsecamente feo (esencialmente considerado, sin ningún trasfondo ilustrativo, dramático o narrativo) fue elevado a categoría estética. El abandono de tantos parámentros técnico-estéticos vino a limitar el fin comunicativo de todo lenguaje musical, con la subsiguiente deserción del expectador de la sala de conciertos.

El compositor español Gonzalo de Olavide, en su excelente

y penetrante artículo-ensayo "El límite y el país fértil", aparecido en Saber (No. 39; Madrid, noviembre de 1990), apunta que "es curioso cómo en la mitad de un siglo en que el compositor en cierta manera realiza su universo de espaldas al público, por tachar su escucha de superficial, sea precisamente éste el que con su ausencia ponga en evidencia una de las problemáticas más agudas por las que pasa el arte (musical) de este momento, y una vez confinada al ghetto, la música contemporándea se presenta como especialización cortada de toda filiación histórica... habla de música contemporánea (de arte) como se menciona y denomina un subproducto, pero en ningún caso de música de nuestro tiempo". Si retomamos la época de la tonalidad veremos que lo que al principio pareció ser una liberación y una nueva frontera, muy pronto se convirtió en un panorama monocolor, donde un constante cromatismo liquidó todo punto de referencia. Los textos expresionistas vinieron a darle al tortuoso lenguaje sonoro la única posibilidad de mantener la atención del oyente por un período de tiempo más allá de unos pocos minutos. Pero con estos textos la angustia auditiva se transformó también en una emocional y tensa totalidad. Un solemne requiescat in pace a la alegría, a la simplicidad, a la relajación, al esparcimiento, al humor, a la comedia, a la ligereza y a lo reconocible permeó el El resultado final fue la muerte de la creatividad panorama. musical como manifestación estética llena de comunicativa luminosidad. La música se transformó así en un fenómeno

artístico creativo no concebido para ser gozado sino para ser

sufrido y analizado, no para identificarse con él sino para alienarse de él.

Años más tarde, con la aparición del culto weberniano y las subsiguientes codificaciones de la Escuela de Darmstadt, la espntaneidad fue criticada, y el escribir una pieza de música se convirtió en un fidedigno teorema, incluyendo toda clase de implicaciones filosóficas, matemáticas y extra-musicales. Aun una mente brillante como la de Boulez —quien en vuelta de hoja camaleónica "a lo Picasso" tratará más tarde, en su reciente libro Jalons (Christian Bourgois Ed., París, 1989), de demostrar el sin sentido del sistema serial— se tornó creativamente casi paralizada, puesto que la próxima obra a ser compuesta tenía que ser, a priori, tan perfecta en todos sus aspectos y ángulos artísticos, poéticos, filosóficos, científicos y a menudo hasta políticos (siempre y cuando proviniesen más o menos directamente de los postulados de la izquierda marxista intelectual)que el compositor se quedó más de una vez anonadado frente al pentagrama.

Seguidamente aparecieron, como por arte de magia, colecciones completas de obras musicales que eran prologadas por tres hojas de explicaciones para cada página de música que contenían —fenómeno éste que seguramente constituirá un documento fascinante para que las generaciones futuras evalúen y estudien nuestro tiempo—. Webern vio el peligro de la neurosis abrasadora de la estética schoenbergiana y optó por trabajar con las derivaciones puras del sistema de los doce tonos. Mientras Schoenberg sintió a mediados de los años veinte la necesidad de resucitar las viejas formas, la repetición y aun las estructuras rítmicas, Webern evitó la trampa siguiendo el principio de variación constante enmarcado por los doce semitonos serializados, abandonando toda otra consideración metafísica. Los procedimientos de Webern dejaron de lado la angustiosa paleta expresionista, pero abrieron de par en par las puertas a

innumerables epígonos de menor categoría quienes, ajenos al fino lirismo de Webern, a menudo produjeron tristes caricaturas basadas en el constante repetir de aburridas y secas fórmulas Stravinsky fue el último converso al serialismo seriales. (siguiendo la visión de Webern y no el paroxismo de Schoenberg) y debido a su increíble poder creativo y natural intuición musical fue capaz de componer obras estructuradas serialmente y en su mayoría comunicativas sin sucumbir jamás a la tentación de inventar constantes explicaciones de sus composiciones o de dedicarse a la caza de prosélitos. Su música de los años sesenta y setenta, única en su clase, cierra en muchas formas una era de la música del siglo XX. Stravinsky mismo pensaba que The Rake's Progress era el final de un largo proceso estilístico en la historia de la música occidental y se sintió lleno de nueva vida al adoptar el serialismo. Tal vez él es hasta ahora el único compositor que ha tenido el honor de cerrar dos eras musicales dentro de un cortísimo período de tiempo.

Después de la esterilidad y la idiotez de mucha de la música escrita en los cincuenta y los sesenta, hay señales que indican un retorno a un renovado balance entre el intelecto y la emoción. Por ejemplo, la sana postura anti-serialista de la escuela polaca en años recientes, produjo de nuevo una comunicación emocional entre el creador y el oyente, siendo las nuevas proposiciones formales y el calor expresivo del lenguaje sonoro un refrescante cambio. Asimismo, dentro de la producción de música culta contemporánea proveniente de Latinoamérica, la cual ha sido vastamente ignorada, varios compositores provenientes de esa parte del mundo ofrecen ejemplos de una música que no sólo tiene una voz propia que no ha sido infestada con *europasclerosis* sino que exhibe una ingenuidad refrescante cargada de comunicatividad expresiva y de impacto dramático. Si existe un área en el mundo donde está presente la bienvenida ausencia de

las tácticas de venta de una bien engrasada maquinaria publicitaria, que promueve productos musicales de dudosa calidad, ese lugar es evidentemente América Latina. Si Alberto hubiera sido alemán. y Claudio norteamericano, y si Marlos Nobre fuese francés, Mario Lavista italiano, Edgar Valcárcel sueco, Alfonso Letelier holandés, Roque Cordero austríaco, Manuel Enríquez suizo, Alfredo Rugeles inglés, Gilberto Mendes japonés, o Juan Orrego Salas ruso, la música de cada uno de ellos hubiera sido constantemente exaltada y promovida calurosamente. De hecho, estos compositores nunca sucumbieron a la progresiva y antihumana enfermedad que llevó a un punto de paralización a una gran cantidad de música culta del siglo XX. En un futuro, cuando las aguas regresen de nuevo a su nivel, mucha de esta música latinoamericana será justamente reconocida y apreciada.

La crisis de la música culta del siglo XX es la crisis del hombre moderno. La proclamación de luna lógica artística interna distinta a la lógica de la realidad, constituyó una proclama novedosa y encubridora que en un momento dado parecía ser revolucionaria y refrescante. Pero los continuos extremismos subsiguientes transformaron este desarollo en una simple revuelta último vestigio autogratificadora. Tras destruir hasta el tradicional, los Jóvenes Turcos musicales del momento no se detuvieron para construir una nueva geometría artística. Por el contrario, continuaron aplastando las ruinas humeantes hasta que no quedó nada, salvo el vacío total. Como apunta Olavide en el ya citado artículo, el compositor de música culta se convirtió en un sumo sacerdote omnipersonal que, de espaldas a la memoria colectiva que través de siglos había transformado a paulatinamente el código creativo sin romper sus nexos con la sociedad, nutriendo su arte de la constante interacción entre inventor y receptor, comenzó a expresarse en un lenguaje secreto

al que solo él tenía acceso y que a menudo era externo y ajeno al lenguaje musical. El completo divorcio de la realidad musical milenaria (exacta altura reconocible de sonidos, actividad motívica, desarrollo de ideas, complejos verticales funcionales, estructuras perceptibles) llevó al compositor de música culta a un páramo donde de pronto se encontró solo, totalmente aislado del público para el cual él creía que estaba creando desconocidos y excitantes sonidos. Destruida la forma, el tema (aquella sucesión organizada y accesible de sonidos que siempre había comunicado ideas por estar concebida dentro de cánones estructurados, los cuales, de un modo u otro, se hallaban basados en un lenguaje general que abarcaba la expresión y concepción de melodías que podían ser sencillas y directas -populares, folklóricas- o más evolucionadas o trabajadas, como eran las que se movían dentro del marco más abstracto de los artístico) se convertía en una sucesión amorfa de sonidos e intervalos cuyo sentido el oído era ahora capaz de detectar. Si la labor del compositor había consitido siempre en ordenar los materiales sonoros para conformarlos a una idea capaz de establecer comunicación entre auditorio, a medio siglo XX -convertido v el todopoderoso- el creador musical pretendía hacerse presente sin tomar en cuenta el límite de lo perceptivo, lo cual producía un caos no ya creativo sino hiperestésico.

A través de la perspectiva del tiempo, vemos que Stravinsky y no Schoenberg fue el compositor de la época moderna que, aun en sus obras más extremadamente intelectuales, nunca perdió el sentido de la *otra* realidad—principalmente la habilidad de comunicarse con su audiencia—, combinando a este fin su tan individual estilo rítmico y armónico con un agudo, claro, brillante y curiosamente objetivo lenguaje musical, lo cual le permitió balancear los más intrincados

procedimientos seriales con secciones de gran sonoridad vertical nunca desprovista de inteligibilidad.

Tristemente, la música culta del siglo XX, obsesivamente preocupada con la técnica, perdió el elevado y singular lugar que había ocupado previamente durante los siglos en que actuó como una expresión sofisticada, y a la vez real y vital, de culturas sucesivas. Según la música culta se fue volviendo más esotérica, el público se fue acercando más y más a la significativa y creciente corriente de la música popular que surgió después de 1900 -corriente que incluye el jazz, los blues, la rumba, el bolero, el swing, el tango, el beebop, la samba, las diversas formas del rock, el corrido, el mambo y tantas otras formas similares—. Los llamados compositores de vanguardia de los años 50 y 60, en su inquieta y ciega búsqueda de lo nuevo a ultranza, propusieron una nueva definición de la música que ignora profunda en intensamente cualquier intento de explicación estructurada de la misma. Pero esta definición -que se convirtió en total aislamiento y enajenación cuando los compositores escribieron solo para otros compositores- era totalmente egoísta y egocéntrica, y no tuvo ninguna unión sustancial con la más elemental, posible y lógica percepción auditivo-estructural.

Eventualmente, el dadaísmo a lo Cage, el minimalismo (tan vinculado al culto de los alucinógenos), los procedimientos aleatorios totales (que cubrían mucha esterilidad creativa), los meros recorridos mentales por otras galaxias, olvidando que los pies seguían en la tierra, pasarán finalmente de moda en proporción inversa al crecimiento de una música culta nueva que tendrá su base en un renovado lenguaje plenamente estructurado.

El compositor de música de hoy, en adelante, tiene que desarticular el término *música contemporánea* para que su música vuelva a ser un gesto libre y creativo donde la forma vuelva a reinar por sobre la idea, ajena a estériles capillismos formularios

al que solo él tenía acceso y que a menudo era externo y ajeno al lenguaje musical. El completo divorcio de la realidad musical milenaria (exacta altura reconocible de sonidos, actividad motívica, desarrollo de ideas, complejos verticales funcionales, estructuras perceptibles) llevó al compositor de música culta a un páramo donde de pronto se encontró solo, totalmente aislado del público para el cual él creía que estaba creando desconocidos y excitantes sonidos. Destruida la forma, el tema (aquella sucesión organizada y accesible de sonidos que siempre había comunicado ideas por estar concebida dentro de cánones estructurados, los cuales, de un modo u otro, se hallaban basados en un lenguaje general que abarcaba la expresión y concepción de melodías que podían ser sencillas y directas -populares, folklóricas- o más evolucionadas o trabajadas, como eran las que se movían dentro del marco más abstracto de los artístico) se convertía en una sucesión amorfa de sonidos e intervalos cuyo sentido el oído era ahora capaz de detectar. Si la labor del compositor había consitido siempre en ordenar los materiales sonoros para conformarlos a una idea capaz de establecer comunicación entre auditorio, a medio siglo XX -convertido todopoderoso- el creador musical pretendía hacerse presente sin tomar en cuenta el límite de lo perceptivo, lo cual producía un caos no ya creativo sino hiperestésico.

A través de la perspectiva del tiempo, vemos que Stravinsky y no Schoenberg fue el compositor de la época moderna que, aun en sus obras más extremadamente intelectuales, nunca perdió el sentido de la *otra* realidad—principalmente la habilidad de comunicarse con su audiencia—, combinando a este fin su tan individual estilo rítmico y armónico con un agudo, claro, brillante y curiosamente objetivo lenguaje musical, lo cual le permitió balancear los más intrincados

procedimientos seriales con secciones de gran sonoridad vertical nunca desprovista de inteligibilidad.

Tristemente, la música culta del siglo XX, tan obsesivamente preocupada con la técnica, perdió el elevado v singular lugar que había ocupado previamente durante los siglos en que actuó como una expresión sofisticada, y a la vez real y vital, de culturas sucesivas. Según la música culta se fue volviendo más esotérica, el público se fue acercando más y más a la significativa y creciente corriente de la música popular que surgió después de 1900 -corriente que incluye el jazz, los blues, la rumba, el bolero, el swing, el tango, el beebop, la samba, las diversas formas del rock, el corrido, el mambo y tantas otras formas similares-. Los llamados compositores de vanguardia de los años 50 y 60, en su inquieta y ciega búsqueda de lo nuevo a ultranza, propusieron una nueva definición de la música que ignora profunda en intensamente cualquier intento de explicación estructurada de la misma. Pero esta definición -que se convirtió en total aislamiento y enajenación cuando los compositores escribieron solo para otros compositores- era totalmente egoísta y egocéntrica, y no tuvo ninguna unión sustancial con la más elemental, posible y lógica percepción auditivo-estructural.

Eventualmente, el dadaísmo a lo Cage, el minimalismo (tan vinculado al culto de los alucinógenos), los procedimientos aleatorios totales (que cubrían mucha esterilidad creativa), los meros recorridos mentales por otras galaxias, olvidando que los pies seguían en la tierra, pasarán finalmente de moda en proporción inversa al crecimiento de una música culta nueva que tendrá su base en un renovado lenguaje plenamente estructurado.

El compositor de música de hoy, en adelante, tiene que desarticular el término *música contemporánea* para que su música vuelva a ser un gesto libre y creativo donde la forma vuelva a reinar por sobre la idea, ajena a estériles capillismos formularios

que han producido la erosión del amor, del respeto, y de la emocionante apreciación que la música culta había tenido siempre. Entonces, los compositores de esta música seria revigorizada podrán recuperar un lugar en la sociedad de su momento, y encontrarán otra vez, sin repetir las experiencias pasadas, el eslabón perdido que mantuvo siempre a la música, no importa qué cambios estilísticos la modificaran, maravillosamente vital, generadora de emoción y a la vez de comprensible intelectualidad, en el seno de una cultura dada.

Cortesía de la *Revista Universidad de Antioquia*, Colombia (238:85-91).

El Magnificat del Quinto Tono: la versión de Hernando Franco

Dieter Lehnhoff

Hernando Franco (1532-1585) es uno de los tres compositores peninsulares que trabajaron en la Catedral de Santiago de Guatemala en las últimas décadas del siglo XVI, siendo los otros dos, Pedro Bermúdez y Gaspar Fernández. En el presente estudio se analiza la manera de Franco de componer música para el Magnificat, el Cántico de María según el Evangelio de San Lucas (1:46-55).

Franco es uno de los pocos españoles que se desempeñaron en el Nuevo Mundo durante el siglo XVI cuya biografía ha podido ser reconstruida. El investigador mexicano Gabriel Saldívar sugirió en 1934 que Franco pudo haber nacido en la Nueva España, ya que vino a la ciudad de México procedente de Santiago de Guatemala. No obstante, investigaciones posteriores del Dr. Robert Stevenson documentaron el nacimiento del compositor en el pueblo de Garrovillas, Espinar, cerca de la frontera española con Portugal.¹

Se sabe que sirvió como niño de coro o *seise* en la Catedral de Segovia entre los diez y los 17 años de edad. Según Lota M. Spell, Franco habría venido al Nuevo Mundo en 1554 acompañando a Mateo Arévalo Sedeño, un funcionario público y catedrático de leyes canónicas quien posteriormente tuvo que ver en

¹Robert Stevenson, "European Music in 16th Century Guatemala", *The Musical Quarterly* L (Verano 1964):318.

el traslado del músico de Guatemala a México.² Stevenson consideraba que la primera fecha que documenta la presencia de Franco en la Catedral de Guatemala es 1573; investigaciones más recientes del autor han revelado la presencia del compositor en Santiago el 3 de marzo de 1571³, y futuras pesquisas indudablemente ayudarán a iluminar biográficamente los años de Franco en Guatemala.

El incidente que motivó que Franco renunciara a su cargo de maestro de capilla de la Catedral de Guatemala fue una reducción en sus recursos decretada por el Cabildo Eclesiástico en 1573. Viajó a México, donde el 20 de mayo de 1575 fue nombrado maestro de capilla de la Catedral. Fue en esa ciudad donde surgieron sus composiciones del Magnificat.

A pesar de que compuso dos versiones para cada uno de los ocho tonos eclesiásticos (versos pares e impares del Cántico, respectivamente), no se han conservado más que siete pares, faltando los Magnificat del tercer tono. Steven Barwick transcribió a partitura moderna las catorce obras de ese grupo que sobrevivieron, publicándolas en 1965.⁴ La alta estima en la que el Cabildo Eclesiástico de la Catedral de México tuvo a Franco se refleja en la ayuda que le concedió para cubrir las deudas de juego que había acumulado durante sus primeros años en Nueva España, en el hecho de que se le diera sepultura en la Catedral -detrás del trono del virrey- cuando falleció en 1585.

²Lota M.Spell, "The Music in the Cathedral of Mexico in the Sixteenth Century", *The Hispanic American Historical Review* XXVI (Agosto, 1946):293-319.

³Dieter Lehnhoff, Espada y pentagrama: La música polifónica en la Guatemala del siglo XVI (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 1986):100-101.

⁴Steven Barwick, ed., *The Franco Codex* (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1965).

Gran parte de la música polifónica del Nuevo Mundo que se conserva en diversos archivos de Hispanoamérica es de tipo antifonal, requiriendo de la alternación entre un coro de canto llano y uno de "canto de órgano", como se llamaba al coro polifónico. Esto se debe principalmente a las características de la versificación de textos litúrgicos como los Psalmos o el Magnificat. Se refleja a la vez en la colocación arquitectónica del coro, en el cual se ubicaban tanto los dignatarios de la Iglesia como también los cantores: sus butacas estaban ubicadas en forma de herradura, de manera que se colocaban unos frente a otros, la mitad de cada lado. Usualmente, de un lado se ubicaban los miembros del cabildo eclesiástico y otros clérigos, quienes entonaban los cantos de la liturgia romana en canto llano, bajo la dirección del sochantre; frente a ellos, estaban sentados los cantores que integraban el coro de "canto de órgano" o polifónico que dirigía el maestro de capilla. Este diseño naturalmente favorecía la mencionada interacción alternada de coros que se encuentra con tanta frecuencia en la música sacra española y colonial de la época del Renacimiento.

Por la estructura literaria del Cántico, este carácter *alternatim* es especialmente adecuado para el Magnificat. Muchos compositores siguieron el procedimiento de escribir música polifónica ya sea para los versos pares —en cuyo caso los versos impares eran entonados en canto llano—, o bien para los impares, cantándose los versos pares correspondientes en entonaciones gregorianas.

De tal manera Orlando di Lasso, por ejemplo, quien escribió no menos de un centenar de versiones del Magnificat, solamente en una ocasión compuso música polifónica consecutiva para los doce versos pares e impares (diez versos del cántico más dos de la doxología, o sea el *Gloria Patri*). Palestrina procedió de esa manera solamente en uno de sus treinta Magnificat. Una excepción, según Stevenson, la constituye Cristóbal de Morales, cuya primera colección de Magnificat (publicadas por Scotto en Venecia en 1542) presenta los versos compuestos polifónicamente en orden sucesivo. No obstante, la colocación varía en otras fuentes con música de Morales: en sus *Magnificat omnitonum cum quatro vocibus*, publicados por Antonio Gardano en 1562, aparecen separados los versos que inician con el *Anima mea* de los que principian en *Et exultavit*, lo cual resulta en dieciséis Magnificats, ocho para los versos pares y ocho para los impares.⁵

Franco agrupó los versos de cada uno de sus Magnificat de tal manera que estaban juntos los de números impares y los de números pares, respectivamente, en el siguiente orden: versos 1, 3, 5, 7, 9, y 11; y versos 2, 4, 6, 8, 10, 12. De tal manera, los versos omitidos en cada una de las series claramente debían ser entonados en las fórmulas gregorianas, en alternación con los versos polifónicos compuestos por él.

De la pluma de Franco se han conservado catorce Magnificats de seis versos cada uno, siete para los versos impares, siete para los pares.

3

El Magnificat, que litúrgicamente pertenece al servicio de Vísperas, es uno de los textos más frecuentemente utilizados por los compositores de música polifónica durante el siglo XVI. Las entonaciones gregorianas sobre las cuales se basan sus versiones son los llamados *tonos* o entonaciones, que corresponden a cada

⁵Robert Stevenson, *Music in Mexico* (New York: Thomas Y. Crowell & Co., 1952):111-112.

uno de los ocho modos (también llamados tonos) eclesiásticos. Estas fórmulas, por otro lado, existen en dos diferentes versiones: una entonación normal, y una solemne destinada a las fiestas principales.

En vista de que el Cántico está escrito en prosa, la conexión del texto con la fórmula musical es necesariamente irregular, variando de un verso a otro. En la fórmula melódica se pueden identificar las siguientes tres partes: el *initium* es una figura ascendente que lleva al tono de recitación o *tuba* (el cual usualmente coincide con la dominante del modo), que provée la línea melódica para la primera mitad del verso, cerrando con una semicadencia llamada *mediatio*. La siguiente sección consta de recitación adicional en la *tuba*, llegando al final del verso con una figura cadencial, la *finalis*. La diferencia en la extensión de las líneas en prosa es compensada, pues, en la sección recitada sobre la *tuba*.



Ejemplo 1: Liber Usualis

Los elementos estructurales de la entonación gregoriana fueron de gran consecuencia para la elaboración de versiones polifónicas del Magnificat. El modo elegido por el compositor para determinada ocasión litúrgica dependía, pues, del de la antífona que precedía y seguía al Magnificat en ese día en particular.

Al componer música para el Cántico, era práctica común de la época adherirse en la manera más estricta posible al modelo de la entonación gregoriana. De tal manera, la elaboración de una versión polifónica representaba para el compositor un reto y a la vez una oportunidad de desplegar sus habilidades técnicas. Para ello, tenía a su disposición las siguientes posibilidades de trabajo contrapuntístico: podía presentar la melodía en notas largas como cantus firmus con uno o varios contracantos, o bien podía parafrasear la entonación, utilizándola para generar melodías, interpolando elementos melódicos entre las notas esenciales del modelo, que luego eran tratados como puntos de imitación.

El éxito de la empresa dependía de la habilidad del compositor, ya que la extremada sencillez de las entonaciones, iguales para cada uno de los versos, fácilmente podía redundar en monotonía si el compositor no manejaba los limitados recursos del modelo gregoriano con considerable destreza e imaginación.

Otra característica esencial de la mayor parte de los Magnificat compuestos durante el Renacimiento es la adhesión a un diseño armónico subyacente.⁶ Este patrón surge de la naturaleza misma de la entonación, ya que los compositores normalmente manejaban los sonidos cadenciales en la *mediatio* y la *finalis* como las fundamentales de sus propias tríadas, las cuales se establecían como centros tonales por medio de algún tipo de armonía dominante cadencial. Como consecuencia, se observan situaciones armónicas como la que caracteriza a la entonación del quinto tono del Magnificat, el cual principia con una tríada arpegiada sobre Fa en el *initium*, resuelve en una cadencia sobre Do en la *mediatio* y finaliza sobre La en la *finalis*, como se puede ver en el Ej. 1.

Si bien el contraste de centros tonales era muy usual en la polifonía modal, en el Magnificat estos centros tonales contrastantes se convirtieron en patrones armónicos que llegaron a caracterizar al género. El que cada verso empezara delineando la tríada de Fa mayor y terminara en una cadencia auténtica sobre La (con o sin

⁶cf. Gustave Reese, "The Polyphonic Magnificat of the Renaissance as a Design in Tonal Centers." *Journal of the American Musicological Society* (1960):68.

tercera de Picardía) resultaba en una serie de relaciones armónicas de terceras entre los versos, cuya ambigüedad modal y tonal sólamente era resuelta por la antífona (o el Benedicamus Domino) que seguía al Magnificat.

4

El siguiente examen del *Magnificat Quinti Toni* de Hernando Franco identifica las técnicas polifónicas aplicadas por este compositor, estableciendo su posible adhesión a las convenciones universalmente válidas en la composición del Cántico.

De tal manera, encontramos que el esquema tonal se conforma al patrón armónico arriba descrito. Cada uno de los versos empieza, como sería de esperarse, sobre Fa; ocho de ellos cadencian sobre Do en la *mediatio* (con las excepciones de los números 10, 11 y 12 sobre Fa, y No. 5 sobre La); todos ellos sin excepción cadencian sobre La en la *finalis*, y tres de ellos utilizan la tercera de Picardía (Do sostenido) en el acorde final.⁷

En la mitad de los versos, el *initium* gregoriano es tratado como motivo temático; y en ocho de los versos, la *terminatio* del tono sirve como motivo temático del punto de imitación antes de la cadencia final. Como lo hicieron también Palestrina y Victoria, Franco con frecuencia concluye la *mediatio* con una cadencia, si bien oculta en el traslape de imitaciones polifónicas como e.g. en el No. 6.

⁷cf. Steven Barwick, *Op. cit.*, pp. 75-98, de donde provienen tambien los ejemplos musicales 2-7.



Ejemplo 2

En la obra bajo consideración, Franco usa la fórmula gregoriana ya sea como *cantus firmus*, o bien la parafrasea y le da tratamiento contrapuntístico en puntos de imitación.

1. En tres de los versos la fórmula aparece como *cantus firmus*, con alguna decoración melódica. De tal manera, en el No. 4 entra en el compás 4 después de que Contralto, Tenor y Bajo abrieron el verso con un punto de imitación que no se relaciona con la fórmula. No obstante, cada una de sus tres apariciones derivadas del modelo gregoriano se presenta ligeramente más decorada: "Quia fecit", sobre la figura melódica del *initium*, se asemeja más a la fórmula que las dos entradas sobre "et sanctum nomen" compuestas sobre la *terminatio*. De éstas, la segunda presenta mayor elaboración.

En el verso 9, Suscepit Israel, Cantus y Tenor cantan el initium, mientras el Bajo imita un contracanto libre expuesto por la voz de Contralto. Pero, mientras el Cantus abandona la fórmula melódica después de solamente cinco notas—justo en la entrada del Tenor—, éste último se apega estrictamente a las notas de la entonación psalmódica, manteniéndolas—con algunos silencios—hasta el final del verso.

Un tercer caso de tratamiento como *cantus firmus* se presenta en el último movimiento, *Sicut erat*. Como lo había hecho Cristóbal de Morales antes, Franco exhibe sus habilidades contrapuntísticas más refinadas en el último verso de la doxología. La textura vocal es aumentada, incluyendo dos voces adicionales: un segundo Contralto y un segundo Tenor. Y, también como Morales, utiliza el *cantus firmus* como estructura de la pieza completa, apareciendo en valores más largos en el segundo Tenor. El Bajo por su parte se asemeja mucho al *cantus firmus*: es conducido como un canon anticipado a la quinta inferior. Al mismo tiempo, las voces superiores desarrollan un motivo sobre la figura de la *cambiata* sobre el texto "sicut erat in principio" en el primer punto de imitación; después de la cadencia medial sobre Fa, continúan en animado y libre contrapunto sobre las voces inferiores.

- 2. La segunda posibilidad de elaboración polifónica es la de parafrasear el modelo y tratarlo en puntos de imitación. Los puntos de imitación pueden ser de varios tipos, de acuerdo a la sección del Cántico que el compositor está parafaseando:
- a) Puntos de imitación derivados del *initium*, como se encuentran en los siguientes momentos:

No. 2 entre Tenor y Cantus, con respuestas modales en Contralto y Bajo:



Ejemplo 3

No. 3, en Cantus y Tenor, también con respuestas en Contralto y Bajo:



Ejemplo 4

No. 6, con paráfrasis en el Cantus con respuesta en el Bajo y contrapuntos libres en las voces interiores, las cuales se concatenan entre sí a través de su relación imitativa:



Ejemplo 5

No. 7, en Cantus, Tenor y Bajo, con respuesta en Contralto:



Ejemplo 6

b) Puntos de imitación derivados de la figura de la *finalis*. Esta aparece en todos los movimientos, con excepción de aquellos en los cuales es tratada como *cantus firmus* como motivo temático del último punto de imitación antes de la cadencia final. No obstante, la manera de utilizar los recursos contrapuntísticos, así como la relación del motivo y de su respuesta, no se repiten una sola vez en toda la obra: en efecto, se observa una gran variedad en la aplicación de las técnicas polifónicas a pesar de la constante adhesión al modelo gregoriano.

Si bien tanto *initium* como *terminatio* constituyen materiales comparativamente buenos para la paráfrasis y la construcción de puntos de imitación (particularmente en el Quinto Tono como consecuencia de la estructura melódica de la fórmula), la parte más dificil, en contraste, es la *tuba*. En esta sección, en vista de que el tono de recitación de la fórmula psalmódica de ninguna manera constituye un material adecuado para parafrasear, Franco con frecuencia recurre a la construcción de puntos de imitación sobre motivos libremente inventados, los cuales se presentan como secuencias melódicas en contrapunto (como la sección "ecce enim" en el No. 3, o bien en libre imitación como en "et divites" del No. 8).



Ejemplo 7

El examen de algunos de los procedimientos usados en el Magnificat del Quinto Tono de Hernando Franco refleja el conocimiento y la correcta aplicación de las técnicas compositivas de su tiempo. Efectivamente, demuestra que el compositor domina con maestría la técnica de sus propias décadas, llegando incluso a igualar el balance polifónico que sus coterráneos Francisco Guerrero y Cristóbal de Morales lograron del otro lado del Océano Atlántico.

El hecho de que un compositor en la periferia del imperio español fuera capaz de escribir música de tal calidad no solamente refleja sus propios dotes y nivel de habilidad, sino también constituye un testimonio elocuente sobre la importancia que se le confería a la música en los servicios diarios de las iglesias y catedrales en la América Hispana en la segunda parte del siglo XVI.

Viaje de las Habaneras

Tamara Martín

Como es sabido, Cuba, y especialmente su puerto de La Habana, por la posición geográfica que ocupa, se convirtió en un sitio privilegiado de confluencia y difusión de las actividades del mundo iberoamericano en todos los órdenes, desde la época de la conquista y colonización hasta nuestros días. Así lo expresó el apóstol de nuestra independencia nacional, José Martí, con la sintética frase, luego tan divulgada y utilizada por otros escritores cubanos, como es el caso del reconocido autor Salvador Bueno, quien tituló uno de sus últimos libros: "Cuba, Crucero del Mundo".

Hacia 1800 todo el que pasaba por La Habana escuchaba canciones y guarachas en las cuales se introducían giros rítmicos y melódicos que resultaban ya característicos de nuestro medio y que les hicieron merecer el apelativo de «criollos». Ellos iniciaron un estilo: el estilo cubano. La Guaracha se ejecutó mucho en el teatro vernáculo cubano —el cual no era más que el teatro tonadillesco español— en el cual aparecieron asuntos y personajes criollos y se introdujeron las músicas del país.¹

Aquellas danzas y canciones primigenias, poco conocidas y apenas estudiadas, tenían, en líneas generales, un contenido, una forma, y un instrumental —se acompañaban con guitarras—comunes.

Las primeras piezas escritas que se conocen hoy datan de principios del siglo pasado, pero ellas seguramente surgieron

¹Caracteres explicados en el ensayo de Tamara Martín «Contradanza y Habanera en la Identidad Musical Cubana», *Revista Unión* de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), 1994.

como resultado de una sostenida tradición musical anterior (Ilustración a).² De estas piezas, la que contó con mayor auge fue la Contradanza (o danza), pues como expresó un cronista de la época, «el baile casi tocaba a locura en el ochocientos cubano» (Ilustración b).³

¿Qué es lo particular, lo innovador, lo cubano en estas piezas? El ritmo animado conocido como ritmo de habanera (), el singular acompañamiento, es decir la instrumentación y su polirritmia característica, sobre todo en los instrumentos de viento y percusión, que no aparecen aquí en la versión para piano, pero que podríamos imaginarnos por las referencias históricas a la música en las crónicas de la época.

Estos elementos se perfilaron y difundieron a través de la Contradanza y la Canción Habaneras, las cuales no sólo se expandieron por medio de la tradición en la ejecución práctica de estas músicas, sino que también, a partir de 1830, se editaron en la América Hispana y en España. En estos dos géneros con características comunes se elaboraron y desarrollaron los caracteres de la factura que fijaron un arquetipo para la danza y la canción cubanas (Ilustración c).⁴

Con el decursar del tiempo estos caracteres fueron evolucionando y dando lugar al surgimiento de otros géneros musicales cubanos que han resultado representativos. Por ejemplo, un nuevo estilo en el acompañamiento guitarrístico al

² «La Guabina» (1801), primera guaracha cubana escrita que se conoce, en versión para voz y piano.

³ «San Pascual Bailón» (1803), presenta la primera contradanza cubana que se conoce, en versión para piano.

⁴ Habanera «Tú» (1892), de Eduardo Sánchez de Fuentes, pieza que se inscribió como una de las expresiones más genuinas de Cuba y que con ese carácter recorrió el mundo.

cual se llamó «bolereado», que llegó a Cuba por el contacto con sones yucatecos y la aparición de nuevos caracteres melódicorítmicos en relación con los de las piezas anteriormente citadas, desenvolvieron un proceso que convirtió a la Habanera en el bolero clásico, como se puede observar, al estudiar los primitivos boleros como el «Bolero de Manzanillo» de Ramón Moreno que se encuentra en los archivos del Museo Nacional de la Música de Cuba, o el «Bolero Camagüeyano» publicado en *Del Campo y el Tiempo*, del musicólogo Argeliers León.

Por otro lado, existen antiguas piezas mexicanas tituladas boleros que en realidad son habaneras por los caracteres de su contenido musical, lo que evidencia la relación entre habanera y bolero. Al mismo tiempo que de la canción habanera se deriva el bolero, es reconocido que de la contradanza habanera se deriva el danzón (considerado baile nacional de Cuba), del cual a su vez se derivan el danzonete y el chachachá que se encuentran entre nuestros principales géneros criollos. Al propio Miguel Failde, a quien se le atribuye la creación del danzón, también se le atribuye la afirmación de que «en el danzón los movimientos se ajustaban al compás de la habanera».⁵

A simple vista se observa que los primeros danzones no eran más que contradanzas con el ritmo de la habanera en el bajo, en los cuales aparecen nuevos caracteres de estilo de la melodía, la instrumentación y la forma. En ellos, así como en el bolero clásico, el ritmo del cinquillo cubano ()) comienza a adquirir un mayor relieve sobre el ritmo de la habanera que hasta entonces había prevalecido.

⁵ Todo lo cual se demuestra en el ensayo sobre las relaciones entre la habanera y el bolero clásico presentada por la autora en el IX Simposio del Festival Internacional Boleros de Oro de Cuba (1994).

El danzón evolucionó en danzonete cantado, y alrededor de 1940 volvió a la interpretación instrumental dando lugar por un lado al chachachá y por el otro al mambo.

Todo esto explica, en apretada síntesis el concepto ya expresado por el eminente escritor cubano Alejo Carpentier en *La Música en Cuba* y por el destacado muscólogo Argeliers León el *Del Canto y El Tiempo* sobre la función generadora de la contradanza habanera en el desarrollo de los géneros de la música popular cubana.

Otros géneros musicales cubanos como el Tango Congo y la Conga también muestran una relación rítmica y de la factura en su conjunto, con la habanera. Sobre todo en el Tango Congo surgido en la década del veinte de nuestro siglo para representar lo «negro» en el teatro zarzuelero cubano, como es caso del famosísimo «¡Ay, Mamá Inés!» de Eliseo Grenet, popularizado por la gran cantante Rita Montaner, a quien fue dedicado. En nuestra ilustración d) la partitura de «¡Ay, Mamá Inés!», tango congo de Eliseo Grenet.

La Contradanza y la Canción habaneras sintetizan un estilo que viajó por el mundo, a la vez que concretaron los caracteres que generaron nuevos estilos en el país. Desde los primeros tiempos (entre 1830 y 1840) estas composiciones viajaron por latinoamérica. Así como dijo el vasco Yradier en «La Paloma»: "Cuando salí de La Habana, válgame Dios", otra habanera mexicana exclamó: "La cubanita ¡ay! se lo llevó", lo que evidencia las dotes preconizadoras de sus autores en relación con el auge y repercusión de la Habanera.

La Habanera se difundió mucho en México, Venezuela, Argentina, Puerto Rico y República Dominicana, donde se han creado danzas y canciones habaneras. En Venezuela se han compuesto habaneras de especial belleza y se han cultivado mucho las habaneras cubanas. México y Cuba tienen un espe-

cial intercambio musical mantenido, en el cual habanera y bolero se han enriquecido y desarrollado. En La Habana se cantó una habanera cerca de 1835, un caso parecido al de «La Paloma», de Yradier, que el musicólogo argentino Carlos Vega recoge como antecedente del Tango en la Argentina, y que aparece más tarde como tema de canción mexicana en la pieza sinfónica «Huapango», de Pablo Moncayo, es la que dice así:

Debajo de tu ventana me dió sueño y me dormí los gallos me despertaron cantando quiquiriquí.⁶

Tánto se ha difundido la habanera que muchas de estas piezas del tipo de la habanera llegaron a Europa con el nombre genérico de «americanas». En la actualidad, la contradanza y la canción habaneras se conocen en todas las islas antillanas, especialmente en Puerto Rico, merced a la participación de músicos como Juan Morell Campos, Angel Mislans, Jesús María Escobar y Rafael Alers, entre otros.

La Habanera se encuentra vigente, aunque no en forma popular, sino en el estilo de la música de salón (como ocurría en Cuba) en Belice, México, República Dominicana, Costa Rica, Panamá, Colombia, Nicaragua y Perú. Pero, donde más ha arraigado es en la Argentina, donde tuvo que ver con el surgimiento del Tango Argentino; y en México, donde la habanera «Tú», del maestro cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, fué tomada por los músicos mexicanos para la evolución de la danza mexicana cantada.

⁶María Teresa Linares, *La Música y el Pueblo* (La Habana: Editorial Pueblo y Educación), 1982.

En Guatemala se ha ejecutado la habanera cubana y se han creado algunas en el ámbito de la música de concierto. Una serie de piezas guatemaltecas tituladas danzones corresponden en realidad a los caracteres de la Habanera. En relación con el boom de la habanera, el investigador español Rogelio Reguera, en su Historia de la Guitarra Flamenca ha expresado: "No caben dudas, que de todas las piezas surgidas en la América Hispana como las guajiras, las colombianas, el punto de La Habana, la habanera, la milonga, la vidalita, el danzón, la rumba y los tanguillos antillanos, las de más sabor y personalidad fueron las habaneras que hicieron furor desde mediados del siglo pasado hasta mediados del siglo presente".

Por otro lado, la contradanza y la canción habaneras jugaron un papel relevante en la difusión de determinados caracteres representativos por la aceptación que la música cubana siempre tuvo y tiene en el mundo iberoamericano, en primer lugar, por sus valores musicales intrínsecos, y en segundo lugar, por sus posibilidades de difusión en relación con la posición geográfica de la Isla. Junto a ello, y por los antecedentes culturales comunes de los países que integran este mundo, seguramente los caracteres de la habanera eran comunes, desde la época colonial, con los que fueron perfilándose y estableciéndose en medio de confluencias diversas, paralelamente, en distintas regiones de Latinoamérica. Por ello encontramos rotuladas bajo distintos nombres una serie de danzas y canciones típicas de Hispanoamérica que tienen un denominador común, que presentan similitudes y diferencias entre sí, pero donde son los elementos comunes los que producen el espectro de una identidad musical latinoamericana.

Entre estos elementos esenciales se encuentran la factura hispanoeuropea heredada y el ritmo de habanera o tango que aparece en una serie de piezas típicas de distintas regiones como los sones costarricenses, el bambuco y las danzas mexicanas, el bambuco y la canción colombiana, la canción paraguaya, la criolla dominicana, la danza portorriqueña cantada, el maxixe brasileño, la milonga y el tango argentinos, y otros. Un estudio más profundo sobre este tema se impone. Aquí sólo se trata de establecer, a grandes rasgos, la significación de este modelo musical, de este arquetipo, como elemento sustentador, como simiente, de la cultura musical latinoamericana, en medio de la riqueza de su diversidad de estilos y aires locales, de su impronta creativa del pasado, de su desarrollo presente y de sus potencialidades generadoras para el futuro.

Todo ello pone de relieve la significación que alcanza la habanera para las culturas musicales de Cuba y Latinoamérica. Su expansión y repercusión también alcanza a España donde la habanera se inmembró en el canto tradicional en distintas regiones de aquel país, sin que se dejara de reconocer su origen. La habanera ha penetrado el alma de España, porque a la vez que expresión nueva de Cuba, de la América Hispana, es expresión de la huella que España dejó en este mundo durante el continuo viaje de ida y vuelta de elementos musicales que ha existido desde la llegada de los españoles a América.

Las habaneras viajaron por toda Iberoamérica a la vera de aquellas románticas travesías de los veleros de las rutas comerciales del siglo pasado y regresaron a La Habana a través del hermoso puente musical imaginario sostenido desde entonces entre los hombres y las culturas musicales de estos pueblos.

Viajar con ellas, respirando su comunicación misteriosa, es lo que permite comprender la esencia de su más profunda facultad intrínseca: hermanar latitudes.

Ilustración a)





Ilustración b)



Ilustración c)



Ilustración d)

A RITA MONTANER

¡Ay! Mamá Inés

TANGO CONGO





«El destello de Hiroshima»

Jorge Sarmientos

La obra sinfónica, que se estrenó en Japón en agosto de 1995, fue compuesta después de la lectura y apreciación de los cuadros del libro escrito e ilustrado por la pintora japonesa Toshi Maruki (traducido por Estela L. de Shimizu, con adaptación de Berta Presa) bajo el título de *El destello de Hiroshima*. Los cuadros que ilustran la historia del pequeño libro fueron expuestos con otros en la ciudad de Hokkaido —en el norte de Japón— con el nombre de "Imágenes de la bomba atómica". La obra musical no pretende ser una descripción del cuento: es un reflejo de la impresión y admiración que nació por los cuadros de Toshi Maruki. Si cabe hablar de inspiración, ese fue el origen de la mía.

"El destello de Hiroshima" es un cuadro sinfónico escrito en forma libre; de algunas experiencias en el uso de los sistemas de mi creación musical (tonalidad, bitonalidad, politonalidad, atonalidad, otras veces bloques sonoros —la suma de los medios tonos en forma cromática— para conseguir efectos "microtonales"), tomo lo que necesito y lo que funcione en lo que me porpongo escribir como música.

La obra tiene tres partes —unidas entre sí— que son las siguientes:

I. El amanecer del 6 de agosto de 1945. Un fondo armónico en el registro grave de las cuerdas —contrabajos y violoncellos— reforzados con el arpa y el piano, en arpegios y forma de ostinato, dan el ambiente para que aparezca el primer

tema que exponen los instrumentos de madera: flautas, oboes, clarinetes, fagotes, que termina en un acorde reforzado por los instrumentos de bronce: cornos franceses, trompetas, trombones, tuba y un tam-tam grave. Inmediatamente se escuchan los diferentes cantos de pájaros producidos en el registro agudo de las maderas: flautín, flautas, oboes, corno inglés y clarinete, seguidos de efectos en armónicos de los violines y violas. Les llamo "pájaros de mal augurio" porque de alguna manera nos anuncian la catástrofe con sus premoniciones. "glissandi" en las cuerdas, remantan en una estructura semialeatoria, en dos ocasiones, donde intervienen los cornos y trombones. El tema se vuelve a escuchar en la re-exposición de los contrabajos y violoncellos, clarinete bajo, fagotes y contrafagote en forma más estrecha, produciendo además un contracanto por la división de las voces. Se escucha de nuevo a los pájaros, usando el retrógrado (espejo) de la primera aparición. La sección va decrescendo hasta desaparecer con sus últimas vibraciones. Attacca.

- II. Son las 8:15 del 6 de agosto: con un *fortissimo* en el registro más agudo del flautín, flautas, oboes, clarinetes, trompetas, violines y violas, además de algunos instrumentos de percusión aguda, se simboliza el "destello", esa luz incandescente que cegó los ojos de muchos, e imnediatamente las detonaciones producidas por la bomba atómica y sus consecuencias en el desastre. Incendios, la ciudad arrasada, la gente corre hacia los ríos, escapando del fuego. ¡Ni el infierno podría ser más espantoso! Pasan tres días de angustia y desesperación; un pasaje *piano* en los instrumentos de madera, seguidos de los violines y violas, se desplaza, acompañados de "ruido blanco" producido por el soplo de aire dentro de los instrumentos de metal, que deja percibir el efecto del viento.
- III. Por primera vez se escucha una melodía -tonal- en el corno inglés, con su correspondiente armonización. Este tema lo

tomé de una canción que cantaban los niños después de la tragedia atómica. El nombre: "Nunca más Hiroshima", compuesta por Kouji Kinoshita. Este tema, ajeno al material de la obra, lo incluyo en forma de una "cita" sin la intención de desarrollarlo, pues el tema se presenta en forma yuxtapuesta. Para evitar el problema de asimetría en el momento de cantarla en cada idioma de los países donde se pueda presentar la obra. dispuse que mejor se declamaran las cuatro estrofas del poema usado en la canción, y así expresar el contenido con mayor libertad. Esta estrofa se declamaría con un fondo orquestal en forma de anillo sin fin (a base de repeticiones) para dejar con absoluta libertad al declamador. En esas partes se escucharán pequeños trozos de la canción "Nunca más Hiroshima", tocados por el oboe, clarinete, fagote complementado por la flauta, al mismo tiempo acompañados por cortas estructuras semialeatorias realizadas por los cornos, trompetas y trombones, que son los que conforman el "anillo sin fin" y complementadas algunas veces por los instrumentos de madera.

Sin embargo, el texto del poema no fue posible declamarlo, por ofrecer un conflicto entre los japoneses que están de acuerdo con él, y que son considerados conformistas y sumisos; en contra de la otra parte que no perdonan jamás el crimen provocado con el lanzamiento de la bomba atómica y a quienes por lo tanto el texto de la canción les parece inadecuado.

Por esa razón se omitió, y el director de la Filarmónica de Nagoya dispuso que la Soprano Yumi Toyota cantara los trozos mencionados en lugar de los instrumentos que originalmente lo tienen escrito, además de vocalizar después la canción completa. Pero en Tokyo, también omitiento el texto del poema "Nunca más Hiroshima", los pequeños trozos sí fueron interpretados por los instrumentos originales, y la mezzosoprano rusa Elena Obraztsova, cantó vocalizadamente la canción. (Es de lamentar que con la Philharmonic Ensemble Orchestra en Tokyo, dirigida por el mismo director Kazuhiko Komatsu— haya faltado el saxofón alto en Mi bemol, cuya voz es necesaria para completar

el juego armónico. También dejó mucho qué desear la persona que leyó el texto en Tokyo (muy rápido, leído sin interpretación), comparado con quien lo hizo en Nagoya, el actor Syun Sugiura. Al finalizar la canción, un nuevo efecto producido en *ostinato* por celesta, arpa, piano y con el fondo de los graves de la cuerda, acompaña al declamador, que con voz de barítono dice el siguiente fragmento:

"Las bombas no caen solas, las tiran los hombres... Los hombres son los responsables de esta atrocidad, no el azar, ni la casualidad... que otros hombres puedan impedir que esto suceda de nuevo".

Al finalizar este texto, desde los registros más graves y con un pianissimo principia a construirse un prolongado crescendo hasta lograr una gran resonancia, cuya dinámica escrita es fff-tres veces fuerte. Paulatinamente empieza un decrescendo hasta el pianissimo, con el objeto de crear una tensión y el pánico que aún hoy en día los sobrevivientes sienten con angustia el terrible desastre que provocó el destello de Hiroshima. Al llegar al pianissimo, se vuelve a escuchar el efecto en ostinato de la celesta y el arpa; con el fondo grave de la cuerda y entremezclado con la orquesta, el cuarteto solista -dos violines, una viola y un violoncello-, interpreta por última vez (y lejanamente) el tema de la canción "Nunca más Hiroshima". Al finalizar se escucha la frase escrita por la pintora Toshi Maruki en la despedida de su libro: "que no vuelva a suceder nunca". La música va muriendo hasta las últimas vibraciones.

Música guatemalteca en el XXIV Festival Internacional Cervantino

Aurelio Tello

No hace muchos años, ni siguiera una década, un nuevo repertorio ha sido integrado al acervo cultural contemporáneo: el Munidos de una nueva actitud ante el de la músia colonial. pasado, no la del rechazo y la indiferencia, sino la del conocimiento y la búsqueda de nuestras raíces, los músicos americanos asistimos al reencuentro de nuestros antecedentes sonoros. Una amplia gama de viejos sonidos han sido recuperados de antiguos manuscritos. Diversos conjuntos y solistas han puesto al alcance del público de nuestro tiempo una parte valiosa del pasado musical latinoamericano. Un enorme caudal de villancicos, cantadas, misas, salmos, motetes, canciones, piezas de tablatura, sainetes, arias, tonos humanos, óperas, danzas, versos para orquesta y una que otra sinfonía nos han descubierto una faz oculta de nuestra historia.

Buena parte de esta labor difusora la han cumplido, y lo siguen haciendo cada día, un notable número de grupos y conjuntos vocales e instrumentales, desde México hasta el cono sur de nuestro continente: la Capilla Virreinal de la Nueva España, Ars Nova y Hermes, en México; la Camerata Barroca, en Caracas; el coro Tonos Humanos, el grupo Canto y Música Ficta, en Colombia; la Camerata Orfeo y el Coro Nacional, en el Perú; el ensamble Louis Berger, el Grupo de Canto Coral que

dirige Nestor Andrenacci, el organista Mario Videla y el grupo Música Segreta de Córdoba, en Argentina; Lírica Colonial y Coral Nova, en Bolivia, y Syntagma Musicum, en Chile. Entre éstos, un lugar singular lo ocupa el Ensemble Millennium de Guatemala, el único conjunto centroamericano que se ha abocado a la tarea de impulsar la difusión de la música colonial.

Millennium existe desde 1992, cuando apareció en un concierto televisado para la Cadena de las Américas, en la serie conmemorativa del Quinto Centenario del descubrimiento de nuestro continente. Su director, Dieter Lehnhoff, es una de las voces más sobresalientes de la musicología latinoamericana, autor de insustituibles trabajos sobre la música histórica de Guatemala: Espada y Pentagrama, y Rafael Antonio Castellanos. Vida y obra de un músico guatemalteco, sólo por citar un par de títulos. Además ha realizado una prolífica labor de transcripción de los manuscritos guatemaltecos guardados en el Archivo Arzobispal con particular énfasis en la obra de tres compositores altamente representativos: Manuel Joseph de Quirós, Rafael Antonio Castellanos y José Eulalio Samayoa. La travectoria de Millennium comprende numerosos conciertos dentro y fuera de Guatemala, tres discos, y presentaciones en radio y televisión.

Tesoros musicales de la antigua Guatemala, el programa con que hace su primera presentación en territorio mexicano, reúne obras de los compositores arriba mencionados, además de una pieza anónima del siglo XVI que pertenece a los manuscritos de Santa Eulalia.

Entre los documentos más antiguos que se conservan del siglo de la evangelización, el conjunto de códices reunidos en Huehuetenango en 1963 por los sacerdotes Daniel P. Jensen y Edward F. Moore reviste una enorme importancia por ser el testimonio más directo del repertorio cultivado por los antiguos

habitantes de Mesoamérica en el siglo XVI. El conjunto de nueve códices se componía de seis precedentes del pueblo de Santa Eulalia y otros tres provenientes de San Juan Ixcoy, San Mateo Ixtatán y Jacaltenango. Estos manuscritos que sobrevivieron en manos de los pobladores de la región, custodiados a través de numerosas generaciones, resultan ser de un valor inmenso para la reconstrucción del panorama musical de la época.

La pieza *Dios nimahau te...chicha chinla manave*, de autor anónimo, es uno de los varios ejemplos de polifonía en lengua indígena. Se halla en el Códice número 5 de Santa Eulalia, folios 39v-40, un libro con piezas de música en latín (salmos y misas, principalmente) de diversos autores no identificados, copiado hacia 1598 como lo testimonia el texto de la *Memoria de la cofradía de Santa Eulalia* en él incluido.

Manuel Joseph de Quirós es una de las figuras que apenas empiezan a ser conocidas. Nacido en Santiago de Guatemala, ocupó en magisterio de capilla de la catedral de su ciudad entre 1738 y 1765. Su música revela, por un lado la continuación del estilo barroco español del siglo anterior y, por otro lado, la asimilación del estilo italiano que se impuso en toda América durante la siguiente centuria. Durante su gestión al frente de la capilla musical guatemalteca, Quirós adquirió no sólo música de compositores italianos como Galuppi, Pergolesi y Pórpora, sino también de maestros de capilla novohispanos como Thomás Salgado, Manuel de Sumaya e Ignacio Jerusalem. La mayor parte de su obra aún está por catalogarse. Los villancicos *Cantad jilguerillos* y *Cándidos cisnes* son dos claras muestras del lenguaje diáfano de este compositor.

Con la misma importancia que un Ignacio Jerusalem, en México, un Esteban Salas, en Cuba o un José de Orejón y Aparicio, en el Perú, Rafael Antonio Castellanos es la figura máxima de la segunda mitad del siglo XVIII guatemalteco. Sobrino de Quirós, estudió composición con éste y a su muerte le sucedió en el cargo de maestro de capilla de la catedral de Guatemala, puesto que ejerció entre 1765 y 1791, año de su fallecimiento. De su inmensa producción han sobrevivido ciento setenta y seis obras, la mayor parte de las cuales son villancicos y cantadas y unas pocas piezas en latín. Castellanos hizo uso preferente del acompañamiento instrumental con dos violines y bajo continuo, aunque también empleó flautas, clarines, cornos y de manera más circunstancial, violas y salterios.

De su prolífico catálogo se incluyeron en este concierto villancicos escritos para diversasa festividades: para la Ascensión del Señor: De los prodigios que son (1780), Ay, ténganmele, señores (1786), y Angeles del cielo (1789) para dos tiples, violines y acompañamiento; para la Inmaculada Concepción: La maternidad sacra (1775) una tonada a dúo; para una profesión de hábitos: Al norte fija (1780) que con su estructura de recitativo y aria se aproxima a la escuela italiana del settecento; para la fiesta de Santa Gertrudis: Gertrudis siempre hermosa (1768) que el compositor convirtió en un villancico a Santa Rosa de Lima en 1790; y para la Navidad: Gitanillas (1775) y Los negros de Guaranganá (1778). Estos dos últimos tienen la particularidad de que incorporan elementos de la tradición musical popular guatemalteca como el ritmo de "son chapín" y las figuraciones propias de la marimba expuestas en el pizzicatti de los violines.

Entre los primeros compositores latinoamericanos de música propiamente sinfónica, José Eulalio Samayoa (Guatemala, 1781-1866) resulta una referencia imprescindible. Hizo su carrera musical como discípulo de Manuel Mendilla Retalhuleu, quien fue uno de los mejores cantores de la capilla musical del maestro Castellanos. Perteneció a la Sociedad Filarmónica desde

la cual dio serio impulso al desarrollo de la música puramente instrumental del siglo XIX expresado a través de sus siete sinfonías, la primera de las cuales data de 1820. De su amplio repertorio, algunas de las que mayor aceptación gozaron en su tiempo fueron las *Tocatas*, piezas en un solo movimiento que manifiestan la influencia del estilo de Haydn y Mozart en la música de nuestro continente.

La labor del Ensemble Millennium en la difusión del acervo colonial guatemalteco y en particular de la obra de compositores como Quirós, Castellanos y Samayoa tiene, pues, el doble valor de exponer lo genuinamente histórico y ampliar el horizonte musical del público contemporáneo.

XXIV Festival Internacional Cervantino (Guanajuato, octubre 1996): 132-34.



Documentos



El «Plan de reformas piadosas» y el «Apéndice histórico» (1843) de José Eulalio Samayoa: Primera Historia de la Música en Guatemala

Dieter Lehnhoff

En 1843, a la edad de 63 años, el compositor José Eulalio Samayoa se dirigía a sus compañeros de la profesión musical a través de un extenso discurso pronunciado ante la Asamblea General de la Sociedad Filarmónica del Sagrado Corazón de Jesús. El motivo de la asamblea, durante la cual Samayoa recibió el título honorario de Primer Mayordomo, era el 30 aniversario de la fundación de la entidad, establecida por él mismo en junio de 1813 con el objeto de desagraviar al Sagrado Corazón de Jesús por las faltas cometidas por los músicos de iglesia. Una de las inquietudes fundamentales de Samayoa en su discurso, titulado «Plan de reformas piadosas para la música de los templos de Guatemala», era denunciar las irregularidades y los abusos contra la música litúrgica que se estaban cometiendo en las iglesias de la ciudad. Esta profanación de la música sacra, que había invadido los templos, provenía de la música operática, cuya introducción en la época Federal provocó en los habitantes

¹Es importante mencionar que esta fiesta se conoce hasta el presente como el Día del Músico, y se celebra anualmente a partir del primer viernes del mes de julio. También es interesante resaltar que la Sociedad Filarmónica de Guatemala fue fundada el 2 de junio de 1813, dos meses antes que la Filarmónica de Londres.

de la capital una afición que con frecuencia rayaba en el fanatismo.

En la primera parte del discurso, el citado «Plan de reformas piadosas», Samayoa hace un lúcido análisis de los errores y abusos musicales en el Oficio Divino y en la Misa; compara la viciada situación de la música sacra guatemalteca del momento con las características litúrgicamente correctas que debería tener, proponiendo consiguientemente una serie de reformas para eliminar las transgresiones. Se basa para ello en documentos conciliares, y cita a los principales autores de obras sobre la materia.

La segunda parte, un «Apéndice histórico» para el «Plan de reformas piadosas», resulta de fundamental importancia para los estudiosos de la historia musical iberoamericana, ya que, con el afán de documentar al máximo su propuesta de purificación de la música eclesiástica, Samayoa hace un recuento histórico de la música en Guatemala.²

Este escrito constituye el intento más antiguo conocido hasta la fecha de escribir la historia de la música en Guatemala. Las otras obras escritas sobre el tema en el siglo XIX, que también han sido consideradas pioneras en la historiografía musical americana, son posteriores a este manuscrito; se trata de las Nociones Filarmónicas de José Escolástico Andrino³, y la Historia de la música en Guatemala, desde la monarquía española, hasta finales de 1877, de José Sáenz Poggio (Guatemala: Imprenta de La Aurora, 1878). Junto al diario

²Ambos documentos fueron localizados por el autor de la presente introducción y de la transcripción paleográfica que se ofrece a continuación, en el Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez", T2 82: 49, 50.

³Citadas en Rafael Vásquez, *Historia de la Música en Guatemala* (Guatemala: Tipografía Nacional, 1950): 23.

personal del mismo Samayoa, pues, los dos manuscritos en cuestión constituyen testimonios de fundamental importancia para la historia de la cultura guatemalteca e iberoamericana.⁴

Resulta de particular interés el retrato que Samayoa pinta de Rafael Antonio Castellanos (fallecido en 1791), a quien admira en forma incondicional, considerándolo un modelo para todo músico de iglesia. También su evaluación de otros maestros de capilla como Pedro Nolasco Estrada Aristondo y Vicente Sáenz, y de compositores del siglo anterior y del propio como Ventura Portillo, Narciso Trujillo, Vicente Sáenz, Manuel Alvarez, Manuel Silvestre Pellegeros, Bernabé Sáenz y otros, es de sumo interés y constituye una fuente primaria invaluable. Si en algunos casos se detecta simpatía o antipatía hacia determinado personaje, siempre es desde la óptica de su papel en la música sacra, foco y máxima prioridad de Samayoa.

Uno de los aspectos más importantes de este escrito es que refleja el deseo del compositor de desarrollar expresiones musicales propias de la región, una música «americana» en general y guatemalteca en especial. Se transparenta aquí la convicción del intelectual de las antiguas colonias españolas de que la mejor forma de manifestar la recién lograda independencia es a través de su capacidad de hacer con igual nivel de calidad —o mejor— lo que hacen los europeos. Samayoa en efecto se muestra familiarizado no solamente con las obras de sus mayores y sus contemporáneos guatemaltecos, sino también con la música

⁴Cf. Luis Luján Muñoz, «Las Memorias de José Eulalio Samayoa: probable primer escrito autobiográfico conservado en Guatemala». *Anuario Musical 1995* de la Revista *Cultura de Guatemala*, Segunda Epoca, Año XVI, Vol.IV (septiembre-diciembre 1995):149-181.

⁵cf. Dieter Lehnhoff, Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología, 1994):48-81.

europea de varios siglos: conoce obras del compositor español José de Nebra (ca. 1702-68) tan bien como algunas composiciones de Antonio Vivaldi (ca. 1680-1743), Joseph Haydn (1732-1809), Nicola Jommelli (1714-74), Giovanni Battista Pergolesi (1710-36), y de sus propios contemporáneos Gioacchino Rossini (1792-1868) y Johann Strauss padre (1804-49).

Ambos documentos iluminan los móviles de creación—externos como también personales— de Samayoa como compositor de misas, motetes, tocatas, sones, divertimentos orquestales y no de último, sinfonías, género en el que de hecho fue uno de los pioneros en las Américas. Su dominio de las fuentes delata una curiosidad insaciable y a la vez una cultura general amplia y sólida. La prosa que utiliza es seria y fluida, condimentada de cuando en cuando por el sabor peculiar del pintoresco lenguaje coloquial de su época que utiliza en ciertos momentos de su exposición, especialmente cuando en su relato cita las palabras de algún personaje.

En la transcripción paleográfica de ambos documentos que se presenta a continuación, con el objeto de facilitar la lectura y hacer más comprensible el texto, se han regularizado la ortografía castellana actual, la colocación de comas, el uso de mayúsculas y las abreviaciones. Las palabras o frases subrayadas en el manuscrito original se reproducen en cursiva. La palabra divertimiento se ha conservado como la utilizó Samayoa, prefiriéndola al término musical divertimento, de uso generalizado.

Las profusas notas al final del «Plan de reformas» son originales de Samayoa; han de leerse conforme aparecen las llamadas, ya que constituyen explicaciones y ampliaciones del texto que resultan no solamente interesantes, sino en algunos casos indispensables. El «Apéndice histórico» presentaba notas al pie de página y al margen, las cuales se han reproducido aquí

-sin alteraciones- como notas al final. Las adiciones del editor aparecen entre corchetes.

La publicación de estas invaluables fuentes primarias sin duda acercará a los estudiosos a la reconstrucción de la historia de la música y de la cultura guatemalteca e iberoamericana en general.

Plan de reformas piadosas para la música de los templos de Guatemala. Junio de 1843.

Amados compañeros filarmónicos.

Sé que hablo a cristianos católicos, proponiendo piadosas reformas.

§I

Se acerca ya el feliz día que hemos elegido para repetir nuestros humildes y religiosos cultos al *Sacratísimo Corazón de Jesús*, en desagravio de las irreverencias que nuestra flaqueza nos induce a cometer en los templos, y aun en la sacramental presencia del Santo de los Santos.

En el presente año, contamos ya treinta de haber dado principio a estos públicos y reverentes cultos; y es digna de eterna gratitud al Dios que adoramos, la certidumbre que tenemos de que no ha habido un solo año de interrupción: antes bien, se ha notado que cada año se ha ido aumentando el fervor para continuar. ¡Esta es obra de Dios!

Este mismo Dios ¡admirable, e incomprehensible en sus divinos arcanos! nos demuestra frecuentemente los efectos de su sobera omnipotencia, haciéndonos percibir que por lo regular se

vale de los instrumentos más débiles para ejecuciones muy remarcables de su infinita misericordia.

¿Quién era J[osé] E[ulalio] S[amayoa] para que a la primera insinuación que hizo para establecer esta solemnidad, se hubiesen persuadido de la utilidad del proyecto, y se hubiesen prestado a secundarlo no solo aquellos respetables maestros que eran el ornato de nuestra música el año de 1813, sino también los demás profesores, sin excepción? Se prestaron también, de buena gana, aun los jovencillos tiples que estaban comenzando su carrera; y Dios les premió con la dicha que han gozado en haber servido ya de Mayordomos.

¡Felízmente, nadie objetó el débil conducto por donde Dios quizo inspirarnos este saludable don de su divino amor! En vista de la bella disposición con que todos adoptaron la proposición primera, para darle otros grados más de perfección al proyecto, oportunamente se hizo la segunda, reducida a los que voluntariamente quisiesen, fuesen dispuestos a recibir la sagrada comunión el día de la festividad del Sagrado Corazón. Además se propuso igualmente, que en día tan solemne sería muy del caso llevar cada cual algunas piezas nuevas y de propia invención con qué llenar tan plausible día.

Cuanto a la comunión sacramental, varios ejecutaron este acto de piedad, y lo repitieron, devotos, en los años siguientes. Pero esta piadosa práctica insensiblemente fue desapareciendo juntamente con los individuos que la habían conservado dichosamente.

Cuanto a presentar obras nuevas de propia invención, ninguno se sintió movido, a pesar de haberles estimulado varios años con el ejemplo. Mas no por esto se extinguió el fuego de la devoción, sino que felizmente se ha percibido avivarse el esmero, más y más en cada año. Por manera que no podemos negar ser este un estupendo beneficio con que nos ha distinguido el ardentísimo y amorosísimo *Corazón de Jesús*, de cuyo privilegio

especial nos ha de pedir cuenta, pues no ha hecho otro tanto con los demás artesanos. *Non fecit taliter*.²

Si amor con amor se paga, es evidente que nosotros somos deudores al tesoro inagotable que recide en el amante Corazón de Jesús Sacramentado; y esta deuda, aunque puede ser cubierta de infinitas maneras, ya espontáneas, o ya violentas a nuestras pasiones, podemos nosotros satisfacerla a menos costa que los demás fieles cristianos. ¿De qué modo? Proponiéndonos rectificar el culto exterior que damos a la Divinidad con voces e instrumentos artificiales, y unirlo al culto interior y música mental que le den nuestras almas, sentidos y potencias. Es decir, que de hoy en adelante hagamos el sacrificio de reformar el culpable placer con que, insensiblemente, hemos dado lugar a la introducción de la música profanada y corrompida en los teatros, por trasladarla a nuestros templos.

Para comenzar a ofrecer a Dios tan agradable sacrificio, se nos aproxima una oportunidad felicísima cual es la de las misas del novenario, que se va a comenzar, al Sacratísimo Corazón de Jesús.

Aprovechándonos de tal oportunidad, desde luego será para nosotros una época muy remarcada el comenzar a cantar piezas escogidas, que muevan más a la devoción de los verdaderos fieles que a la curiosidad y antojo de los falsos adoradores.

Esto se puede conseguir con ir archivando, desde ahora, los preciosos dúos y tercetos del célebre Rossini, Azzioli, y demás autores operistas, reservándose dichas obras para el teatro, para nuestros conciertos académicos y demás actos públicos de pura recreación, por ser músicas totalmente profanas y por tanto ajenas del santo templo en donde habita la divinidad eterna de nuestro gran Dios y Señor. Por cuya causa, nuestra Santa Madre Iglesia desde los primeros siglos de su establecimiento las ha prohibido y condenado solemnemente en distintos tiempos y en distintos concilios.³

La introducción de dichas músicas en el templo aun es hoy un hecho que detesta la sana razón, y no lo podrá autorizar sin impiedad la condescendencia que los filósofos modernos llaman tolerancia.⁴

A nosotros toca, pues, poner remedio a tamaño abuso, supuesto que en nuestro siglo, e inadvertidamente, hemos sido los introductores de él, y de consiguiente, los primeros tolerantes dignos acaso de una rígida censura de nuestros prelados eclesiásticos.

Así como debemos gloriarnos, justamente, de ser cristianos católicos, asimismo debemos gloriarnos de tener una madre tan piadosa como lo es la Santa Iglesia, regida por Jesucristo, y todos los sucesores en el pontificado del apóstol San Pedro. Así es que, como hijos de tan piadosa Madre, debemos empeñarnos en el celo y obediencia de sus saludables preceptos, con respecto al decoro y reverencia que debemos guardar en los sagrados templos, especialmente a la hora de los Divinos Oficios.

No por estas faltas, al parecer ligeras, incurramos obstinadamente en la degradante nota de impíos rebeldes y transgresores de las instituciones de nuestra Santa Madre Iglesia.

¡Quiera el Sacratísimo Corazón de Jesús ablandar los nuestros, para recibir con devota docilidad las piadosas inspiraciones con que (en la práctica de este proyecto de reformas) podamos estar libres y excentos de caer y reincidir, voluntariamente, en la impiedad!

§II

Al expresarme hoy en estos términos, felízmente he sentido que mi corazón se ha desembarazado, algún tanto, de los continuos tormentos que ha padecido hace largo tiempo, reprimiendo estos mismos sentimientos sin poderlos proferir, por falta de misión, autoridad o prestigio competente para exponerlos

con buen éxito. Mas hoy que me veo condecorado por la unánime elección con que mis amados compañeros me han honrado, elevándome al rango de Primer Mayordomo;⁵ y acordándome que yo fui el débil instrumento de quien Dios se sirviera para plantear, en nuestro provecho espiritual, esta piadosa festividad, me he considerado también investido del carácter de fundador. En tal concepto, no debe extrañarse que al cabo de 30 años de aprobada la fundación, el mismo fundador proponga hoy la reforma de que se trata; bajo el supuesto de que, lejos de ser impracticable o perjudicial, resultará en honor de nuestra santa religión, utilidad espiritual y corporal de nuestra Sociedad Filarmónica, y por redundancia, en provecho de los demás fieles cristianos.

El gozo que he sentido en expresar estas ideas (halagüeñas, a la verdad) pudiera arrebatármelo la triste consideración de ver atacado a mi amor propio por alguno de aquellos genios que poseen el prurito no solo de impugnar todo pensamiento ajeno, sino aun de ponerlo todo en ridículo. No obstante: bien puede alguno atribuir mis ideas presentes a fanatismo, a superstición, a delirios de un cerebro ya caducante, a la afectación de un hombre anticuario que suspira por todos aquellos objetos que alargaran su juventud, y que por lo tanto, detesta todo lo que no tiene relación ni semejanza con los usos y costumbres de su tiempo.

En tal caso, puedo decir con franqueza, que estos y otros apodos pueden hallarse en mí reunidos, mas no por esto se me podrá convencer de mal prevenido contra la música teatral y moderna; menos se podrá creer que gratuitamente la califico de profana, corrompida e impropia del templo. Confieso que no tengo más prevención que la que naturalmente inspira sólo el nombre de *música sagrada* con que la piedad cristiana distingue a ésta de las que no lo son en su origen.

Si se me juzgare mal prevenido, y aun engañado en creer que haya tales restricciones a la música del templo (por darle suceptibilidad a mi proyecto de reformas piadosas), sé positivamente que estoy bien escudado contra toda ligereza. Mis acertos van fundados nada menos que en los sagrados sínodos que han ventilado sobre la música del templo; sobre los sagrados concilios; sobre las autoridades de los Santos Padres y expositores sagrados, y sobre el dicho de muchos obispos y escritores piadosos que llegan aun a nuestro siglo.

Todos sabemos como cristianos católicos que estos son los órganos por donde nuestra Madre Iglesia, regida por el Espíritu Santo, esparce sus saludables doctrinas y preceptos, en beneficio de sus amados hijos, redimidos con la sangre de su Divino Esposo Jesucristo. Así es que, aunque a mí se me juzgue por engañado o equívoco en suponer prohibiciones o restricciones a la música del templo, tengo en mi defensa la certidumbre de que la Santa Iglesia no puede equivocarse, y que las puertas del infierno jamás prevalecerán contra ella... Esto supuesto, continúo tranquilo mis observaciones.

En orden a las célebres misas extranjeras que posteriormente han llegado a Guatemala, y hemos adoptado justamente por el relevante mérito que encierran sus bellezas musicales, ¿qué se puede objetar? Ellas directamente están dedicadas al culto divino, y no se profanan en otros objetos indignos de aquel a que están consagradas. Sin embargo, diré mi modo de pensar, para que mi corazón se desembarace, y para [que] de dichas misas se haga un uso más económico.

Es notorio que la mayor parte de ellas son demasiado largas, y esta nota disgusta en extremo al celebrante y sus ministros, hasta ponerlos en cierto grado de desesperación. De consiguiente, el mismo celebrante, cansado de estar en pie delante del altar, sin poder distraerse en otras ceremonias que le disipen la monotonía de un ruido que él no comprende, debe exasperarse, interín los ejecutores y algunos inteligentes están deleitándose con los primores de la composición, en términos que

no quisieran que jamás se concluya aquella pieza, ¡mucho menos, si éstos están sentados y cómodos!⁶

He aquí al celebrante, hecho ya una fiera, que quisiera devorar aquellos papeles, y aun a los autores y ejecutores de ellos (si pudiera) porque le están engendrando un gran trastorno de cabeza, retardándole el desayuno y demás urgencias corporales. ¿Con qué disposiciones este sacerdote podrá ofrecer ya la Sagrada Víctima al Eterno Padre? Es de sospecharse, que el sacerdote así exasperado no solo comulgue en pecado, sino que exponga a nulidad el santo sacrificio, privando también a los fieles presentes de la participación del mismo sacrificio. ¡A tan grandes males conduce la indiscreción de usar de misas tan dilatadas!

Por otra parte, no todos los fieles son inteligentes ni capaces para deleitarse, como los profesores de buen gusto, en la música delicada; y así es que cuando asisten a las funciones que llamamos regias por su gran solemnidad, lejos de salir alegres y penetrados de un gozo espiritual, por lo regular salen quejándose de enfermedades que no trajeron al templo, y echando furiosas imprecaciones y tempestades contra los músicos y sus misas tan largas; y lo que es más, ridiculizando las repeticiones de letra, allá a su modo, diciendo: riqui, riqui, riqui, amolámoste...; tararira, tararira, jorobámoste; liri, liri, liri, ...amén..., etc.

Este lenguaje, aunque de gente soez y burda, es muy notorio y sensible a nuestra delicadeza, y a la verdad, que nunca podremos escucharlo con paciencia, aunque sea en tono de chanza, y aunque lo pronuncien con razón. A nosotros, pues, toca estrechísimamente el evitar tan escandalosas murmuraciones no solo por el respeto que exigen los divinos oficios, sino también, para hacer remarcable nuestra respetuosidad y obediencia a las instituciones de nuestra Santa Madre Iglesia, que (como ya se dijo) en distintas épocas ha reprobado, y aun

condenado, los abusos de inoportunas repeticiones de letra al cantar los divinos oficios.

Por desgracia, ¡todos hemos incurrido siempre en tales defectos! Es verdad que en estos mismos defectos nos educaron nuestros maestros, y por lo tanto, se ha cumplido en nosotros el oráculo sagrado que dice: si un ciego guía a otro ciego, ambos caerán en el precipicio. Ahora, pues, que la divina providencia nos inspira la enmienda de estos yerros, heredados de nuestros maestros y mayores, sería muy laudable que al entrar o salir del templo después de solemnizar una vísperas, unos maitines, una misa, u otro de tantos actos de religión, nos pongamos en la presencia del Altísimo diciendo humildemente el Confiteor Deo, para alcanzar perdón de los yerros que cometemos en nuestro ministerio por falta de respeto en los Divinos Oficios mal ejecutados.

Otra observación tengo hecha para probar que no es muy laudable el uso frecuente que se hace de las últimas misas extranjeras, y es que, si no me engaño, la mayor parte de sus autores son de naciones que han renunciado la comunión con la Iglesia Romana, y se han dividido en tantas y tan ridículas sectas, que ni los mismos sectarios pueden ya distinguirse unos de otros, aunque vivan en una misma sociedad.

Habiendo, pues, negado éstos la obediencia al Pontífice Romano, es consiguiente que han protestado de los sagrados concilios, sínodos y cánones, y aun de las autoridades de los Santos Padres y Doctores de la Iglesia. Estos sectarios, según se infiere de sus mismos establecimientos, tienen sus actos y funciones de religión, que discrepan de las nuestras hasta en las vestiduras sagradas; de consiguiente, todas sus ceremonias religiosas están combinadas con *las comodidades y placeres de la vida humana*. Así es que estas mismas funciones, aunque no son muy frecuentes, son en extremo suntuosas y de mucha pompa y magnificencia.

Para estos actos ¡de todo rango! se han compuesto las grandes misas de que se trata. Y como en dichas festividades no se usa exponer al Divinísimo, como se acostumbra en Guatemala, aquellos actos son de pura etiqueta y recreo. De aquí es que ni los sacerdotes ni los asistentes se fastidian de estar sentados, oyendo aquellas grandes misas con el mismo placer con que oyen la representación de una ópera en el teatro, aunque dure seis horas.⁸

A estos espectáculos siguen los aplausos, las grandiosas sumas pecuniarias, y los privilegios que se prodigan al autor de aquella misa, para indemnizarle de su trabajo y habilidad. Estos hechos llegan a noticia de otros compositores que a la vez procuran exceder aquellas obras, en bellezas y en duración de horas, sin responsabilidad alguna de exasperar a nadie, ni convertir la tal, cual, devoción de los asistentes en declamaciones y execraciones contra los ejecutores, como sucede diariamente en Guatemala.⁹

Dichos compositores emprenden tales obras más para demostrar sus talentos músicos, que para mover a piedad y devoción. Y viéndose libres e irresponsables de las censuras que la Iglesia Romana ha fulminado siempre contra los abusos en las repeticiones y trastrueques de la letra en los divinos oficios, cargan la mano (digámoslo así) en repetir y trastocar, impunemente y a su arbitrio, las dicciones más misteriosas, exponiéndolas de este modo a darles un sentido erróneo o insignificante (pese a quien pesare) con tal de desarrollar sus pensamientos músicos y ostentar sus habilidades en este arte. Es verdad que aun las misas españolas, y aún las del país, también están plagadas de estos mismos defectos, pero no en tal grado que toque ya en impiedad, ¡y aun en desprecio de nuestras solemnidades religiosas!

Con estas observaciones no se pretende abolir totalmente las misas extranjeras, pero sí indicar que no son muy oportunas para todas las festividades clásicas. Al cabo del año no faltan festividades puramente cívicas, en las cuales ni se expone al Divinísimo, ni los fieles asisten tan devotos como curiosos. Entonces caerán bien, y oportunamente se indemnizará el costo que hallan tenido dichas misas.

§III

Aun me atormenta, días hace, otro remordimiento del cual quiero desembarazarme, y es que tengo observado que se quiere infundir y propagar cierta aversión al sistema de divertimientos o marchas con que se llenan los días en los Jubileos, y que para despreciarlos, se les da el injusto apodo de música atrasada. ¡Sea así:...enhorabuena!... Mas la fina política exige imperiosamente que cuando se trata de abolir un sistema adoptado, establecido y aprobado por la mayoría, desde la más remota antigüedad debe hacer demostrables hasta la evidencia las ventajas y mejoras que se van a reportar con las nuevas instituciones. De lo contrario el plan será ilusorio, por mucho que trabajen los novadores.10

Si no es presentar un nuevo género de piezas inventadas en el país, y aparentes para la respetuosidad que exigen nuestros templos, no se alcanza a prever otro género de música sin tachas, a excepción de cierta clase de cuartetos o tríos no corrompidos ni extractados de óperas.

Las sinfonías u oberturas son las que han sustituído, con ventajas, el sistema de divertimientos y demás piececitas de iglesia; pero las congruas (que por lo general son precarias) no siempre permiten llenar el día con esta clase de música dispendiosa.

Por otra parte, sabemos que nuestros antepasados adoptaron para el templo esta clase de sinfonías u oberturas con toda la imprecaución e inocencia característica de su siglo; mas el

día de hoy ya tenemos motivos muy justos y poderosos para escrupulizar de ellas.

Sabemos positivamente que son obras trabajadas exclusivamente para el teatro. Hace ya algunos años que hemos entrevisto en Guatemala el objeto de los teatros; y aunque el nuestro no haya llegado al grado de disolución en que se hallan los de la Europa, no obstante, los viajantes que han visto allá las representaciones obscenas critican con razón el oír en nuestros templos aquellas mismas músicas.

Y, ¿será posible que en una Guatemala con estas obras ya corrompidas demos el debido culto a la Divinidad?... Aun los gentiles allá en la antigüedad, queriendo honrar a sus falsos dioses con el divino arte de la música, elegían escrupulosamente el género de danzas o cantilenas dignas de sus fingidas deidades, y desechaban con indignación y sumo escándalo todas las que, a su modo de pensar, indicaban profanidad en sus actos religiosos. ¡En esta conducta, dejaron una piadosa lección a los católicos!

Para que no se crea que todo lo dicho no es más que un enjambre de ideas fanáticas malamente indicadas, citaremos y aún copiaremos a la letra lo que dice el R.P. Mtro. Feijoo, en su discurso ya citado sobre la música de los templos.

"En los tiempos antiquísimos —dice— si creemos a Plutarco, solo se usaba la música en los templos, y después pasó a los teatros. Antes servía para decoro del culto; después se aplicó para estímulo del vicio. Antes solo se oía la melodía en sacros himnos; después se empezó a escuchar en cantilenas profanas.

Antes era la música obsequio de las deidades; después se hizo lisonja de las pasiones. Antes estaba dedicada a Apolo; después parece que partió la protección de este arte con Venus. Y como si no bastara para apestar las almas, ven en la comedia

pintado el atractivo del deleite con los más finos colores de la retórica, y con los más ajustados números de la poesía, por hacer más activo el veneno, se confeccionaron la retórica, y la poesía con la música.

Esta diversidad de empleos de la música, incluso también diferencia en la composición, porque como era preciso mover distintos afectos en el teatro que en en el templo, se discurrieron distintos modos de melodía, a quienes corresponden, como ecos suyos, diversos afectos en la alma. Para el templo se retuvo el modo que llamaban dorio, por grave, majestuoso y devoto. Para el teatro hubo diferentes modos, según eran diversas las materias. representaciones amorosas se usaba el modo lidio, que era tierno y blando; y cuando se quería avivar la moción, el mixolidio, aún más eficaz y patético que el lidio. En las belicosas el modo frigio, terrible y furioso. En las alegres y báquicas (esto es, de chispa) el eolio, festivo y bufonesco. El modo subfrigio servía de calmar los violentos raptos que ocasionaba el frigio, y así había para otros afectos otros modos de melodía".

Aun prosigue el mismo R. P. Mtro.:

"Así se dividió en aqellos retirados siglos la música entre el templo y el teatro, sirviendo promiscuamente a la veneración de las aras y a la corrupción de las costumbres. Pero aunque ésta fue una relajación lamentable, no fue la mayor que padeció este arte nobilísimo, porque esta se guardaba para nuestro tiempo. Los griegos dividieron la música, que antes,

como era razón, se empleaba toda en el culto de la deidad, distribuyéndola entre las solemnidades religiosas, y las representaciones escénicas; pero conservando en el templo la que era propia del templo, y dando al teatro la que era propia del teatro.

Y en estos últimos tiempos, ¿qué se ha hecho? No solo se conservó en el teatro la música del teatro, mas también la música propia del teatro se trasladó al templo.

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 de menuetes, recitados, arietas, alegros, y a lo último se pone aquello que llaman *grave*; pero de eso muy poco, para que no fastidie. ¿Qué es ésto? ¿En el templo no debiera ser todas la música grave? ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia?"

Cinco líneas más abajo, dice el mismo Padre:

"El que oye en el órgano el mismo menuete (hoy sustituído con los waltzes de Extráus [Johann Strauss padre, 1804-1849] y de otros) que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte la música, que había de arrebatar el espíritu del asistente, desde el templo terreno al celestial, le traslada de la iglesia al festín. Y si el que oye, o por temperamento, o por hábito está mal dispuesto, no parará ahi la imaginación".

Hasta aquí, el Padre Mtro. Feijoo.

El arte de la música es un mar inagotable de bellezas que diariamente se reproducen ¡con admiración de cuantos sabios se han dedicado en todos tiempos a escudriñar la naturaleza! ¿Porqué, pues, no se podrá inventar otro género de música para el templo por los mismos que objetan de música atrasada la de los divertimientos y marchas?

En mi concepto, y acaso en el de muchos, llena mejor su objeto el sistema de divertimientos que el que se está introduciendo de tocar de memoria los minuetes de las sinfonías de Aydn [Franz Joseph Haydn, 1732-1809] y demás autores sinfonistas. Dos inconvenientes trae este sistema. El primero es que no siempre se reúnen ni los instrumentos para quienes están escritos, ni los tañedores que ya tienen de memoria aquellas piezas tan bien combinadas por sus autores; de consiguiente, resultan dichas piezas cruelmente mutiladas (si no asesinadas) o por mejor decir, destruidas. El segundo inconveniente es que, estando tan repetidos en el teatro, no se pueden ejecutar en el templo sin arrebatar de este sagrado local a los cortejos o cortejadas que los oyeron las noches anteriores en el teatro, en medio de sus conversaciones y demás coloquios amatorios.

A vista de este acerto, ¿no es claro que el sistema de divertimientos llena mejor su objeto?... Lo único que le ha hecho despreciable (a la manía de algunos) es el tomarlos de memoria; en seguida, con un violín y violón que solo dé golpes en do y en sol, prostituyen toda la combinación de los demás instrumentos con que sus autores los embellecen. Déjese el abuso de tocar de memoria estas producciones del país, y entonces ya no serán despreciables. Entonces se verá que, a pesar de ser una música atrasada, como se quiere suponer, su mismo atraso y sencillez le harán más respetable para no ser baldonada, poco más o menos, de los mismos hijos del país que debían apreciar las producciones de su suelo.

A más de llenar bien su objeto, este sistema ha producido siempre otras ventajas notables; una de ellas es que los jóvenes aplicados a la composición siempre han hecho sus primeros ensayos con sonecillos de Pascua, y luego los segundos, con marchas o divertimientos. De esta manera se les ha visto ir progresando con suceso hasta dar a luz obras útiles de toda clase.

La otra ventaja notoria es que todos los principiantes en cualquier instrumento, después de impuestos e instruídos en los principales y respectivos rudimentos, comienzan a robustecer sus dedos con estas piececitas, y a la vez, con ellas se van presentando en los templos, en donde van perdiendo el miedo al instrumento, para ir desarrollando sus aptitudes; y de consigiente, comienzan ya a subsistir de su trabajo. Esta práctica antigua es innegable.

Sobre todo, si fastidia ya el sistema de divertimientos, marchas, tocatas etc., no le será difícil a los fastidiados el componer otra clase de piezas para el templo, y con quitarles el carácter de valses con variaciones y el nombre de divertimientos, es asunto conluido.

De este modo, no solo calmarán los fastidios, sino que harán un piadoso servicio a nuestra santa religión. Mas, si los fastidiados se juzgaren incapaces o sin aceptación para componer piezas nuevas y de otro carácter digno del templo, con las cuales puedan sustituir las antiguas ya adoptadas y establecidas desde tiempos remotos, tengan paciencia, y esperen que otro que tenga aceptación lo haga, sin profanar el respeto que se debe al templo, que es lo que debe servir de guía.

Se objetará aquí acaso de demasiado escrúpulo, diciendo que al cabo la gente no distingue de piezas. A esto digo ¡que sí distingue! y aún siente bien lo que le infunde respeto, y lo que no. Lo que realmente no distingue el vulgo es el porqué unas piezas le hacen más o menos impresión que otras; y es el caso que este misterio sólo se revela a un corto número de profesores

aplicados, y de sensaciones exquisitas. Así es que el confundir a sabiendas lo bueno con lo malo en esta materia siempre será una falta de respeto, tanto al lugar sagrado como a la sinceridad de los buenos creyentes.

El abuso continuo que se hace de las piezas puramente instrumentales en el templo nos conduce también, como por la mano, a objetar la falta de economía, de piedad y de respeto en el indiscreto uso que hacemos de los sonecitos de Pascua en las iglesias.

Este nuevo género de música, peculiar al carácter americano y singularmente al de Guatemala, quien fue quien le inventó, ha sido justamente tolerado en los templos, por el laudable objeto a que se le destinó desde su origen.

Es preciso confesar que entre todos los géneros de música conocidos hasta esta fecha no se hallará otro más adecuado que este que inventó el bello ingenio del maestro Mateo Alvarez, organista de esta Santa Iglesia (allá como a mediados del siglo pasado, en la Antigua Guatemala) para celebrar el Nacimiento de Cristo nuestro Salvador. Este feliz invento desde luego se presentó en público destituído y desnudo de adornos, como se presenta en su origen toda nueva creación que acaba de salir de las manos de su autor.

Pero felizmente, este nuevo género de música halló tan especial simpatía con el carácter dulce y festivo de los guatemaltecos, que inmediatiamente no solo fue imitado, sino aún enbellecido con ventajas que le elevaron a un grado emininte de estimación general de todos los vivientes, desde aquel tiempo hasta el nuestro, sin interrupción alguna.

No bien había sistematizado el Mtro. Mateo Alvarez su nueva invención de los sonecitos de Pascua, cuando sus domésticos discípulos Ventura Portillo y Rivera, Narciso Trujillo, y Vicente Sáenz fueron dando con el mejor éxito un nuevo y poderoso impulso a esta célebre invención. A estos

primeros imitadores fueron sucediendo otros, como vgr. el Mtro. Mariano Aristondo y Estrada, y su hermano el Mtro. Pedro Nolasco, y otros no menos felices en ideas graciosas y propias para la Pascua del Niño Dios. 12

Pero desgraciadamente, el mismo aprecio que se ha hecho siempre de este raro y nuevo género de música, le ha prostituído hasta el grado de hacerle ya noscivo y escandaloso en el templo, si no se usa con piadosa economía. (Cuando llegó el caso de que yo diese en la manía de escribir sones, no lo hice tanto por acertar algún día, ni por captarme la aprobación de los inteligentes, cuanto por evitar de mi parte el escándalo que sentía mi conciencia oyendo en la iglesia sones ya profanados. Así es que, aunque no me saliesen de gusto general, al fin no eran prostituídos).

Precisamente, si bien se examina, incurrimos en la nota de impíos e irreverentes cuando ejecutamos en el templo los sonecillos ya profanados en el baile y con los versos lascivos en los paseos nocturnos y demás actos de esta clase. 13

Para evitar, pues, este gravísimo inconveniente sin entristecer la Pascua del Niño con la omisión total de los sonecitos, hágase cada año nuevas colecciones qué poder llevar al templo, y no se use de esta música si no es desde que comiencen las misas que llamamos de Aguinaldo, hasta la fiesta de Epifanía, inclusive.

Dejo a la consideración de los buenos cristianos experimentados, los males que se van a ahorrar con esta prudente economía, y quiera Dios que el convencimiento la apruebe.

He dicho mi modo de pensar como el cristiano católico que desea el bien espiritual de sus hermanos los fieles. Si por ahora fuere desatendido, y aun desechado con desprecio, este caritativo *Plan de reformas en la música del templo*, aún me quedará la esperanza de pasar a la otra vida satisfecho de haberlo propuesto

de buena fe para honra y gloria de Dios. Igualmente, sabré que llevo al sepulcro la gloria de haber sido el primero que dejó ya regada esta semilla, para que otro la haga a la vez germinar y fructificar abundantemente, antes que el Santo Padre de Roma sea informado de la corrupción a que ha llegado la música de los templos de Guatemala (cuyo informe puede no tardar mucho), y expida otro decreto igual al que acaba de expedir el año pasado, prohibiendo estrictamente toda música de cuerda en todas las iglesias de sus dominios, en atención a los abusos y relajaciones que ha introducido en dichas iglesias la música teatral. Aún se barrunta ya que las demás naciones católicas, convencidas de la utilidad que reportará el Cristianismo, aplaudirán y secundarán la mente del Sumo Pontífice. (Este largo y minucioso discurso podré a la vez reducirlo a un reglamento de tres o cuatro artículos).

Siendo tan justa esta providencia del Sumo Pontífice Gregorio XVI, no sería remoto que a proporción que Guatemala se fuese purgando de los perniciosos filósofos que la plagan, viniesen otros cristianos católicos en informar al Santo Padre sobre la corrupción de la música en los templos de Guatemala para que hiciese extensivo a nuestra República su reciente decreto.

En tal caso, ¿qué sería de nuestra música? ¿Sería indiferente a los profesores el golpe que recayese sobre ellos, y aun sobre sus antepasados y sucesores?

Evitemos, pues, este golpe que nos amenaza, dando desde luego nosotros otro golpe de piedad y respeto hacia nuestra sumisión y obediencia a las instituciones de nuestra Santa Madre Iglesia, pues de lo contrario, el justo Juez nos hará desde esta vida cargos que no nos justificarán en la otra.

La experiencia diariamente nos presenta que una sóla gotera o una sóla piedra dislocada es bastante [par]a destruír un gran edificio, si no se repara en tiempo el peligro. Este es sin duda el caso en que nos hallamos; pero aún tenemos tiempo de evitar la ruina, reparando los defectos de nuestros mayores, y aquellos en que nos hallamos sumergidos el día de hoy.

Felizmente hay ya en nuestro país varias colecciones de himnos, motetes y otras piezas de canto que con el título de *Música Sagrada* han venido del extranjero. Estas se pueden poner en práctica con menos responsabilidad que los citados dúos teatrales de Rossini.

Con estas músicas sagradas acaso se reparará el escándalo que han causado las teatrales, pues ya se vio el caso de que en un *Corpus* de la parroquia de los Remedios, después de la procesión dijo un sujeto a uno de los profesores asistentes: —¡Hombre! ¿Cómo han cantado ustedes ahora, delante del Divinísimo, la Aria bufa de la ópera del Barbero? ¡Si el papel del barbero en este acto de la ópera es el de un alcahuete entre dos amantes! Y... ya pueden ustedes considerar las funciones de este individuo. ¿Y así cantan al Divinísimo? ¡Vaya!—

Este lance fue un hecho positivo. Quiera el Sagrado Corazón de Jesús (amados compañeros) no suceda cosa igual en lo sucesivo. Así lo desea vuestro más caro amigo,

José Eulalio Samayoa

NOTAS

1. Desde la primera festividad que hicimos al Sagado Corazón, por dar ejemplo, comencé a llevar una que otra piececita nueva de música en cada año, con el objeto de estimular a mis compañeros de arte a que hiciesen lo mismo, para que sus progresos en la composición llegasen a brillar algún día en obsequio del *Amante Corazón de Jesús*. Pero desafortunadamente nadie se sintió movido a secundar mis piadosos deseos.

- 2. ¡No ha hecho Dios igual gracia a otra nación como la que ha hecho a la privilegiada sección de los músicos de Guatemala!
- 3. El Concilio de Trento, por los abusos introducidos en la música del Templo, estaba va en decretar la abolición de dicha música. Pero a la sazón, Pedro Luis Prenestina [Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594], maestro entonces de la Pontifical Capilla, presentó al Santo Concilio unas misas compuestas con reglas y preceptos de la devoción, claridad y pureza que deseaba el Santo Concilio, manifestando con evidencia no oponerse la dulzura y suavidad de la música a la modestia y gravedad de los Divinos Oficios. Sin embargo, el Santo Concilio en la Sección 22, cap. 9 dio su decreto para que los maestros de capilla no mezclen en el canto eclesiástico modos impuros y profanos. Dice así el decreto: «Ab ecclessiis, vero musicas eas, ubi sive organo, lascibum, aut impurum aliquid misceatur, item saeculares omnes actiones, vana, atque adeo profana colloquia, de ambulationes, strepitus, clamores arecant, ut domus Dei vere domus orationis esce videatur ac dici possit».

En este decreto amonesta el Santo Concilio que para que la casa de Dios se pueda llamar verdaderamente casa de oración, no se han de usar el ella músicas indecentes ni profanas, así en el canto como en el órgano y otros instrumentos, y especialmente en el Oficio Divino y el Santo Sacrificio de la Misa. También el Concilio Toletano manda sea desterrado de la iglesia todo canto impuro y malo. Véase en el concilio provincial Act. 3 Cap. 7. El Consilio Basilense ordena que cualquier eclesiástico (aquí se pueden considerar como eclesiásticos a los cantores y músicos de capilla) que tuviere la osadía de mezclar en el Oficio Divino indecentes músicas sea castigado por sus superiores. Sería no acabar, si siguiesemos citando los Santos Concilios en que se declaman los abusos en la música del Templo. Véase, sin embargo, el sínodo

provincial de Milanesa del año 1565, Cap. de Music. & Cantorib. presidido por San Carlos Borromeo. Véase entre los Santos Padres de la Iglesia, a San Gerónimo; sobre el Capít. 5 de San Pablo a los Efesios; y Santo Tomás 2.2. quaest. III. art. 2, explicando la mente de San Gerónimo en el lugar ya citado. Véase a San Agustín, lib. 9 Cap. 6 y lib. 10 cap. 33. de Conjec. Vease al celestial maestro de capilla San Ambrosio Obispo de Milán, lib. 1º cap. 18, que enseñaba a sus discípulos o cantores ¡ser la primera lección del cantar, la modestia y vergüenza del cantor! ¡Qué dijera, pues, en este tiempo, el santo obispo si oyera que por cantar a la moda, con los carrillos inflados y fingiendo voz ajena, alteran las palabras (principalmente en el Oficio Divino) sustituyendo la A con la O, y la O con la U; la I con la E, y así las demás o viceversa, y lo peor es que, sin rubor alguno! In ipso canendi genere, prima disciplina verecundia est. Así se expresa este santo obispo. Hugo de Sto. Vittore dice que hay algunos que tienen tan indecentes modos de cantar, que se glorian en ellos. Aun prosigue diciendo, que los tales cantan más para agradar al pueblo que a Dios; y que los que así cantan, no cantan en el coro con María hermana de Moisés, sino en palacio con Herodías, dando gusto a los palaciegos.

No será extraño que se critiquen y aun se desprecien por antiguas todas las autoridades citadas, pues hay muchos filósofos modernos que sostienen (a todo trance) el ridículo sistema de aborrecer ostinada y neciamente (si fuera posible) hasta la fórmula del Bautismo, y aun la Sagrada Escritura, solamente porque son cosas antiguas. Así es que, para alejar este inconveniente, recomendaremos ahora solamente a otros autores más próximos a nuestro siglo. Primeramente, véase el discurso que se halla al folio 1º del 2º tomo de la Escuela Música por el Padre Fray Pablo Nazarre, dirigido con este encabezamiento *Cristianas Advertencias*

para Maestros de Capilla, Compositores y Músicos. Léase también en la misma obra, Tomo 1º, cap. XVI, p. 65.

En el *Teatro Crítico* del P. Mtro. Feijoo, véase el tomo 1°, discurso XIV, pág. 288 sobre la música de los templos. En las *Dominicas del Año Cristiano*, por Don Joaquín Villanueva, véase la disertación V, tomo 3°, pág. 61 sobre los abusos de la música en los oficios de la Semana Santa. El curioso llevará de estas tres obras la que guste, a la vez, para que después de convencido, nos haga justicia.

4. Los antojadizos e indevotos aficionados que van solo a divertirse al templo, casi dan por sentado que la introducción y abusos de la música teatral en los Divinos Oficios están ya tolerados por la Santa Iglesia, como si ellos sólos fuesen a la Santa Iglesia. El citado Sr. Villanueva, en el §I de su citada disertación dice así:

«Aun ahora pretenden algunos apoyar y poner en salvo estos abusos con la falsa opinión recibida entre muchos, y aun impresa en nuestros días, de que hay dos géneros de música para el uso de la Iglesia: una dirigida precisamente a fomentar la devoción del pueblo, y otra que la Iglesia permite para acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades, cuya música no es tanto un estímulo de la devoción, cuanto un sagrado entretenimiento del pueblo. Los que con tanta seguridad —prosigue en el §II— sientan este principio, por lo mismo que es tan general y de tanta consecuencia, debieran señalar algún canon siquiera u otro documento eclesiástico que se apoyase. Mas esto no lo harán nunca, porque tal canon no lo hay. La Iglesia no reconoce más culto de Dios que la adoración en espíritu, y lo que fomenta esta adoración. Y por lo mismo, toda música que no ayuda a la devoción, la detesta la Iglesia, y la procura desterrar del Oficio».

Hasta aquí el Sr. Villanueva.

Es verdad que no todos los maestros de capilla (que por lo regular son legos) han tenido tiempo y curiosidad para imponerse en los decretos de los Sagrados Concilios, ni en las declamaciones de algunos prelados contra los abusos de la música en el Templo, y por lo tanto, inadvertidamente, han caído en tales abusos de mezclar músicas teatrales en el Oficio Divino. Sin embargo, no son menos culpables los ministros del Santuario, que debiendo estar bastantemente versados en las instituciones de la Santa Iglesia y demás materias de tamaña trascendencia, son muy pocos los que pueden decir con el Santo Rey David, Psalmo 68, vers. 12: «Ouoniam zelus domus tuae comedit me» («El celo de tu casa me comió»), y aunque no han reclamado el orden con el azote en la mano, como Jesucristo a los que traficaban en el Templo de Jerusalén, al menos lo han hecho a la vez ya con sus ejemplos o ya con sus escritos. Pero la mayor parte de estos viven olvidados de que la Sagrada Escritura les condecora con el epíteto de «perros de guarda en la casa de Dios»; de aquí es que, ya por olvido, ya por ignorancia, o ya por condescendencia, sufren, callan y toleran cobardemente, por no echarse odiosidades; y eludiéndose de este modo, no pueden continuar el vero ya citado, diciendo «Et opprobria exprobrántium tibi cecidérunt super me» («Y los oprobios de los que te ultrajan cayeron sobre mí»). Esta tolerancia y cobardía punible de algunos ministros del Santuario no solo autoriza los abusos en el Templo, sino que aun da lugar a decir con el vulgo: «Hechor y consentidor, igual pena merecen».

5. La casualidad, o por mejor decir, la providencia divina, me ha puesto (antes de la festividad de este año al Sagrado Corazón de Jesús) en estado de mantenerme encerrado, enfermo e inhábil para desempeñar mis respectivas funciones de Primer Mayordomo, pues

un ataque reumático en los pies me ha impedido el andar. Pero, la imaginación en perfecta calma, la he tenido expedita e impregnada de ideas exactas y demostrables para combinar y escribir todo lo concerniente a mi propósito de reformas en la música del Templo.

- 6. En el mismo grado de impaciencia o desesperación se debe considerar al preste que saca al Divinísimo en las procesiones del *Corpus Christi* o en la visita de altares con que concluye el jubileo de 40 horas en nuestros templos. Considérese al sacerdote más humilde y sufrido en este acto, con el peso físico de los sagrados ornamentos, con el ejercicio y humo de los incensarios, los aromas de las frutas y flores de cada altar (que no a todos agradan), la multitud de velas y de gentes que le rodean y aumentan el calor, la violenta postura de rodillas, y sobre todo, la monotonía de los villancicos, que por hermosos y lindos que parezcan a los profesores inteligentes, su inconsiderada duración debe poner en ascuas al preste, jy con razón! Así es que es preciso usar de prudencia para no hacer fastidiosos estos actos de piedad y devoción.
- Estos rebelados de diferentes naciones fueron tomando diferentes denominaciones, según el partido o secta que cada cual de estas sociedades fue abrazando. De aquí resultaron los Presbiterianos, los Reformistas Reformados, los 0 conformistas, los Puritanos, los Calvinistas, los Hugonotes, los Brownistas, los Protestantes, etc. etc., y a todos estos sectarios separados de la Iglesia Romana se les llama hoy generalmente No obstante, todos ellos creen que su religión y ceremonias consiguientes es el modo más perfecto de adorar y dar culto a Dios. Ellos, según se infiere de sus mismas historias y establecimientos, tienen sus actos y funciones religiosas, que aunque discrepan de las nuestras hasta en las sagradas vestiduras, todas o la mayor parte de sus ceremonias están combinadas con las

- comodidades de la vida humana. Así es que estas mismas funciones, aunque no son muy frecuentes, son en extremo suntuosas y de mucha pompa y magnificencia.
- 8. Esta clase de funciones tan dilatadas ha dado lugar a los impíos, a que critiquen y censuren en Guatemala los actos y ceremonias de nuestra Santa Religión. No han faltado quienes (por chuscada) duden y aun afirmen que el sacerdote celebrante en dichas festividades ya va bien desayunado, o al menos con una buena dosis de vino entre pecho y espalda para poder celebrar sin demasiada molestia. Y si estas impías y trascendentales conjeturas se renuevan y repiten, a proporción que se van frecuentando las expresadas misas largas, ¿quién nos haría irresponsables de las irreverencias a que exponemos, por parte nuestra, el santo sacrificio de la Misa?
- 9. Acabamos de presenciar una de estas funciones pomposas en la traslación de los huesos del Capitán Laureano Carrera al Panteón de Santo Domingo, el 20 de marzo de 1843. El celebrante fue uno de aquellos sacerdotes que por su viciada salud o por otras causas de alta y mundana política, se abstienen de celebrar diariamente. Mas no por esto se excusó en aquel día, cuya función iba a ser (como fue) de las que llaman regias. Al ver en el altar a un sacerdote enfermo habitual, a las doce y media del día, dando treguas a la solemnidad de que la capilla de música estaba especialmente encargada, ¿qué se debía pensar?... Los asistentes más considerados dijeron: —¡Qué chasco se ha llevado hoy este padre, que no dice misa por enfermo!—...—¡Que se amuele!—, respondieron otros, y aun no faltaron quienes agregasen, —¡Por bobo él venía en ayunas, y más sabiendo que la función ésta debía ser tan larga!...

A tan groseras críticas y mordacidades dan lugar las misas grandes, a excepción de las que suelen cantarse en las excequias

funerales de algunas personas de tántas que el público ha apreciado por sus benignas cualidades.

10. La aversión injusta al sistema de divertimientos, marchas y demás piezas, a quienes se quiere dar gratuitamente el triste apodo de *música atrasada*, acaso podría provenir de la falsa e infundada creencia de que es una invención del país, y no extranjera, y basta esta circunstancia para que los ingratos hijos de Guatemala detesten todas las bellas producciones de su país natal, solamente por imitar el carácter de los españoles, sucesores de los inhumanos conquistadores de las Américas que venían prevenidos de anonadar y despreciar todo cuanto bueno produjese el suelo americano; todo lo cual hacían dichos españoles por una política inseparable de sus conveniencias; y el día de hoy la han equivocado en favor de los demás extranjeros, nuestros hermanos, e hijos de Guatemala en tánto grado; que por nosciva y ridícula que sea toda invención extranjera, con tal de ir con la moda, ¡todo es bueno, justo y adaptable para los genios noveleros!

Para desvanecer la creencia de que dicha música es invención totalmente de Guatemala, debo referir los datos positivos que adquirí, inmediatamente, de mis mayores, y los que desde mi juventud me suministraron mis observaciones e investigaciones sobre el origen y progresos de la música de Guatemala.

Desde que el Santo Padre de Roma concedió a Guatemala el Jubileo perpetuo de cuarenta horas que dichosamente gozamos hasta hoy, se estableció velar con música al Divinísimo. Desde entonces, aquellos devotos profesores buscaban piezas serias y devotas con qué llenar el día, acomodándose a los instrumentos de aquel tiempo, vgr. el órgano, el arpa, las trompas, las violas etc., interin fueron conociéndose los demás. Yo les oí muchas piececitas de estas, muy aparentes para el templo, y a la verdad que por muy extrañas, o acaso por muy ajenas de mi imperfecta percepción sólo

conservo la idea de que eran devotas e imponentes por su carácter. Entre dichas piezas había una que los antiguos con mucho entusiasmo llamaban *La Marcha de Nápoles*, entre otras varias que les habían servido de modelo para componer las del país. Luego, las marchas no son inventadas de origen guatemalteco. Lo que hay es que con el tiempo se fueron aumentando e ilustrando en el país, ya para acomodarse a los límites del salterio y la marimba (mal introducida), el arpa ilustrada, y últimamente a los pistones, que son los instrumentos más recientes de nuestros días.

Los divertimientos tampoco son de invención Guatemala en su origen. Cuando los profesores de Guatemala estaban aún escasos de piezas aparentes para llenar los días en los jubileos, oportunamente vino de España una colección de piezas con el nombre de Divertimientos, compuestos por Don Antonio Vivaldi. De dichos divertimientos, que eran aparentes, se sirvieron inmediatamente los profesores, y aun a principios de mi aprendizaje alcancé a tocar uno que otro, y por su poco gusto (ya anticuado) inferí que los profesores ya les habían dado de mano. Pero al mismo tiempo contraje exactas tradiciones de mis mayores sobre que, hostigados, los profesores de buen gusto solo conservaron la forma de dichas piezas, pero en las especies las fueron mejorando con ventajas muy marcadas. Así como en la imitación de las marchas primeras se distinguieron, por su edad y carácter serio, el Mtro. Manuel Pellegeros y el Mtro. Rafael Castellanos, así, por su juventud, por su genio alegre y festivo, se distinguieron en imitar los divertimientos con imponderables ventajas el Mtro. Ventura Portillo y Rivera, el Mtro. Narciso Trujillo, y el Mtro. Vicente Sáenz. Estos tres condiscípulos comenzaron a embellecer este género de música con sus nuevos pensamientos que fueron perfeccionando más y más, a proporción que iban apareciendo nuevos instrumentos, y a proporción que se iban oyendo las primeras Sinfonías u Oberturas que venían de España, vgr. la Obertura de Jommelli [Nicola Jommelli, 1714-1774], ¡que hizo tánto ruido e impresión en el público!

Esta y otras obras semejantes y posteriores fueron el modelo y estímulo de los aplicados guatemaltecos. Luego, no es criollo el sistema de divertimientos y marchas, sino que su origen viene del extranjero. Sin embargo, no se puede negar las graciosas modificaciones que a esta música hicieron no sólo los que llevamos nombrados, sino aun otros sus contemporáneos, vgr. el Mtro. Mariano Aristondo o Estrada, que dio a luz una pieza de estas, llamada Consulta. El Mtro. Vicente Sáenz dio otra igual con el nombre de Tertulia, a todos instrumentos, de cuyas obras soy testigo ocular, por haberlas oído y aun ejecutado en los papeles originales. El Mtro. Narciso Trujillo dio a luz una de estas piezas con el nombre de El Divertimiento de la Niña, jy en verdad que llamó la atención pública! A la vez, dio otra pieza igual que llamó El Caballero Andante. Esta no tuvo menor aceptación. Cuando la jura del rey Don Carlos IV entre otras varias piezas que trajo de la Antigua Guatemala por estar encargado de la música de la Real Audiencia, trajo también un divertimiento llamado El Tribunal, y tuvo mucha aceptación. Para la profesión de [la] Madre Rafaela Piñol en Santa Catalina trajo otro divertimiento llamado El Pasatiempo, e hizo mucho ruido entre los profesores. Pasó en silencio toda la cantidad de piezas de mérito que en este género dio a luz el Mtro. Narciso con el mejor éxito.

No fue menor el número de ellas con que el Mtro. Vicente [Sáenz] y el Mtro. Nolasco [Estrada Aristondo] enriquecieron la música de Guatemala. Y si éstos trabajaron tanto, y con tanto acierto, aún no excedieran en genio y afluencia al Mtro. Ventura Portillo, si no hubiera fallecido antes de la jura de Carlos IV. Lo que no hizo tan notoria la fama de este escritor y la de los que

sucedieron al Mtro. Narciso, fue que estos no pusieron nombres expresos a sus piezas o composiciones; mas no por esto dejaron de lucir como lucen hasta hoy las del Mtro. Bernabé Sáenz que, aunque contemporáneo de los autores mencionados, no se dio a conocer sino hasta estos últimos años, no sólo con sus célebres divertimientos y número considerable de misas cómodas, sino con toda clase de piezas para el Culto Divino, como lo habían hecho antes de él sus condiscípulos y contemporáneos.

La graciosa modificación que dichos maestros hicieron al primitivo y extranjero sistema de divertimientos hizo a esta música tan agradable al genio americano, y tan propia para las festividades religiosas, que ya el vulgo no se hallaba sin oírla en los templos. Y si por casualidad la oían en otros actos diferentes o profanos que no fuesen los domésticos novenarios a la Virgen de Dolores, reclamaba la gente diciendo con respetuosidad, —No toquen aquí piezas de iglesia: toquen sonecitos alegres, pues no estamos en oración, ni en Semana Santa.

¡Eso prueba el respeto que mereció esta música, desde su establecimiento hasta nuestros días presentes! ¡Y aun el convencimiento le hará pasar aún más adelante! Al menos interín vayan naciendo y floreciendo los felices novadores, para quienes está reservada la gloria de abolir con sus nuevos y propios inventos el sistema establecido y adoptado de los fieles devotos que le respetan con justicia; pues los divertimientos en realidad son una música virgen, no prostituída, y por lo tanto amable, imponente, incorrupta y decente por su misma sencillez, a pesar de apodarla *música atrasada*.

¡Mas no hay que admirarse de la aversión que se le quiere declarar, pues es propio del vicio fastidiarse de la virtud, y aun perseguirla en todos sus progresos!

- Ya se dijo quiénes fueron los primeros imitadores que ilustraron los divertimientos extranjeros. Estos mismos fueron contemporáneos del Mtro. Mariano Aristondo y Estrada, y de su hermano el Mtro. Nolasco Aristondo y Estrada; y todos ellos tuvieron la dicha de enriquecer la música de nuestros templos con toda clase de cantos devotos. A estos bellos genios (después del Mtro. Rafael Castellanos y Mtros. Pellegeros) se les debe el gran surtido que dejaron de bellos y gracios[os] villancicos de Pascua, que por su especial agrado apreció el público en grado heróico. Las célebres y cuantiosas Misas que compusieron para el Psalmo In exitu; la infinidad de motetes de Pasión; dejaron una inmensidad de obras propias para la Virgen, como Ave Marías, Salves, canciones de toda clase, etc. Pero principalmente trabajaron muchas y muy hermosas piezas para la festividad de Corpus Christi, las cuales pueden lucir aun más allá de nuestro siglo, sin necesidad de echar mano de los dúos y músicas corrompidas de las que ya hemos hablado, sin disgustar por eso al vulgo antojadizo.
- 12. En cierta ocasión unos jóvenes profesores de esta Capital se llegaron por la noche a la casa del Mtro. Narciso (en la Antigua Guatemala) y, ya fuese por obsequiarle, o ya por cucarle con música de otros autores, ejecutaron en su ventana unos cuantos sonecillos, los más modernos, tristes, o patéticos que estaban en boga en aquellos días. Mas el maestro presumió, desde luego, la intención de aquéllos jóvenes que le querían chungar, y hablando después con uno de ellos, le dijo francamente: —Esos sones son de ventana, y por eso hieden— permítasenos la expresión —a chicha y aguardiente; pero los sones que yo compongo son sonecitos de Pascua, y por eso huelen a ciprés y a hoja de pacaya.— ¡Y era la verdad! La corrupción de los sonecitos de Pascua los ha hecho ya en alguna manera noscivos en el Templo, y así es preciso usar de ellos con mejor economía.

13. El oír en el templo los sonecitos ya corrompidos en los actos profanos me horrorizó y escandalizó desde mis primeros años de aprendizaje, a pesar de mi poca edad, que aún no me permitía formar un juicio exacto sobre este abuso. Pero tan luego como pude rectificar mis ideas y considerar los funestos efectos que podría causar esta música en los devotos oyentes, di en la manía de hacer sonecitos nuevos, tanto para la Pascua del Niño Dios, como para la Natividad de la Santísima Virgen. Y antes de comenzar a escribir, no me proponía más objeto que el de evitar en los oventes devotos aquel escándalo que era con[si]guiente. De aquí provenía que para animarme yo mismo a escribir, decía: -Aunque no me salgan buenos, por ahora, estos sones, al menos conseguiré que no se toquen (por mi parte) sones profanados en el templo. - Ya yo preveía que mis rivales (que ya eran varios) los habían de Pero afortunadamente, quien primero apreció mis despreciar. primeros ensayos en esta música (trivial, a la primera consideración) fue el Mtro. Manuel Mendilla Retalhuleu, que no tuvo empacho de tocar mis primeros sonecillos con todo su entusiasmo, sino que, tomando mis humildes papelitos, se los guardó en su túnica franciscana para presentarlos después, insertos de su puño, en una colección suya, esto es, en cuenta de los que él acababa de componer. Este hecho de aprobación de aquel hombre capaz, y la estimación que mis rivales fueron haciendo (aunque a su pesar) de mis producciones en este género de música, me animaba cada año a continuar mis escritos, hasta que las circunstancias de hombre de avanzada edad me han persuadido a prescindir de aquel pueril trabajo que ejercí, con suceso, desde mi juventud, y sin interrupción, hasta la edad de sesenta y tres años, en que tengo la gloria de firmarme vuestro más amante compañero

Apéndice histórico al plan de reformas piadosas en la música de los templos de Guatemala. Junio de 1843.

Estamos muy lejos de querer aterrorizar con las amenazas que hemos prognosticado, pero el caso no es muy remoto, y no será la primera vez que Dios muestre su enojo a los profanadores de su santa casa.

Si se ve este proyecto con ojos despejados, y se medita en la más serena calma, no dejará de conocerse que si los abusos que se pretende corregir no son un sacrilegio que escandalice a los fieles de buen sentido; al menos está muy próximo a calificarse de tal, si se consulta a los teólogos y canonistas. Mas, si se quiere decir que esta clase de abusos está ya de hecho tolerada en la Iglesia, pregunto, ¿dónde encontraremos un sólo canon que los autorice? Por el contrario: yo creo que hay cánones y decretos, en gran número, que los restringen; y lo que hay es, que mi suma ignorancia no me permite citarlos con exactitud; pero, de que los hay, los hay, como dice el vulgo.

Bajo este concepto, lo que sí puedo asegurar, por datos positivos que me comunicaron mis mayores, y por los documentos que existen aun en Catedral a la vista de todos los profesores actuales, es que desde la erección de esta Santa Iglesia, al establecerse también la capilla de cantores, ya se tuvo especial cuidado de proveer a ésta de misas, psalmos y demás piezas de coro que exigen los Divinos Oficios, para que fuesen ejecutadas con sólo voces, imitando la práctica de la Pontificia Capilla de Roma, que desechaba el uso de instrumentos prostituídos ya en objetos profanos.

Esta práctica se conservó por algunos años en la Antigua Guatemala, hasta que la necesidad y la experiencia exigieron que se introdujese en la capilla un formidable violón que hiciese un bajo competente, y sostuviese el tono que los cantores no podían sostener largo rato sin desafinarse insensiblemente.

Por esta misma causa, se introdujo después un oboe, para que la analogía de este instrumento con la voz de los tiples sirviese de apoyo a éstos, y los guiase con seguridad en sus respectivas ejecuciones.

Anteriormente, ya los primeros maestros de capilla habían suplido esta falta con una especie de chirimía insignificante, que pulsaban los indios de Almolonga, conocidos hoy por indios de Ciudad Vieja, de donde fueron también los primeros cantores de la Capilla de Catedral.¹

Pero habiendo entrado a servir dicha capilla el célebre maestro Rafael Antonio Castellanos, no sólo sustituyó la chirimía² con un oboe razonable que guiase a los tiples, sino que introduo también el uso de la viola, con la cual no sólo regía a los tiples, sino aun las demás voces, que a la vez se descarriaban. Introdujo también los bajoncillos o tenoretes, para refuerzo de los tenores; pero estos instrumentillos a poco tiempo fueron sustituidos con el bajón, o fagote, para refuerzo del bajo que producía el gran violón.

He aquí la única música que se oía entonces en Catedral, y la que, según las instituciones de esta Matrix, debía servir de modelo a los demás templos o iglesias filiales de aquella antigua ciudad. Pero, a proporción que fue floreciendo la escuela del Maestro Rafael Antonio Castellanos, fue mejorando de cantores y tañedores aquella capilla. De consiguiente, ya no se necesitó mucho de los cantores e indios de Ciudad Vieja.

Hacia aquella época vino de España un Sr. Vega en clase de canónico de esta Santa Iglesia, y aún, según presunciones, con honores de obispo. Dicho Sr. Vega trajo consigo, para el uso de esta Santa Iglesia, un gran surtido de las piezas de coro más selectas que en aquel tiempo estaban en uso en las catedrales de España. Desde dicha época comenzó la revolución de la música sagrada en los templos de Guatemala. Con los villancicos que

trajo el Sr. Vega, se introdujo en los Oficios Divinos la poesía castellana.

Los Psalmos, Misas y villancicos de Don José Nebra, que trajo el Sr. Vega causaron ¡grande admiración!, pues a más de la ciencia que encerraban dichas obras se advertía en ellas aquel sumo decoro y respetuosidad que exigen los Divinos Oficios; y reunían también las ventajas de dejarse percibir de las almas dispuestas a gozar las bellezas de la música, y derramar en ellas aquella unción espiritual que experimentan las almas devotas sin poder explicarse ni analizar las emociones que alientan el espíritu.

En vista de un adelanto tan notable para el esplendor de nuestra Catedral, asignó aquel Venerable Cabildo otra suma de dinero con que fuesen dotados los tañedores necesarios, que a la vez aumentaban la música de Catedral en las festividades clásicas, vgr. Navidad, Corpus Christi, Concepción y Asunción de la Santísima Virgen, y fiestas de San Pedro, Santiago etc., y estos nuevos individuos fueron nominados *supernumerarios* por diferenciarlos de los cantores perpetuos de la Capilla.

No obstante el gran surtido que había traído el Sr. Vega, el Maestro Rafael no descuidó en abastecer con obras de su propia invención la Capilla de Catedral. Lo más admirable en aquel sabio músico fue el tino que tomó en darle la respetuosidad digna del templo a todas sus composiciones.³ Siempre nuevas y siempre varias, imponían un religioso respeto a todos los oyentes.

Aun en los infinitos villancicos que compuso de Navidad supo, diestro, conciliar la pueril alegría que demanda la festividad del Nacimiento de nuestro Salvador, con el decoro y moderación digna del templo, sin faltar a la jocosidad.

De enero a enero se pasaba trabajando, incesantemente, obras nuevas para las festividades que se iban sucediendo en su Catedral, dando a todas y a cada una el respectivo carácter de alegres, serios o devotos, según exigían los casos.

No satisfecho de su mismo ingenio fértil, entabló correspondencia con Don Ignacio Jerusalem, Maestro que era entonces de la Catedral de México, y con quien mutuamente se auxiliaban con sus mismas composiciones para el desempeño de sus respectivas catedrales.

Aun no paró aquí su celo por el esplendor de esta su iglesia, sino que, a pesar de que ya tenía discípulos adelantados que le auxiliasen con nuevas composiciones, y lo que es más obvio, conociendo, quizá, su avanzada edad, iba disminuyendo su natural vigor en sus composiciones musicales, representó al Venerable Deán y Cabildo la urgente necesidad de pedir a Roma un surtido competente de piezas de coro para mayor lustre de esta Santa Iglesia. En efecto, se pidió, y vino el gran surtido de todas las obras que hemos visto, y aun ejecutado muchas veces, compuestas por Don Antonio Mazzoni, Maestro de Capilla de la Catedral de Roma; y el Maestro Rafael tuvo el placer de comenzar a estrenarlas con sumo gozo, porque el carácter y seriedad de dichas obras, coincidían con los sentimientos religiosos de que siempre estaba poseído aquel hombre justo, pero nada hipócrita ni gasmoño.

Llegado el caso, y habiéndose hecho cuestionable (entre el Maestro y el Cabildo) la satisfacción de los tres o cuatrocientos pesos que había importado el surtido de piezas de coro, el Cabildo acordó que debía ser el pago a cargo del Maestro de Capilla.

Si este decreto del Cabildo hubiese recaído sobre otro que no fuese el Maestro Rafael, desde luego hubiera apelado, poniendo muy justas objeciones a la decisión del Cabildo: ¡pero recayó en un hombre que no alteraba su conciencia por los bienes perecederos de este mundo! Menos podía creer que los ministros del Altísimo se interesasen vagamente en perjudicar a un humilde siervo de la Catedral de Guatemala. Así es que, inmediatamente, se convino el Maestro Rafael en satisfacer aquella suma sin más objeción que la de no poder enterarla de pronto, sino irla

devengando periódicamente en proporción a la renta o sueldo que recibía en cada semestre o cada medio año, por no quedarse sin con qué subsistir, el poco tiempo de vida que le restaba.

En tal virtud, el Maestro Rafael quedó devengando aquella suma; de consiguiente, los papeles en cuestión ya fueron, o debían ser, una propiedad del Maestro, y no absloutamente de la catedral. Sin embargo, muy poco tiempo gozó de aquel placer, pues habiéndole atacado la última enfermedad, murió de ella hacia fines de julio de 1791, y el surtido de dichos papeles quedó al fin a beneficio de la misma Santa Iglesia, hasta la fecha.

Por muerte del Maestro Rafael (desde cuya época soy testigo ocular de lo que voy refiriendo) suplió interinamente aquella vacante su discípulo predilecto y socio inseparable Maestro Miguel Pontaza. Siguiendo éste las mismas huellas de su maestro, desempeñó lo mejor que pudo, y a pesar de la suma diferencia que mediaba entre la idoneidad del maestro [y la] del discípulo, permaneció éste por algún tiempo en la catedral.

Pero habiéndose desmascarado, a la vez, la intriga y la rivalidad, fue nombrado en propiedad el Maestro Nolasco Estrada, que había sido su condiscípulo. Este, a pesar de su notoria idoneidad, fue degenerando del recato, moderación y demás virtudes que aprendiera de su maestro Rafael, en los años que le tuvo por modelo de ciencia y conciencia, y no tardó mucho en comenzar a hacer innovaciones; principalmente en los villancicos de maitines, dando muestras orgullosas de querer abolir (como anticuadas) las bellas y respetables máximas de un hombre tan exacto y prudente como lo era su maestro Rafael, cuyas virtudes físicas y morales imponían respeto, no solo a sus subalternos de la Capilla, sino aun a los que no eran de su resorte en Catedral.

Este hecho positivo, y las semanarias representaciones del Maestro Nolasco sobre reformas que (a su capricho) debían hacerse diariamente en la Capilla, alarmó justamente al Venerable Cabildo, que estaba habituado a la respetuosidad y

solidez de los procederes urbanos y obras de música del Mtro. Rafael; y en consecuencia de aquella revolución que presagiaba la conducta novelera del Mtro. Nolasco, decretó que en los maitines solemnes y que se decían "de papeles" ya no se cantasen villancicos en poesía castellana, sino que, en lugar de dichos villancicos, se cantasen en latín los responsorios respectivos del Oficio que se rezaba en cada festividad.

Con tan sabia providencia, claramente dió a conocer el Venerable Cabildo que se iba introduciendo un abuso en la música del Templo; y que este abuso debía reprimirse desde su principio. En efecto, ya no se oían en Catedral villancicos en poesía castellana, sino solamente los responsorios puestos en música instrumental, aun en las estaciones o altares de la gran festividad del Corpus Christi. Confirma este acerto el uso que se hace hasta esta fecha de dichos responsorios, himnos [y] antífonas puestas en música con el objeto de observar fielmente el decreto referido.

Muerto el Mtro. Nolasco, que tanto había molestado al Venerable Cabildo, no solo con sus frecuentes representaciones de todo género de reformas en la capilla, sino aun con terquedad de que se le permitiese vestir hábitos clericales a pesar de ser un hombre casado y cargado de hijos, cuya circunstancia escandalizó al público que jamás había visto ni pensado en tal fenómeno después de muerto, digo, le sucedió por un orden natural, o de menos intrigas, el Mtro. Vicente Sáenz, y halló ya entablada la práctica de los responsorios, que él también continuó por algunos años, hasta que una vez que se acercaba el Aniversario de San Ignacio, uno de los Señores Canónigos representó al Venerable Cabildo que los maitines de aquel aniversario, no debían comprenderse en la prohibición de villancicos en verso castellano, sin contravenir a la voluntad de quien había fundado dicho aniversario.

Convino el Venerable Cabildo en reestablecer la antigua práctica de villancicos en castellano para todas las demás funciones clásicas, pero con la restricción de que la poesía castellana pasase antes a la revisión y censura del Sr. Canónigo Dr. Don Bernardo Martínez, creyendo acaso que el abuso de los villancicos consistiera solamente en la poesía y nunca en la música. Esto prueba que hasta aquella época no se notaba profanidad alguna en la Música de Catedral, sino solamente cierta discrepancia entre la música seria y devota con que desempeñaba el Mtro. Rafael, y la música extraña que comenzaba a oírse en una catedral tan respetable (hasta entonces) en lo que era esta parte del Culto Divino.

Según este nuevo acuerdo del Venerable Cabildo, se requirió al Mtro. Vicente para que en lo sucesivo y en todos los maitines que llamaban «de papeles» presentase anticipadamente la colección de poesías que se iban a cantar en cada función. En esta época ya yo era individuo de la capilla, y como tal, presencié varias veces esta ceremonia embarazosa. Mas habiendo notado el Mtro. Vicente (después de algún tiempo) que las correcciones que hacía el Sr. Martínez en nada reprobaban lo sustancial de las poesías, sino que solamente solía variarle la J en G, la V en B, la S en C o viceversa, fue insensiblemente omitiendo este gravoso tequio, sin que el cabildo reclamase jamás. No por la tolerancia tácita del Venerable Cabildo llegó jamás el Mtro. Vicente a abusar de ella, ni del género de música establecida para los villancicos, ni prescindir de trabajar obras nuevas.

Todo fue que viniese a Guatemala el señor fiscal Don Juan Gualberto González Bravo, y comenzase a enseñar (con su mal violín) a que las niñas cantasen (a la par de otros aficionados) el crecido número de cavatinas, arias, y demás piezas de canto que trajo cargando desde España, que propagarse, hasta lo sumo, este sistema de canto en Guatemala.

Tánto agradaban aquellos cantos a las niñas aficionadas a la música, como a los profesores de este divino arte. Así es que, entre poco tiempo se agotó el gran surtido que trajo el Sr. González, y se vio este en el afán de andar indagando ¿quiénes

podrían tener guardados, en Guatemala, papeles de esta clase? ¡Tal era su afición a la música!

Su infatigable celo por conseguir esta clase de piezas de canto llegó a descubrir que en la casa o familia de Don José Mariano Roma existía archivada, e intacta, la famosa colección de dúos del Sigr. Azzioli, reducidos al acompañamiento de fortepiano. Con mil súplicas, plegarias, y protestas de urbanidad, logró, al fin, sacar de aquella casa la mencionada colección. A la sazón, acababa de aparecer en Guatemala el español Don Gil Ramos, profesor de piano y adicto también a dichas canciones italianas, porque estaban en moda en España.

Ya unidos estos dos aficionados al canto italiano, trabajaban mutuamente en propagar la afición entre las niñas aplicadas. González se dedicaba a copiar separados los papeles del canto, y Ramos a extractar la parte instrumental para dos violines, viola y bajo. Tan asiduos trabajos fueron bien retribuidos, con solo el placer que frecuentemente reportaban en la casa del Sr. Oidor Don Joaquín Bernardo Campusano, en donde era el punto de reunión de los filarmónicos, y en donde se formaba y propagaba el gusto por el canto.

La revolución general que esta clase de cantos suscitó al fin entre las niñas que cantaban y tocaban al piano, fue degenerando en una rivalidad ¡tremenda! Tanto que una noche, al salir de la orquesta, hubo un desafío serio con espadas, de resultas de las indirectas que habían precedido (desde noches anteriores) entre las niñas que rivalizaban. Las reuniones de las señoritas se interrumpieron desde este incidente, pero la rivalidad de las mismas señoritas continuó (aunque sordamente), sin comprometer a nadie.

Este hecho, obligó al Mtro. Benedicto Sáenz (como maestro de la mayoría disidente, que eran sus discípulas) a incorporarse en nuestra cofradía, y a tomar una parte activa entre los dos partidos, a fin de ponerlos en armonía perfecta, pues veía que el entusiasmo por el canto cada día se aumentaba entre las

niñas, y que todas gustaban ya de cantar en italiano. A excepción de la señorita Doña Josefa García-Granados ninguna otra poseía el idioma, pero la fuerza de la moda y la rivalidad las compelía, no a poseer el idioma, sino a no quedarse atrás ni parecer menos bien que las demás aficionadas.

Uno de los dos partidos, se componía de las pocas discípulas que ya tenía Don Gil Ramos, y el otro, de las muchas y antiguas que tenía el Mtro. Benedicto; y era el fuerte. A pocos días, Ramos se ausentó de Guatemala a La Habana, por convenir así a sus circunstancias de emigrado de España, cuando esta nación fue invadida por las tropas de Napoleón. De consiguiente, el Mtro. Benedicto, que quedó en su patria, y ya afectadísimo del canto italiano en las obras que había cursado, le fomentó con éxito entre todas sus discípulas; y para ello, se vió precisado a hacer un acopio de todas las piezas de canto italiano que se habían descubierto y efectuado en las orquestas (de que el que habla era el eje y el promotor) donde el Sr. Oidor Campusano.

Con la ausencia de Don Gil Ramos se aumentó el número de discípulas al Maestro Benedicto; y éste redujo su escuela o enseñanza de las niñas a sólo el canto de Azzioli, Paisiello, y demás autores que rolaban entonces, por haberlos traído a Guatemala el Sr. Fiscal González Bravo. Pero habiéndose agotado este gran surtido de piezas, tanto los señores oidores como el Mtro. Benedicto se vieron en la dura necesidad de mendigar otras equivalentes, para conservar y aumentar entre las niñas aquel noble entusiasmo por el canto italiano ¡que tánto halagaba ya el gusto de los guatemaltecos!

En estas solicitudes de papeles de canto, el Mtro. Benedicto supo de su padre el Mtro. Vicente Sáenz, que existía en Guatemala un dúo exquisito compuesto por un señor Rausini [Venanzio Matteo Rauzzini, 1747-1810], y que dicho dúo estaba en idioma italiano, y en nota litográfica. Que en prueba de este acerto, le aseguraba (a su hijo) haberle puesto letra en verso

castellano, a fin de cantarlo al Santísimo con el Mtro. Manuel Mendilla Retalhuleu (que eran los primeros cantores de aquel tiempo) y que causó ¡grande admiración aquélla música! Dijo también el Mtro. Vicente que igualmente existía un *Stabat Mater*, a dúo, que le llamaban de Pergolese [Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736], el cual cantaban juntos los mismos cantores. Que ambas piezas debían existir en poder del Mtro. Francisco Aragón, por haber tomado este algunos papeles de los del Mtro. Rafael [Antonio Castellanos].

No descansó el Mtro. Benedicto de rogar y conquistar al Mtro. Aragón, sino hasta que mediaron los empeños y plegarias del Sr. Oidor Campusano y el Sr. Fiscal González Bravo, que ya tenían bastante idea del mérito que ambas piezas disfrutaban en la Europa. En igual estimación tuvieron dichos señores la célebre aria Axtianatti cuando el que habla se la presentó como una de las mejores obras de este género, que casualmente poseía. Fue tánta la admiración y gozo que les causó aquel hallazgo, que ambos señores me dijeron, —¡Esta es una de las obras más recomendables que han corrido en Europa! Tanto, que si Ud. fuera a buscarla, no encontraría un ejemplar, ni se lo darían por ningún dinero ¡tal es el aprecio de ella!—

Conseguidas dichas piezas, desde luego comenzaron a estudiar el dúo de Rauzzini la niña Pepa García-Granados y la niña Antonia, hermana del Sr. Canónigo José María Castilla. Al tiempo prefijado, se ejecutó dicho dúo, con general aplauso a las dos cantarinas y al autor de la obra.

En seguida, y en la misma forma, también se puso listo el Stabat Mater de Pergolesi; y desde luego, se convino en cantarlo, por primera vez, a la Virgen de Dolores que se venera en la Parroquia de San Sebastián, con el título del Manchén; y para ello se formó en dicha iglesia una especie de palco o cancel para colocar el pianoforte y demás instrumentos de acompañamiento, y para que las cantarinas descollasen sus voces con menos rubor que ante todo el numeroso auditorio.

Ya esta noticia estaba sumamente esparcida con anterioridad. De consiguiente fue numeroso (como se ha dicho) el concurso de aquel Viernes de Dolores; pero quien lo aumentó sobremanera fue la multitud de jóvenes ociosos que andan siempre en atalaya de estos espectáculos, para ir de bracete y de cortejos de las otras niñas curiosas, que se resienten de oír las habilidades que se aplauden en las de su sexo; y por lo tanto, se atavían y aliñan como para ir al teatro, ir al baile.

El Stabat Mater se ejecutó ¡perfectamente! Pero, al siguiente día, habiendo llegado esta noticia al Sr. Canónigo Dr. Don Bernardo Martínez, antes de salir a cantar la misa de la Virgen del Socorro en Catedral, preguntó al Mtro. Benedicto ¿si se había hallado en aquel acto del Stabat Mater? y ¿quiénes lo habían cantado? El maestro le informó enteramente de todo el acto de la tarde anterior. Con cuya indagación, el Dr. Martínez, se puso ¡en brasas! como suele decirse; y arrojando espumas de furor, y zapateando como un desesperado, exclamaba diciendo con relación a las dos cantarinas: —¡Esas putas...!

El, como buen teólogo y buen canonista, y además, como individuo aun del tribunal de la Inquisición que no se había abolido, debía declamar contra la tolerancia de estos abusos introducidos en el templo contra el sentir del Apóstol San Pablo, que reprueba el oír la voz de una mujer en la casa de Dios, y contra las instituciones de la Santa Iglesia que con repetidos cánones ha querido reprimir estas profanaciones.

No obstante que dichas exclamaciones del Sr. Martínez fueron proferidas ante el Mtro. Benedicto en la Sacristía de Catedral, no pudo éste resistir la tentación que a pocos días le pusiera en demonio (digámoslo así) de elegir para villancico al Santísimo el dúo de Rauzzini que las niñas cantaban en italiano en sus reuniones domésticas y profanas.

Efectivamente, en los maitines de Corpus Christi en Catedral, se cantó dicho dúo, pero por dos individuos de los más aparentes entre los de la capilla. Lució completamente y aun

mereció nuevos aplausos de aquellas personas que ya lo habían oído a las niñas.

Este placer satisfactorio para todos los individuos de la Capilla estimuló al Mtro. Benedicto a seguir la senda que halló trazada, 4 esto es, continuó poniendo poesías sagradas a las músicas profanas de Azzioli, Paisiello y demás autores operistas, solo porque ya se iban acomodando al gusto del día y porque ya iban presentando (en su concepto) un nuevo sistema para la música del templo.

A esta sazón ya el Mtro. Vicente Sáenz, su padre, insensiblemente había establecido la fina política de que los individuos de la capilla obedeciesen a su hijo Benedicto, en todo evento, como si fuese ya el maestro propietario de la capilla, o al menos un legal y temporal sustituto suyo.

Este hecho positivo, disimulado con la justa obligación de aminorar el trabajo a su padre, puso al Mtro. Benedicto en el caso de disponer de todas las funciones de Catedral, en concepto de maestro de capilla, sin dejar de ser, igualmente, jel organista de Catedral! Así es que, en cumplimiento de las facultades que le diera su padre, y de las que él gratuitamente se tomara, se vió en precisión de continuar haciendo sus adoptadas transformaciones, esto es: tomar los trozos de óperas que ya corrían en manos de sus muchas discípulas que los cantaban al pianoforte, ponerles a las voces cualquier verso alusivo a la institución, agregarle violines y bajo; y he aquí, hecho y derecho, un villancico; o por mejor decir, todos los villancicos de maitines que se ejecutaban al cabo del año.

La facilidad de dar villancicos nuevos sin trabajarlos de su propia invención le fue poniendo en el caso de agotar las colecciones, y aun de que se advirtiese entre los inteligentes la indiscreción de oír en Catedral un dúo de Azzioli y otros autores, a la misma hora que las niñas lo estaban cantando al piano en sus casas con versos amatorios.

Aun llegó el caso de que ciertos paseadores oyesen en un altar de Corpus de Catedral un dúo de Azzioli que ellos anduvieron cantando a la guitarra, y en varias ventanas, la noche anterior. ¡Este fue un hecho positivo, que escandalizados confesaron los mismos individuos!

A tan notable extravagancia e irreverencia no hemos contribuído poco los que, atraídos del agrado de tales músicas, hemos sido débiles secuaces de este arraigado abuso, sin haber hecho jamás objeción alguna.

Esta punible tolerancia, no solo de los profesores, sino aun de los eclesiásticos indolentes, aprobó y autorizó el abuso que en lo sucesivo ha hecho mayores y más perniciosos progresos en desprecio del Culto Divino.

Para los que ya nos resentíamos de tales abusos, era de esperarse que agotándose las colecciones que formaban el surtido de piezas teatrales que había en Guatemala, cesarían aquellas corrupciones. Pero, lejos de estas esperanzas, las casas de las niñas, después de la Independencia, que se proclamó en 1821, fueron solicitando del extranjero nuevas colecciones de canto, que fomentasen el recreo y afición de las mismas niñas ya naturalizadas con esta honesta diversión del canto al pianoforte.

Desde aquella época comenzaron a oírse en Guatemala, trozos de las óperas de Rossini, y demás autores profanos u operistas. Desde entonces oímos nombrar la ópera del *Tancredo*, la del *Barbero de Sevilla*, y la *Gazza Ladra*, que fueron las primeras obras de este género que vinieron extractadas solo para el piano y voces.

Tan luego como el Mtro. Benedicto *mayor* fue percibiendo no tanto la hermosura cuanto la novedad que habían de causar tales músicas en Guatemala, no vaciló en seguir haciendo las mismas *metamorfosis* que había hecho con las canciones de Azzioli y demás autores; y recreándose en la obra de sus manos, le pareció *que todo era bueno*, sin escrupulizar de que profanaba el templo.

Pero como le alentaba la buena acogida o canonización que los incautos profesores habían dado a sus anteriores transformaciones, cerró los oídos a la crítica de la sana razón, y desplegó toda su actividad en trasladar mentalmente del teatro al templo, y de éste a aquél, a todos los oyentes que ya tenían ideas suficientes de aquellas escenas y representaciones teatrales.

Puede dudarse, justamente, si el Mtro. Benedicto adoptó este sistema de villancicos por excusarse de escribir otros de su propia invención, por abolir los que se componían en el país, o por mejorarlos con los de Rossini que habían aprisionado ya su buen sentido, hasta el grado de hacerle reincidente en una especie de sacrilegio, si acaso no lo es en realidad.

Pero, sea lo que fuere: lo cierto es que llegó en fin el caso de que el Presbítero Don Teodoro Franco, sacristán mayor de Catedral, viendo ya casi aniquilados los fondos de esta Santa Iglesia, comenzó a costear de su propio peculio algunas funciones que su piedad no le permitía ver suprimidas por falta de numerario.

En una de dichas funciones, en que los maitines debían ser cantados, el mismo presbítero, considerándose con derecho a reclamar el orden, dijo: —Mira, Benedicto, que no quiero que en los maitines se canten esos villancicos *pirujos* (los de teatro) que están usando ahora, sino aquellos devotos que se han usado siempre, y que son propios de la Iglesia.—

Es de advertir que la palabra *pirujos* (aunque insignificante) la tomó el vulgo para apodar a quienes quiere calificar de herejes, impíos, cismáticos indevotos, malos cristianos, y en una palabra, gentes que niegan la existencia de Dios.

Cualquiera de estas aserciones que el Padre Franco haya querido dar a los villancicos que llamaba *pirujos*, indica bastante el mal concepto que había formado de aquella clase de música, sólo porque ya discrepaba de aquel estilo devoto e imponente para los verdaderos cristianos, nutridos con las reverentes instituciones del culto católico.

Esto supuesto: ¿qué hubiera dicho, si hubiera sabido que aquellos dúos o tercetos que pasaban por villancicos de iglesia, eran el panem nostrum quotidianum de las niñas y niños petimetres? ¿Qué declamaciones no hubiera lanzado el Padre Franco aun contra el introductor de tales villancicos al saber que ya eran músicas profanadas no solo en el teatro, sino aun en los salones de baile de Guatemala?

La serenidad y chuscada con que el mismo Mtro. Benedicto me refirió, inmediatamente, este acontecimiento con el Padre Franco, le ponen a cubierto de suponer que jamás hubiese procedido de malicia y con conocimiento en su sistema de transformaciones. Pero el hecho de llevarlas a cabo hasta los últimos instantes de su vida indica que nunca tropezó, en sus libros, con alguna de tantas imprecaciones que los Concilios y Santos Padres de la Iglesia han lanzado, justamente, contra la introducción de músicas profanas en el templo.

En el primer caso esto es de hacer sin conocimiento sus profanas transformaciones musicales. Sin duda, fue inocente; pero en el segundo, o fue omiso en estudiar sus obligaciones de organista o maestro de capilla en una catedral, o también fue pertinaz en escribir profanidades para su coro. No habría una necesidad de referir estos hechos punibles e inocentes, si no se conociera ya en el día el funesto resultado que han producido.

Es muy sensible y notorio que ya los templos de Guatemala, siendo casas de oración, por medio de los referidos abusos se han convertido en puntos de reuniones noscivas e iguales al teatro y al circo.

En cada festividad sagrada y solemne de las que ya son de costumbre, se supone que habrá mucha música. De consiguiente las supuestas devotas y los señoritos del gran tono, traficantes a la romántica en las plazas de los amores, se preparan para ir al templo, no como los que iban a adorar a Dios en espíritu y verdad, sino como para ir al teatro o a la alameda.

Llegan al templo de bracete con las señoritas; éstas se entran, y los cortejos se quedan en el atrio, formando una calle por donde han de pasar todas las demás niñas a la inspección y criterio de aquélla comitiva irreverente.

¿Qué imán atrae a estos indevotos concurrentes? La curiosidad aparente de oír el aria, el duo, el terceto o el coro de tal o tal ópera cómica del Sr. Rossini u otros autores; y es el caso que dichos traficantes de antemano procuran indagarse con los profesores de música, preguntándoles con familiaridad, —¿Qué tenemos de bueno para la fiesta de tal Virgen, o de tal Santo en tal o tal iglesia?... ¿No hay algo del Sr. Rossini?...¡Es muy buena la ópera del Barbero de Sevilla! ¡La Gazza Ladra no es de menos: tiene muy bellos e interesantes trozos! ¿No es verdad?...Sí señor ¡¡oh!! ¡¡sí!!...¡¡yo lo creo!!...—, etcétera.

Este es el lenguaje común de estos pretendidos ilustrados. Y, a pretexto de aficionados y de supuestos inteligentes en Música, a la hora de Misa Mayor o de la visita de altares, las últimas tardes del jubileo, entran al templo como entrar a un sarao; y corriéndose de hacer, delante de las señoritas, la debida reverencia al Divinísimo, toman asiento como si hubiesen pagado la entrada. Unos, incorporados indiscretamente en el seno de la orquesta; y otros, no pudiendo hacer lo mismo, se arriman al espaldar de los asientos, a sofocar los pulmones de los ejecutores en ejercicio ¡hasta ver concluído aquel acto, religioso para los buenos cristianos, pero profano para los señoritos del gran tono, que hoy se dicen a la romántica!

¿Quénes fomentan y propagan estos desacatos e irreverencias, sino los que inconsideradamente procuramos halagar o paliar el gusto de estos antojadizos que, con sus adulaciones, nos han desviado hace algún tiempo de cumplir, devotos, nuestras obligaciones en el templo? Así es que nosotros hemos contribuido eficazmente a la profanación de la música sagrada; y lejos de excitar con ella la piedad de los fieles, hemos

degenerado en el extremo contrario, ¡desatendiendo de hecho la mente o intenciones de nuestra Santa Madre Iglesia!

Siendo incuestionable todo lo que llevo expuesto, preveo que no será remoto que estas justas reclamaciones lleguen cuanto antes a los piadosos oídos de nuestro Ilustrísimo Diocesano, quien persuadido de la corrupción que vamos detestando, fulminará a la vez un rayo de su sagrada autoridad para extinguir en todo o en parte los abusos que las circunstancias del tiempo y la indolente tolerancia del clero de Guatemala han dejado establecerse contra el importante punto de disciplina eclesiástica.

No será difícil que en la ocasión se me apode como a un delirante, y aun se crea que algunas miras de propia conveniencia me han impulsado a declamar contra la música teatral que desgraciadamente se ha introducido en nuestros templos. ¡Lejos de mí toda suposición ligera y gratuita! Mis deseos sólo se limitan a patentizar los abusos que hemos introducido en la música del Templo, y la urgente necesidad que tenemos de corregirnos en esta parte, como hijos de nuestra Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica, Romana.

Tan justas y saludables razones, lejos de causar y temer un retroceso a nuestra profesión (como supondrá uno que otro individuo) harán que esta misma profesión piadosa adquiera y reporte una nueva y justa respetabilidad, abriéndose un camino delicioso entre los verdaderos fieles cristianos que buscan y adoran a Dios en los templos, y principalmente en la Sagrada Eucaristía, donde Jesucristo, expuesto a la pública adoración, tiene abierto su amantísmio corazón para colmar de beneficios a los que le aman y respetan cordialmente.

¡¡Qué consuelo para los profesores que, penetrados de estas verdades, sacrifiquen sus antojos en obsequio de los reverentes cultos que se deben a Jesucristo Sacramentado!!

Yo confieso que he sido y soy de los primeros entusiastas por la música teatral, pero no para mezclarla y confundirla con la del Templo. También confieso (con sumo arrepentimiento) haber sido uno de tantos profanadores que, por condescender con los que me dan su dinero y por evitar la nota de *anticuario*, he desoído los clamores de mi conciencia en mis desempeños de iglesia.

No por esto se crea que declamo contra la música teatral por una pura prevención ni por saherir a sus entusiastas. Estos tienen sus razones para amarla más que a la sagrada, así como hay quienes den un lugar preferente a la música profana del día. Cada una en su género merece distinto aprecio, y así como es cosa ridícula introducir en la música teatral la más leve especie de música sagrada, asímismo debe ser una impiedad y señal de inmoralidad cristiana continuar usando en el templo una música corrompida desde su origen.

Semejante conducta nos nivela exactamente con los gentiles e idólatras, que con sus mismos crímenes y sacrificios inmundos creían dar un verdadero y digno culto a sus falsas divinidades.

No será extraño que haya quien crea que mis declamaciones provienen acaso de la escasez que de estas piezas se me supone, y que por lo tanto las detesto. ¡Los que así piensan se equivocan! Poseo y aprecio un número considerable de ellas; pero también las reservo para otros actos en que causen menos escándalo a los oyentes, y aun para auxiliar con ellas continuamente no sólo a mis amigos, sino aun a mis censores e inadictos.

Repito que poseo, conservo y aprecio gran número de estas piezas de canto, más por el mérito esencial de su música que por la elegancia de la poesía castellana y devota que se les ha aplicado.

Mi suma incapacidad no me permite clasificar dichas poesías; pero en el caso que sean de las más sublimes que ha producido el arte poética española, indispensablemente pierden todo su mérito y elegancia desde el momento que se las destina a sustituir el verso francés o italiano en que el músico operista ha agotado todas las reglas de su arte par dar a su obra todo el lleno

que exige cada metro, e igualmente para conectar los afectos del verso con los de la música.⁵

Estas y otras observaciones sobre el particular siempre me han obligado a oir con fastidio no lo esencial de tales músicas, sino la forzada colocación de una poesía castellana o latina, y mucho más en los tercetos y otros trozos a coro, donde la confusión llega a su colmo.

Por esto es que, persuadido de semejantes impropiedades, jamás he querido sacrificar aquella parte supérflua (que todos los hombres golosos gastamos a la vez) en mandar pedir a Europa un mediano surtido, ni de música vocal, ni de música instrumental. Y, cuando ha querido sorprenderme esta pertinaz tentación, la he rechazado, intrépido, con el justo respeto y cariño que merecen las obras que nuestros mayores trabajaron con tanta propiedad para el uso y decoro de nuestros templos. Despreciar tales obras edificantes solo por un prurito de afear todo [lo] viejo, por bueno y útil que sea, jes una enorme ingratitud, y mayor necedad!

Por otra parte, he meditado que el dar ascenso demasiado a las obras extranjeras ha consumado el retroceso que experimenta hoy, con dolor, nuestra música americana (y en particular la de Guatemala) en orden a composiciones para el templo. ¡Esto lo acredita la experiencia!... Para contrapesar este retroceso tan palpable entre los profesores, sería preciso que todos los encargados de funciones de iglesias se pusieran de acuerdo en no usar ya dúos extranjeros y de teatro, sino sustituir estos con nuevas composiciones del país. Así brillarían en adelante los talentos de los jóvenes dispuestos y aplicados a la composición, y lucirían aun los de nuestros mayores, cuyas obras, a pesar de su devoto carácter, injustamente yacen archivadas y condenadas a un eterno olvido, solo porque ya han fallecido sus autores.

Convenidos y nivelados de esta manera todos los encargados de iglesias, se reestablecería la devoción y recato en los templos; cesarían las injustas rivalidades entre los que deben quedar bien en funciones estipuladas en gruesas sumas, y los que

quieran y no puedan esmerarse a causa de una retribución muy precaria. Desaparecería también el impolítico sistema de espionaje que se ha establecido hace poco tiempo, el cual consiste en ir a hurtadillas (por sí o por apoderados) a todas las iglesias para inspeccionar o criticar lo que se ejecuta en funciones que no son a su cargo. Este sistema o vicio jjamás le conocieron nuestros mayores!, y lejos de caer en él, por un efecto de caridad o de pura delicadeza, insensiblemente, le oponían todas las virtudes contrarias. Y si ellos obraban como por mecanismo en este particular, yo, a pesar de mis pocos años, advertía y apreciaba tan laudable conducta.

Ojalá que de este modo el lazo con que el Sagrado Corazón de Jesús nos unió desde el año de 1813 hasta la fecha, se haga cada día más indisoluble para vivir en mayor armonía de la que el público admira, justamente, entre los filarmónicos de Guatemala. Esto apetece vuestro amante compañero,

José Eulalio Samayoa

Guatemala, junio de 1843.

NOTAS

- 1. Dichos indios eran aun de los mexicanos y zempoales que vinieron auxiliando al conquistador don Pedro de Alvarado.
- 2. Todavía alcancé a conocer al indio que tocaba dicha chirimía. Y si no era él mismo que tocó en la Catedral de la Antigua Guatemala, al menos sería discípulo; por su avanzada edad lo indicaba. Este usaba capote de paño azul ordinario, pero sin zapatos, al modo que mis mayores me habían pintado a los primeros cantores de Catedral. Este indio viejo regía los atabales en las puertas de las iglesias, y no faltaba de tocar en la de la

Universidad, en los grados públicos. El y su orquesta (que consistía en cinco o seis individuos de su clase) fueron desapareciendo hacia el año 1803, y la chirimía de aquel pobre viejo ya no se usó jamás. El acompañamiento o adufe de la chirimía era original, pues consistía en una olla de barro cubierta la boca con un pergamino afianzado con ovillos envueltos, desde la orilla del pergamino; y dando vuelta por debajo de la olla, para buscar el lado opuesto del primer hoyo del pergamino, formaba un timbalillo muy sonoro, y que daba una voz más abultada que la de una concha grande de tortuga. Dicho timbalillo, o instrumento de percusión, se tocaba a golpes de ambas manos, con los dedos extendidos sobre el labio de la olla, alternativamente, y su sonido se percibía a más o menos distancia que (según el viento) se oye un tunito [pequeño tun o teponaztli].

3. No era de admirar ya tal virtud en aquel hombre justo y célibe, pues negado siempre a los placeres de la vida humana, no tenía más deleite que trabajar obras nuevas para su Catedral. Este empeño era para él no sólo un deber del honor, sino un deber estrechísimo de su timorata conciencia. No teniendo que distraerse con las obligaciones de un casado cargado de familia, contemplativa solo aspiraba a los bienes celestiales. Bien demostrado dejó este sistema con el total desapego a los bienes temporales. Y si tuvo una casa en qué vivir, y no alquilar, fue por guardar el debido decoro a la Catedral que le suministraba la precaria subsistencia que necesitara un hombre sobrio y penitente. Una hermana tan vieja y tan justa como él (en toda la extensión de la palabra) era la única que cuidaba de sus alimentos y decencia de los hábitos clericales que usaba por el privilegio con que, justamente, le había honrado el Venerable Deán y Cabildo Eclesiástico. Así es que, negado totalmente a las codicias sensuales y de hacienda, sus deleites fueron escribir y componer obras de música para dar culto a su Dios y Señor. Sólo doce pesos se hallaron en plata para su entierro en la Recolección, a cuya comunidad veneraba y servía con profundísimo respeto.

- 4. Cuando comenzaron a venir de España las arias en italiano aún no se oía mencionar en Guatemala el teatro de ópera, ni su objeto; y por lo tanto no escrupulizaron los maestros de ponerles letras a lo divino. La preocupación con la que conservaban las cosas de España, casi les hacía creer que todo lo que venía de aquella nación merecía el renombre de divino. Mas hoy que los viajeros se burlan de oir en la iglesia lo que ellos han oído en los espectáculos profanos, es más escandaloso querer rendir culto a la Divinidad con este tipo de composiciones ya corrompidas.
- 5. Léase al Padre Mtro. Feijoo, *Teatro Crítico* Tomo I Discurso XIV Párrafo XII. Si en su tiempo ya este sabio declamaba contra las malas poesías a lo divino, ¿qué dijera en esta época en que aun los buenos versos se destruyen totalmente al aplicarlos a la música de un trozo de ópera?

.

•

Acontecimientos



Atelier y Seminario Internacional "Barroco Musical en América Latina" Argentina, 24 de febrero a 2 de marzo de 1996

Este importante evento se desarrolló en San Carlos de Bariloche, una hermosa ciudad turística enclavada en los Andes de la Patagonia Argentina, del 24 al 29 de febrero, y fue clausurado con un Coloquio Internacional que se llevó a cabo en Buenos Aires durante los días 1 y 2 de marzo de 1996. Fue organizado bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música CIM-UNESCO y del Consejo de la Música de las Tres Américas del CIM, así como del Consejo Argentino de la Música CAMU y de la Asociación Camping Musical de Bariloche.

Uno de los objetivos fundamentales de este Seminario lo constituyó la presentación del proyecto *Atlas del Barroco Mundial*, una obra en seis tomos donde se traza y reconstruye la época barroca en cada una de las artes desde los puntos de vista histórico, geográfico y estético. El tomo dedicado a la Música del Barroco se encuentra bajo la dirección general del eminente musicólogo italiano Dr. Alberto Basso, quien asistió al Seminario. Este Atlas es parte del Proyecto de la Unesco "Los Caminos del Barroco". Este proyecto representa un hito de importancia trascendental, ya que se logró la inclusión de artículos científicos sobre el Barroco en cada uno de los países de mayor herencia cultural en América hispana, gracias a la conjunción de las voces más versadas en el Barroco musical de cada país.

Como una muestra de la relevancia del proyecto, tanto en el Seminario (Bariloche) como en el Coloquio Internacional (Buenos Aires) se contó con la participación activa de diez musicólogos especialistas, provenientes de ocho diferentes países miembros de la UNESCO, y cuya asistencia técnica resultó invaluable para la elaboración del Atlas Barroco Mundial.

Durante el Seminario, se presentaron conferencias sobre diferentes aspectos relacionados con la investigación de la música barroca en América Latina. Los ponentes fueron: Dr. Egberto Bermúdez (Colombia); Licda. Odette Ernst Dias (Brasil); Dr. Juan Carlos Estenssoro (Perú); Lic. Walter Guido (Venezuela); Dr. Bernardo Illari (Argentina); Dr. Dieter Lehnhoff (Guatemala); Dr. Piotr Nawrot (Bolivia); Prof. Carlos Seoane (Bolivia); Prof. Aurelio Tello (México); y Dr. Leonardo Waissman (Argentina). Además, participaron el Prof. Franz de Ruiter (Holanda), el Dr. Alberto Basso (Italia) y el Arq. Jorge Bozzano (Argentina) con sendas conferencias sobre tópicos relacionados con el tema.

El Dr. Dieter Lehnhoff, quien asistió como representante de Guatemala con el apoyo del Ministerio de Cultura y Deportes, presentó su ponencia "El Barroco Musical en Guatemala". En ella destacó la labor del compositor guatemalteco Manuel José de Quirós, quien fuera maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Guatemala entre 1738 y 1765. El Dr. Lehnhoff ilustró su conferencia con ejemplos musicales extraídos de los discos compactos de la serie *Música Histórica de Guatemala* producida y dirigida por el propio conferencista, obteniendo comentarios muy positivos de la audiencia sobre las interpretaciones.

El Seminario se llevó a cabo simultáneamente con un Atelier de interpretación de la música barroca americana. Un grupo de maestros internacionales bajo la dirección del Mtro. argentino Gabriel Garrido ensayaron con más de treinta estudiantes avanzados de Argentina, Chile y Brasil, un grupo de obras hispanoamericanas del período en cuestión, con la asesoría de los especialistas arriba mencionados. El repertorio trabajado fue presentado en dos conciertos en el Hotel Llao-Llao y en la Catedral de San Carlos de Bariloche, respectivamente. Este último evento fue transmitido en diferido a través de la televisión nacional argentina.

La participación de Guatemala en este Seminario, así como en el Atlas del Barroco Mundial, ponen en relieve la importancia global de la música de Guatemala durante la época barroca. Es indudable que su investigación y divulgación repercutirá en una mejor comprensión de la Historia de la Música del Continente Americano.

Cristina Altamira

Taller de Música Antigua

Universidad Rafael Landívar Guatemala, 4 a 7 de marzo de 1996

Este Taller de Música Antigua se llevó a cabo en el Campus Central de la Universidad Rafael Landívar del 4 al 7 de marzo de 1996, bajo los auspicios del Ministerio de Cultura de España y de la Embajada de España en Guatemala.

Los instructores fueron el flautista Pedro Bonet, el laudista Daniel Carranza y el musicólogo Dieter Lehnhoff. Entre los más de veinte participantes se contó con músicos profesionales de la Orquesta Sinfónica Nacional, del Ensemble *Millennium* y de la Banda Sinfónica Marcial; estudiantes de Música de la Universidad del Valle y del Conservatorio Nacional; así como varios aficionados y personas particulares, de diferentes niveles de habilidad musical.

El desarrollo del Taller incluía durante las mañanas una clase dedicada a aspectos estéticos e históricos de la música del Renacimiento y del Barroco, incluyendo el Barroco Musical Americano, seguida por períodos teórico-prácticos en los cuales se trabajaban asuntos de *ornamentación* y *bajo continuo*, respectivamente. Las tardes estuvieron dedicadas a algunas clases prácticas individuales y colectivas, y durante los dos

últimos días, a ensayos para el concierto de clausura del Taller. La presentación se llevó a cabo el jueves 7 en el Auditorium de la Universidad, ante un público que llenó el salón para escuchar a las diferentes agrupaciones que se habían formado entre los participantes del taller. Como toque especial, para finalizar el concierto el dúo *La Folía* se unió a *Millennium* para interpretar tres composiciones del Barroco Guatemalteco, muy aplaudidas por la concurrencia.

Como aspecto artístico complementario al Taller, el dúo *La Folía* ofreció conciertos en la Iglesia de Capuchinas de la Ciudad de Guatemala, en el Convento de la Compañía de Jesús de la Antigua Guatemala, y en el Teatro Municipal de Quetzaltenango, recibidos con buenos comentarios por parte del público asistente.

El ambiente de trabajo en el Taller fue intenso y productivo, permitiendo a los participantes profundizar en aspectos esenciales de la historia, la teoría y la práctica de la música del Renacimiento y del Barroco.

Cristina Altamira

Taller de Música Antigua Escuela Nacional de Música de Nicaragua Managua, 11 a 16 de marzo de 1996

Este Taller de Música Antigua se llevó a cabo en Managua, del 11 al 16 de marzo de 1996, siendo los instructores nuevamente los maestros Pedro Bonet y Daniel Carranza y el Dr. Dieter Lehnhoff. La organización general estuvo a cargo de la Embajada de España en Nicaragua y del Instituto Nicaragüense de Cultura, bajo los auspicios del Ministerio de Cultura de España.

El Taller se desarrolló en las instalaciones de la Escuela Nacional de Música de Nicaragua, participando numerosos músicos pertenecientes respectivamente a la Camerata Bach, a la Orquesta Nacional de Nicaragua, a la Escuela Nacional de Música y a varios proyectos educativos y culturales de Managua.

La estructura del taller fue similar a la de Guatemala: después de las clases teóricas, se dividía el grupo para ensayar música del siglo XVIII con la aplicación de las prácticas estilísticas adecuadas. Pedro Bonet como profesor de interpretación de la flauta de pico ensayó con un grupo de instrumentistas de viento; el laudista Daniel Carranza con un grupo de guitarristas y el Dr. Dieter Lehnhoff como director de orquesta trabajó con la sección de cuerdas de la Orquesta Nacional de Nicaragua.

El concierto de clausura del Taller se llevó a cabo en el Instituto Nicaragüense de Cultura Hispánica el sábado 16 de marzo, y participaron en él la mayoría de los alumnos integrados en varios grupos de cámara. Para cerrar, el Dr. Lehnhoff dirigió a la sección de cuerdas de la Orquesta Nacional de Nicaragua en interpretaciones del *Concerto Grosso No.* 9 de Arcangelo Corelli y la *Sinfonía JC 15* de Giovanni B. Sammartini. Como dato interesante, es de notar que las que más gustaron al público nicaragüense y extranjero presente en el concierto fueron dos obras guatemaltecas: el *Aria* de Pedro Nolasco Estrada Aristondo, interpretada por el oboísta Ramón Rodríguez como solista, y la *Tocata No.* 6 de José Eulalio Samayoa. La asistencia al evento fue muy nutrida, y la respuesta del público, entusiasta.

El ambiente de trabajo durante el Taller fue bueno. La mayoría de los participantes, especialmente los integrantes de la Camerata Bach, mostraron verdadero interés por los temas y una excelente actitud para el trabajo en grupo. También la Orquesta Nacional ensayó muy a gusto, aun cuando para muchos de ellos

ésta era la primera vez que profundizaban en la historia y la práctica de la música antigua.

Se podría decir que el resultado más importante de este Taller fue el despertar en muchos profesionales y aficionados el interés en la música de siglos anteriores y en especial, en la música colonial centroamericana.

Cristina Altamira

Primer Festival de Orquestas Jóvenes en Guatemala Unversidad del Valle de Guatemala 23 a 29 de septiembre de 1996

Con una lucida presentación, y ante una nutrida concurrencia, que había ido aumentando notablemente a medida que transcurrían los días, se realizó ayer 27 de septiembre la clausura del *Primer Festival de Orquestas Jóvenes* organizado por el Departamento de Música de la Universidad del Valle de Guatemala. El último concierto del Festival estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica "Antonio José de Sucre", invitada especial que viajó a nuestro país desde Venezuela para participar en el evento.

Durante el Festival el público pudo apreciar a nueve diferentes orquestas juveniles guatemaltecas, entre las que obtuvieron mayor respuesta del público la del Colegio Americano, fundada hace casi 30 años, la Sinfónica Infantil del Conservatorio dirigida por José Alfredo Mazariegos, y la Banda Marcial de la Escuela de Músicos Militares bajo la dirección de Milton Martínez, todas con un magnífico desempeño.

La Orquesta venezolana "Antonio José de Sucre" demostró un dominio asombroso sobre piezas de considerable dificultad, tales como la *Obertura Festiva* de D. Shostakovich o la *Segunda Sinfonía* de J. Sibelius. La seriedad y disciplina de sus

integrantes contrastaba con su juventud, y especialmente los registros de cuerdas, con el liderazgo de su concertino de 18 años Juan Manuel González, permitían apreciar un perfecto manejo de los arcos, así como una magnífica afinación y respuesta al director.

Destacaron la claridad y precisión de la orquesta venezolana, tanto en los *crescendos* como en los *pianissimos*, así como la energía desplegada en sus *tutti*.

Una de las piezas más gustadas fue el Concierto para Cello y Orquesta de Antonín Dvorak: la Orquesta y su solista, el Maestro Jesús Vásquez, recibieron una prolongada ovación de pie al término de la obra. Un detalle inesperado lo constituyó el hecho de que al solicitar un encore el público el Maestro Vásquez hizo pasar al sitio del solista a su compañero de atril, Luis Farfán, quien también pudo demostrar su virtuosismo interpretando un movimiento de una Partita de Bach, impecablemente.

Un punto a destacar fue la brillante sección de percusión, parte esencial para el lucimiento de la Orquesta particularmente en los intrincados ritmos de las piezas latinoamericanas.

El Director, Maestro Luis Fernando Ruiz, de apariencia juvenil a pesar de sus 36 años, contagió con su energía a la Orquesta y al público asistente, ofreciendo tres presentaciones de excelente calidad.

Por otra parte, y como un regalo adicional, el público del Festival pudo disfrutar las presentaciones de la cantautora Carolina Fernández, quien con gracia y soltura interpretó la poesía de Andrés Eloy Blanco con melodías propias de corte folklórico-popular. Carolina —profesora de guitarra en la Escuela de Música del Estado de Sucre— se acompañó con su instrumento, junto a un pequeño grupo de integrantes de la Orquesta en violoncello, guitarra, cuatro y percusión típica.

El hecho de que la Orquesta venezolana esté formada por juventud de ambos sexos —con un buen porcentaje de jovencitas—y su excelente técnica interpretativa constituyen un ejemplo y un modelo para cualquier joven músico, al proporcionar una meta de excelencia que es posible alcanzar.

Cristina Altamira

Los autores.

Aurelio de la Vega. Compositor cubano. Estudió Música en La Habana con Harold Gramatges, y fue director del Departamento de Música de la Universidad de Oriente. A partir de 1959 ha sido profesor de composición en la Universidad Estatal de California, Northridge. En su obra compositiva ha cultivado intensamente la música de cámara; ha experimentado con diversas técnicas y orientaciones estilísticas, desarrollando un estilo instrumental virtuosístico muy personal.

Dieter Lehnhoff. Musicólogo, doctorado por la Universidad Católica de América en Washington, D.C. Ha investigado y divulgado internacionalmente la música clásica guatemalteca, tanto histórica como actual. Es autor de varios libros, y ha grabado cuatro discos compactos con el Ensemble *Millennium* y frente a la *Nueva Orquesta Filarmónica*. Es director del Instituto de Musicología de la Universidad Rafael Landívar y editor del *Anuario Musical*, y también ejerce la docencia en el Departamento de Música de la Universidad del Valle.

Tamara Martín. Musicóloga cubana radicada en Guatemala. Trabajó por mucho tiempo en la promoción de la música en Cuba, organizando numerosos festivales y convergencias musicales. Es autora de libros de texto y trabajos sobre la música cubana. Ha ejercido la docencia en todos los niveles; actualmente dirige su propia escuela de música en Retalhuleu e imparte cursos en la Universidad del Valle de Guatemala.

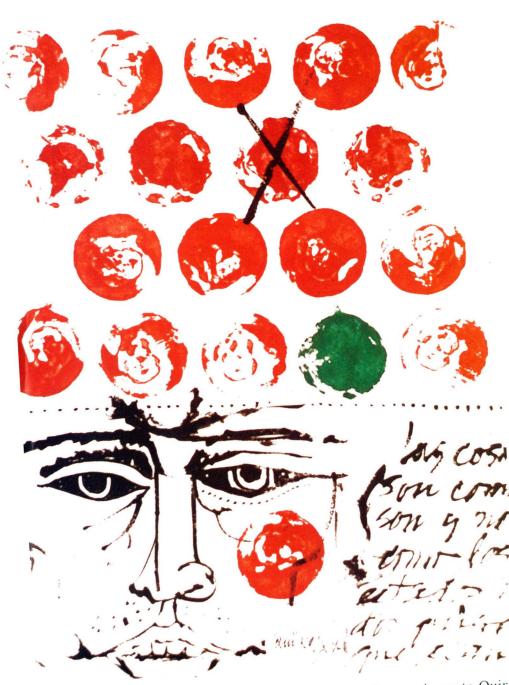
Jorge Sarmientos. Compositor y director de orquesta. Fue director artístico y musical de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala y profesor del Conservatorio Nacional durante dos décadas. Ha dirigido importantes orquestas en todo el mundo como director invitado. Sus composiciones, que ya alcanzan un centenar y que incluyen música perteneciente a prácticamente

todos los géneros, poseen una fuerte personalidad telúrica y han sido escuchadas en los principales festivales internacionales de música contemporánea.

Cristina Altamira. Mezzosoprano y comunicóloga argentina radicada en Guatemala. Como intérprete ha cultivado varios géneros, especializándose en la música de los períodos barroco y clásico en las Américas. Ha grabado tres discos compactos con música histórica guatemalteca junto a *Millennium*. Con esta agrupación y con otras ha divulgado la música colonial guatemalteca e iberoamericana en numerosos conciertos en las Américas y Europa.

Aurelio Tello. Musicólogo y director peruano radicado en México. Como investigador titular del CENIDIM, ha realizado extensas e importantes investigaciones sobre la música colonial mexicana. Ha editado numerosas partituras y es autor de diversos trabajos especializados sobre el tema, algunos de los cuales ha presentado en congresos musicológicos internacionales. Dirige la *Capilla Virreinal de la Nueva España*, con la cual realiza conciertos en las Américas y España.

José Eulalio Samayoa (1781-1866?). Compositor guatemalteco. Fue integrante de la capilla musical de la Catedral de Guatemala a partir de junio de 1813, mes en el que también fundó la Sociedad Filarmónica. Su catálogo de obras presenta composiciones sacras en latín y una variedad de obras instrumentales para ser tocadas en la iglesia, como las Tocatas y los Divertimientos. Destacan sus sinfonías, de las cuales sobreviven la Séptima, la "Cívica" y la "Histórica".



Marco Augusto Quire



\$1 .



CULTURA DE GUATEMALA Revista cuatrimestral fundada en 1980.

Publicación de la Universidad Rafael Landívar Apartado postal 39-C, Guatemala, C.A.

"CARÁCTER DE LA REVISTA CULTURA DE GUATEMALA"

Recoge en sus escritos las experiencias académicas y los problemas que interesan en su conjunto a la Universidad Rafael Landívar de Guatemala. Refleja, por tanto, el pensamiento de esta Universidad, con el pluralismo de orientaciones que la caracterizan, dejando a las diferentes unidades académicas la libertad de opinar y expresarse, desde el punto de vista de su disciplina específica. Pero se propone ser, en cierta forma, una revista multidisciplinaria, obligando al investigador a tener en cuenta los demás puntos de vista de la Comunidad Universitaria. La revista dirige su mensaje a la misma URL, en primer lugar; a sus catedráticos, estudiantes, autoridades y personal auxiliar; pero se afirma la preocupación por servir a la unidad nacional, a la realidad viviente de los grupos humanos que la integran hoy, como a sus tradiciones técnicas, artes y pensamiento, que son la plataforma histórica de cualquier nueva creación.

Los artículos que estudien las relaciones culturales, los problemas poblacionales, los problemas energéticos y el patrimonio histórico y estético de la nación, tendrán prioridad en esta publicación. Se pondrá enfasis en aquellos estudios que aporten ideas nuevas y enfoques originales y planteamientos de soluciones, proyectos para el mejoramiento de nuestros intercambios en favor de lo humano, la convivencia, la armonía y la esperanza para todos, de mejores relaciones personales, laborales y actividades de beneficio común.

El Anuario Musical 1996 que tiene en sus manos, contiene interesantes artículos escritos por especialistas en sus respectivos campos: Aurelio de la Vega, Dieter Lehnhoff, Tamara Martín, Jorge Sarmientos y Aurelio Tello. Los temas abarcan la nueva música de arte, el Magnificat en el siglo XVI, la Habanera, una obra sinfónica actual de mucho impacto y la difusión de la música colonial.

Parte medular de este número son dos escritos inéditos del gran compositor guatemalteco José Eulalio Samayoa, del año 1843. Estos documentos, descubiertos hace poco, se publican hoy por primera vez, y constituyen los testimonios más importantes que se conocen hasta el momento sobre la música en Guatemala en las primeras décadas del siglo XIX.

Como de costumbre, se incluye un recuento de relevantes acontecimientos musicales del año.





Universidad Rafael Landívar